



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

Tarcísio Gonçalves Barbosa Pêgo

ABRAÇA-ME:

a performatividade do abraço entre homens na dança e performance

Rio de Janeiro
2024

Tarcísio Gonçalves Barbosa Pêgo

ABRAÇA-ME: a performatividade do abraço entre homens na dança e performance

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: Mariana de Rosa Trotta

Rio de Janeiro
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

P376a Pêgo, Tarcísio Gonçalves Barbosa
ABRAÇA-ME: a performatividade do abraço entre
homens na dança e performance / Tarcísio Gonçalves
Barbosa Pêgo. -- Rio de Janeiro, 2024.
112 f.

Orientadora: Mariana de Rosa Trotta.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2024.

1. ABRAÇO. 2. MASCULINIDADE. 3. DANÇA DE SALÃO.
4. GÊNERO. 5. PERFORMANCE. I. Trotta, Mariana de
Rosa , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tarcísio Gonçalves Barbosa Pêgo

ABRAÇA-ME: a performatividade do abraço entre homens na dança e performance

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Dança.

Aprovada em: 13/08/2024

Presidente da Banca:

Prof^a. Dr^a. Maria Inês Galvão Souza – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Mariana de Rosa Trotta (orientadora) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Prof. Dr. Jonas Karlos de Souza Feitoza – Universidade Federal de Sergipe.

Prof^a. Dr^a. Maria Inês Galvão Souza – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DEDICATÓRIA

A todos os homens que tiveram seus abraços roubados pela masculinidade que performamos.

Tarcísio Pego

AGRADECIMENTOS

À educação brasileira, pública, gratuita e de qualidade, que me formou e a tantos outros pesquisadores mesmo diante das inúmeras tentativas de seu desmonte.

Ao programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que, para além de muros e tetos que desabaram sobre nós, manteve-se firme, não limitando seu alcance à concretude de meras paredes.

Ao meu pai (in memoriam), a quem meus abraços já não podem mais alcançar fisicamente, mas se fazem nas memórias das quais tivemos a oportunidade de reconstruir juntos.

Agradeço profundamente à Mariana Trotta por todos os seus gestos de acolhida, por abraçar uma pesquisa em andamento e orientar meus passos, tornando possível chegarmos até este momento.

Gostaria de expressar minha gratidão ao LabCrítica, por proporcionar a bolsa de pesquisa que possibilitou a realização de parte desta investigação, lamentando profundamente o encerramento de suas atividades.

Ao professor Felipe Ribeiro, pela partilha generosa de suas aulas que culminaram nesta performance do abraço, a qual transformou os rumos da pesquisa.

Agradeço às colegas de mestrado, que tornaram esta jornada mais leve, em especial à Gabriela Haddad, Samara Vicença, Jéssica Barbosa, Isabela Santilli e Laura Silveira.

À Gabriela Haddad, em especial, sou imensamente grato pela sua presença. Suas partilhas, sobretudo nos momentos de dificuldade, foram fundamentais para superar momentos dos quais sozinho não poderia vencer.

Ao artista Erick Saraiva, por possibilitar, através de suas obras, que eu pudesse me comunicar quando somente com palavras não seria possível.

A Abel Oliveira e à Rede Memoh, por facilitar e apoiar a investigação com os grupos reflexivos, reiterando neste momento a importância da existência dessa rede de apoio.

Aos caseiros Marcos Conté, Juliano D'Angelo e Léo Borba, por viabilizarem, cada um em sua respectiva cidade, que os encontros acontecessem, bem como pela participação preciosa de cada um deles nas oficinas.

A Alisson George, pelo apoio para realização das etapas da pesquisa em Salvador, por encaminhar os ofícios, pela receptividade e disponibilidade durante esse momento.

À Deborah Medeiros e à Lorena Sampaio, presentes da vida, amigas do Nordeste e da Dança, que o destino uniu na cidade maravilhosa.

A Dóris Dornelles, por mais uma vez acreditar em mim e depositar sua força para me ascender.

Ao amor, que caminha ao meu lado com nome Gabriel Ramos, por dedicar-se tanto a mim e dividirmos a vida. Solar, fez-se luz no fim do túnel a me guiar nos momentos finais da escrita.

À minha família, em especial minha mãe, por seus ensinamentos que me tornaram o homem que sou, e à madrinha Célia, por ter me dado a dança de presente para viver a vida.

RESUMO

PÊGO, Tarcísio Gonçalves Barbosa. Abraça-me: a performatividade do abraço entre homens na dança e performance. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta dissertação almeja expor o distanciamento sobre o corpo dos homens, como fruto das construções de gênero que remontam à masculinidade. Para tal, os conceitos de Judith Butler (2003) são debatidos para direcionar o abraço, a partir da noção performativa, que, através da Arte, performance e dança, surge para tencionar os entendimentos sobre o apelativo homem. A performance “Braços Abertos”, a oficina de dança “Encontros Fantásticos” e o conceito “Dama de Paus” são utilizados para afetar (Spinoza, 2015) o corpo de outros homens ao buscar, pelo abraço, provocar o abismo das relações afetivas desses corpos. As construções de gênero são debatidas a partir da crítica aos conceitos de masculinidade hegemônica de Connell (2013) e masculinidade tóxica de Sinay (2006). As práticas teorizantes remontam aos contextos da crítica às representações de masculinidade na dança de salão, o corpo cavalheiro e aos contextos regionais, que produzem diferentes modelos opressores e violentos, de coronéis a milicianos, para compreender o homem. A metodologia encontra na autoetnografia vista em Coccaro (2021) e Dantas (2016), que reconhecem na experiência do corpo caminhos para o conhecimento próprio ao campo das Artes.

Palavras-chave: Abraço; Masculinidade; Dança de Salão; Gênero; Performance.

ABSTRACT

PÊGO, Tarcísio Gonçalves Barbosa. Abraça-me: a performatividade do abraço entre homens na dança e performance. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation aims to expose the distancing of men's bodies as a result of gender constructions that date back to masculinity. To this end, the concepts of Judith Butler (2003) are discussed to guide the embrace, based on the performative notion, which, through Art, performance, and dance, arises to challenge the understandings of the term “man”. The performance “Braços Abertos”, the dance workshop “Encontros Fantásticos”, and the concept “Dama de Paus” are used to affect (Spinoza, 2015), the bodies of other men by seeking, through the embrace, to provoke the abyss of the affective relationships of these bodies. Gender constructions are discussed through the critique of the concepts of hegemonic masculinity by Connell (2013) and toxic masculinity by Sinay (2006). The theorizing practices trace back to the contexts of the critique of representations of masculinity in ballroom dancing, the chivalrous body, and regional contexts that produce different oppressive and violent models, from coronels to militiamen, to understand the man. The methodology is found in the autoethnography seen in Coccaro (2021) and Dantas (2016), which recognize in the experience of the body paths to knowledge proper to the field of Arts.

Keywords: Hug; Masculinity; Ballroom Dance; Gender; Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Em cena com Camila Kelly.	13
Figura 2: Nascimento da obra “Braços Abertos”.	14
Figura 3: Mapa da pesquisa destacando os estados brasileiros onde foram realizadas as práticas investigativas: Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.	19
Figura 4: Oficina de dança em parceria com o Grupo Reflexivo “Homens de Quinta”.	23
Figura 5: Registro da competição de Zouk do <i>Brazilian Dance Zouk Council</i> (BZDC).	31
Figura 6: Estatuto da Gafieira Estudantina.	40
Figura 7: Manchetes.	45
Figura 8: Fotos do dançarino publicadas em jornais e matérias televisivas da rede globo.	46
Figura 9: Eduardo Fauzi, no embarque no Aeroporto do Galeão, no dia 29 de dezembro.	48
Figura 10: Cartaz de procurado.	49
Figura 11: Performance “Braços abertos”, na feira hippie de Belo Horizonte	51
Figura 12: Intervenção espontânea durante realização da performance “Braços Abertos” em Belo Horizonte.	53
Figura 13: Letreiro da Performance “Braços Abertos”	56
Figura 14: Da esquerda para direita: intervenções na performance, abraços coletivos, abraços com animais, abraços com crianças.	58
Figura 15: Envolvendo em seus braços, quatro gerações da família Barbosa: bisavô Camilo, vô Antônio, meu pai Antenor e meu irmão Thársis.	59
Figura 16: Fotos do meu irmão mais velho na cabine e sobre o caminhão. Em sequência, juntos brincando de caminhãozinho na horta da nossa avó.	60
Figura 17: Figurinos utilizados na performance “Braços Abertos”.	65
Figura 18: O caso ocorreu em julho de 2011, na cidade de São João da Boa Vista – São Paulo, e estampou manchetes de todo o Brasil.	66
Figura 19: Pessoas durante a Feira Hippie, observando o abraço.	67
Figura 20: Estereótipos masculinos que remontam à região Nordeste.	68
Figura 21: Performance “Braços Abertos”	70
Figura 22: Estereótipos masculinos quanto ao homem carioca	74
Figura 23: Ilustração das fotos que registraram a performance no Museu da República, na cidade do Rio de Janeiro.	79
Figura 24: Flyer de divulgação alterado, assumindo o apelativo da dança nas cidades de Belo Horizonte e Porto Alegre.	90

Figura 25: Parâmetros norteadores utilizados nos grupos reflexivos da rede Memoh.....	91
Figura 26: Slide de apresentação do Grupo SobreNós.....	94
Figura 27: Registro ao final de cada oficina.	96
Figura 28: Momento de início da oficina. Homens deitados sobre o chão, atentos ao próprio corpo e às sugestões do facilitador.	97
Figura 29: Oficina de dança, em parceria com o Grupo Reflexivo “Sobre Nós”. Prática de sensibilização do olhar.....	98
Figura 30: Roda de discussão durante a oficina após a prática corporal.	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 UM ABRAÇO QUE RESISTE À DANÇA DE SALÃO	24
1.1 Dama de Paus: um conceito pela subversão de gênero nas danças a dois	27
1.2 O chão da gafeira: da resistência à opressão	34
1.3 Salão: masculinidades em disputa	41
2 BRAÇOS ABERTOS: AFETIVIDADE NA PERFORMANCE.....	51
2.1 Afetar pelo afeto	54
2.2 Homens de meu sangue: braços abertos em Minas Gerais	59
2.3 Abraça-me em Salvador: o homem cabra macho	68
2.4 De pai para filho: abraça-me no Rio de Janeiro	74
2.5 Abraça-me em Porto Alegre: o homem gaúcho	80
3 HOMENS QUE ABRAÇAM: ATUAÇÃO EM GRUPOS REFLEXIVOS DE GÊNERO .	87
3.1 O que são os grupos reflexivos?	91
3.2 Encontro fantástico: estruturando o caminho das oficinas	95
3.3 Marcas da masculinidade em corpos gays	102
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Não se fazem homens como antigamente, as diversidades de classe, raça e sexualidade, juntamente com a noção de gênero, têm impulsionado uma transformação significativa sobre as masculinidades plurais, dando outros contornos para compreendermos o que é ser homem.

O corpo, que é histórico, se relaciona a todo o momento com esses códigos, espaços e instituições que o disciplinam. Volátil, segue-se transformando e escapando dos instrumentos que o pretendem capturar, como em muitos casos a própria dança, que em contradição também se revela enquanto escape subversivo.

Para compreender o corpo, foram-me apresentadas características definidoras e supostamente imutáveis, sobretudo ao pensar gênero, sobre o que é masculinidade. Essa compreensão direcionou minha forma de estar no mundo, até questionar esses papéis de gênero através da dança, ao vivenciá-la na academia¹.

A minha trajetória acadêmica em dança está imbricada à caminhada artística, sobre as experiências que tive enquanto graduando e profissional da arte. Em paralelo às experiências na licenciatura em dança, que me permitiram uma compreensão mais aberta para conceber o corpo, moldavam também minhas compreensões sobre este as aulas de dança de salão². Nelas, pude ir percebendo como as relações de gênero se estabeleciam no fazer de seus modos, principalmente durante as aulas, momento de aprendizado desses códigos e compreensões, das maneiras sobre como ser homem nesses lugares.

Figura 1: Em cena com Camila Kelly.



Fotos: Bruno Oliveira. João Pessoa – PB, abril de 2023.

¹ Respectivamente, Universidade Federal de Alagoas, nos anos de 2012, 2013 e 2015. Universidade Federal de Viçosa, no ano de 2014, em Minas Gerais, em mobilidade acadêmica. Universidade Federal da Paraíba, nos anos de 2016 a 2020. Em todos, Cursos de Licenciatura em Dança.

² Bolsista/Monitor do Studio Jayson França, nos anos de 2012 e 2013, em Maceió. Em João Pessoa, Bolsista/Monitor do Centro de Dança Eduardo Moura entre os anos de 2015 e 2017, bailarino na Cia de Dança Léo Aires em 2019 e professor na Dance a Dois Escola de Dança, no ano de 2019.

Nesse percurso, observei como estas divisões estruturavam estas linguagens de arte e como eram limitantes as percepções sobre o corpo, o movimento e a estética, quando estritamente ligadas ao gênero. Percebi, neste universo, ser notório o pensamento binário e heteronormativo.

Essas inquietações, na busca de estabelecer na minha prática de dança outras percepções sobre o corpo, fizeram-me partir em busca de outras realidades que dialogassem com o que aprendi sobre as suas possibilidades na graduação, desaguando nessa investigação de mestrado sobre a performatividade do abraço e seus afetos.

Figura 2: Nascimento da obra “Braços Abertos”.



Acervo pessoal. Rio de Janeiro – RJ, dezembro de 2022.

O que pode um corpo? O questionamento de Spinoza (2015) encontra em sua própria teoria uma resposta: poder afetar e ser afetado. Os atravessamentos e experiências do corpo no mundo definem seus afetos, como os que pretendo tencionar nesta pesquisa aos afetar pela potência dos abraços. Assim, o autor define que “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (Spinoza, 2015, p. 99).

A “performatividade do abraço” refere-se à ideia de que o ato de abraçar não é apenas uma expressão espontânea afetiva, mas também uma ação carregada de significado social, cultural e simbólico. Esta concepção é fundamentada na teoria da performatividade, introduzida pela filósofa Judith Butler (1990), que propõe que as ações e gestos são formas de “performar” ou encenar identidades e relações sociais.

No contexto do abraço, a performatividade pode ser entendida de várias maneiras. Primeiramente, o abraço é uma forma de estabelecer calor humano, laços emocionais e sociais

entre as pessoas. Sob esse aspecto, o trataremos pelo vocábulo “afetivo”. Além disso, o abraço faz parte de rituais sociais em muitas culturas, sendo utilizado em cumprimentos, despedidas e celebrações, seguindo normas e expectativas sociais sobre como e quando deve ser realizado.

A forma como o abraço é dado e recebido também pode refletir e reforçar identidades individuais e dinâmicas de poder, gênero e status. Por exemplo, a intensidade e a duração de um abraço podem variar de acordo com a proximidade emocional entre as pessoas ou com as normas culturais de masculinidade e feminilidade vigentes em determinado contexto.

Além disso, as normas culturais influenciam como o abraço é percebido e praticado, portanto, os afetos que a pesquisa propõe. Em algumas culturas, o abraço é um gesto comum e esperado em interações sociais cotidianas, enquanto em outras pode ser reservado para relações muito próximas ou ocasiões especiais.

A “performatividade do abraço” explora como este gesto aparentemente simples é carregado de significados simbólicos e desempenha um papel crucial na construção e na manutenção de relações sociais, assim como na formação de identidades individuais e coletivas.

Ao buscar me relacionar com outros homens, desviando-me das expectativas sobre meu corpo, a dança e a performance me revelaram seus potenciais enquanto escape subversivo a essas normas, que tentam a todo o momento me limitar. As danças a dois, com seus papéis de gênero bem definidos, direcionavam-me a compreender o corpo de forma cristalizada, com papéis bem traçados sobre o que é ser homem, apontando em direção a um corpo cavalheiro onipotente.

Em conflito com essa lógica, principalmente por ser um homem *gay*, minha prática artística pautou-se em questionar as estruturas das danças de salão, sobre seus modos de se relacionar, de pensar e fazer dança. Ao tencionar essas demarcações absolutistas, almejei estabelecer uma prática que possibilitasse alternativas às problemáticas que atravessaram a mim e tantos outros corpos neste chão da dança, ousar sonhar para além das normas.

A pesquisa atualmente extrapolou os limites da dança de salão e foi para a rua, transformando-se em performance. A necessidade de sair do salão foi fortemente despertada durante a pandemia, período em que tive uma convivência intensa com meu pai, que se tornou mote para analisar, ao observar os seus modos de paternar. Parti deste contexto como caminho para criar pontes entre os debates do corpo e masculinidades.

O abraço entre homens inaugura o desejo de uma investigação sensível, ao performar com pessoas na rua a proximidade do corpo, como uma perspectiva para acessar o abismo entre as relações afetivas entre homens. O abraço surge como uma perspectiva das Artes, dan-

ça e performance, incidindo sobre as masculinidades, que na noção contemporânea e plural desafia rígidas concepções para conceber o homem.

Os estudos de Connell (2013), Bola (2020) e demais autores e autoras, que se debruçaram sobre o assunto, caminham no mesmo sentido que apresento enquanto investigação. Proponho, assim, perceber, redescobrir e imaginar outras possibilidades sobre o masculino, face ao homem macho.

Reflexões sobre um tema tão espinhoso têm o poder de promover mudanças duradouras no nível individual, o que pode, aos poucos, em algum momento futuro, causar uma transformação de nível coletivo e individual (Bola, 2020, p. 40).

Ao abraçar ou estabelecer interações corporais com outros homens, como na dança de salão ou na performance, busco romper com essa noção arraigada de masculinidade. Ela se baseia em uma imagem normativa, estática e marcada pela violência como forma recorrente de expressão de seus afetos. Como homem, interessa-me revisar as maneiras de vivenciá-las, desafiando as concepções tradicionais impostas sobre o que significa ser um “homem de verdade”.

Ao criticar essa performatividade de gênero, sou levado a buscar comportamentos que vão para além dos padrões de uma masculinidade abusiva e tóxica, comumente ensinada e refeita pelos homens. Ao ter consciência desse ser um padrão repetitivo que a remonta, procuro romper através dos estudos em dança com o distanciamento do corpo, como de outras violências que reproduzi ou vi serem reproduzidas.

Herdadas de uma masculinidade tradicional, não nos foi permitido enquanto homens expressar nossas angústias e demais sentimentos sem o aporte da violência. Abri mão dos atributos de domínio da masculinidade, escolhendo em muitos contextos, como o das Artes, a coragem de me fazer vulnerável e sensível, características atribuídas comumente ao feminino.

A violência, presente em tantos espectros à minha memória, é uma das peças-chave desta pesquisa, pois me relembra tempos em que a violência paterna marcou minha infância. A figura do homem, com seu poder de violação, fez-se, sobretudo, ao agredir minha mãe.

A lembrança de tempos amargos marcava minha infância com golpes, que nunca atingiam meu corpo, mas dilaceravam minha alma. A nossa casa foi cenário onde o amor e o medo entrelaçava-se, transformando-a num campo de batalha. Aquele homem, ora carinhoso, ora temível, exerceu muitas vezes seu poder pela fúria, que a rigor recaía também sobre nós.

A relação de poder e domínio, características da masculinidade, são aqui reformuladas pelo corpo, pelo abraço, pela possibilidade de romper com uma masculinidade hereditária e

violenta, que moldaram meus avôs, tios, pai e irmão em homens ofensivos, como também o sou em muitos momentos.

Para questionar a masculinidade, ao me fazer também uma autocrítica, coloco-me em contextos de vulnerabilidade, ao adotar atributos dos femininos para abdicar do controle dos homens. O sentir, designado ao feminino no dualismo pensar *versus* sentir, assim como o corpo representando o feminino, no elo corpo *versus* mente, são elementos que utilizo para implodir a masculinidade. Vou apropriar-me da própria lógica binária, que segrega esses elementos, para criticá-la e provocar através da Arte os limites dos papéis de gênero e de masculinidade.

O conceito de corpo instaura-se, nessa pesquisa, pelo estudo da dança, sobretudo pela perspectiva dos abraços, que atuam como uma antítese às performances ríspidas de masculinidade. Esse gesto direcionado fomenta o debate sobre corpo e gênero, ao observar os impedimentos dessa relação de proximidade entre homens de forma espontânea, que se diferem aos padrões de proximidade do corpo comumente observada nas relações entre mulheres.

O objetivo geral desta pesquisa é criar ruídos nas performatividades do masculino, através da dança e da performance, para que homens possam vivenciar e repensar outros modos de performar seus afetos. O abraço pode ser o primeiro passo para contestar a distância dos corpos e os contextos violentos que se estabelecem sobre os homens, seus modos e expressividades comumente violentas.

Os objetivos específicos vêm mostrar a dança e a performance como fortes exponenciais ao se pensar o campo das masculinidades, por terem ferramentas propícias para perceber, refletir e transformar relações e modos de homens. Busca-se também contribuir com esta escrita o preenchimento da lacuna teórica, no campo das masculinidades, ao relacionar corpo, homens e afetividade. E, por fim, às novas gerações, possibilitar outros modelos de paternar e ser homem, não agressivos, por exemplo, para que o abraço possa ser uma possibilidade constante, em vez de extraordinária em suas relações.

A pesquisa alcançou novas questões de investigação com este direcionamento, que fazem refletir: como homens podem demonstrar afeto com outros homens? O que ser homem nos impediu de fazer hoje: um abraço? Sendo assim, apresento como problema da pesquisa as relações afetivas entre esses corpos e, por conseguinte, seus afetos.

Esse recorte específico evidencia a escassez de obras que têm se debruçado a abordar, no campo das masculinidades, a relação entre corpo e sua dimensão afetiva entre homens. Neste sentido, a dança torna-se um campo exponencial para debater esses prismas, apontando uma relevante e necessária lacuna a ser preenchida nos estudos de masculinidades, que reite-

ram e justificam a demanda desta escrita, ao evidenciar a necessidade do corpo, ao trazer o homem para o debate sob suas violências.

O contato físico entre homens comumente acontece pelo recurso da violência, agressivo como nos esportes. Encontro no abraço uma forma de ressignificar esse caminho violento sobre a masculinidade, apontando contornos sobre como poder exercê-la de outras maneiras, diferindo-se, inclusive, dos moldes que recebi e me formaram enquanto homem.

Ampliando esta perspectiva, que transborda o chão das danças de salão, propus três intervenções com a dissertação: a primeira, uma continuidade da investigação do conceito “Dama de Paus”, aplicando-a no contexto da capital carioca; a segunda consiste na criação de uma performance artística realizada em centros urbanos, com diferentes contextos, nomeada “Braços Abertos”³; a terceira trata de oficinas de dança para homens, em grupos reflexivos de gênero⁴.

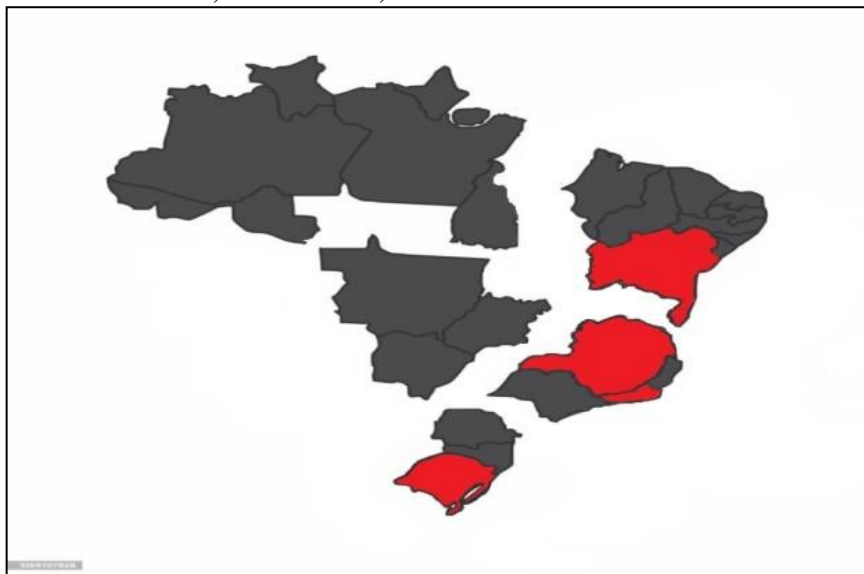
Os referidos grupos fazem parte de um movimento social, semelhante aos Alcoólicos Anônimos, porém, são entidades que atuam em diversas regiões do país como uma rede de apoio para que homens reflitam sobre as violências de gênero, grupos com os quais realizei uma parceria.

As ações práticas que envolvem esta pesquisa, performance artística e oficinas de dança, aconteceram nas cidades de Belo Horizonte, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Salvador, com intuito de captar diferentes contextos regionais, visando enriquecer a diversidade de experiências que cerceiam as masculinidades, que atravessaram e compuseram essas proposições.

³ Performance disponível em: <https://vimeo.com/1004273957?share=copy>

⁴ Grupos reflexivos de gênero são comunidades existentes em diversas cidades brasileiras. São voltadas para homens e possuem como objetivo questionar, discutir e refletir sobre as normas e expectativas de gênero promovendo debates sobre as construções sociais de masculinidade e feminilidade. A discussão sobre esses grupos é aprofundada no terceiro capítulo.

Figura 3: Mapa da pesquisa destacando os estados brasileiros onde foram realizadas as práticas investigativas: Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.



O caminho para trilhar uma cartografia das masculinidades amparou-se em ferramentas que se aproximam das especificidades dos estudos em Artes, trazendo a autoetnografia como recorte metodológico. A investigação da pesquisa, que trabalha com criação e análise da própria experiência pessoal, encontra tecnologias que possibilitam compreender um corpo atuante, que se autoanalisa e relata suas percepções de modo a tornar a prática teorizante e a teorizar a prática. Sobre autoetnografia e dança, Coccaro (2021) comenta:

A (d)escrição autoetnográfica convida os leitores a estar lá, alternativa encontrada para presentificar a memória da cena em pensamentos e emoções. Uma possibilidade de recriar a experiência da audiência via suporte escrito (Coccaro, 2021, p. 20).

As reflexões expostas em Fernandes (2013) corroboram com outros entendimentos que possibilita compreender esta pesquisa como uma investigação própria à dança. Os processos investigativos presentes no fazer desta pesquisa concretiza a relação do pesquisador-artista, quando este se insere ou faz parte da própria investigação, como também quando a prática ou fazer artístico torna-se o mote investigativo.

as pesquisas com prática artística não são apenas compatíveis com a arte: elas nascem da arte, de seus modos particulares e únicos de articular, relacionar diferenças e criar conhecimento. Neste sentido, o conhecimento com dança é inovador e relevante não apenas para a dança ou para as artes, mas para o contexto da pesquisa num âmbito bem mais amplo (Fernandes, 2013, p. 23).

Faço, neste sentido, estrategicamente, a escolha de recortes que vêm amparando a pesquisa em dança, optando como trajetória os rumos da autoetnografia para nortear essa investigação. Essas trilhas metodológicas têm se mostrado de suma importância para a presença das artes na academia, construindo caminhos para validar as experiências do corpo como produção de conhecimento em Artes. Ambas as perspectivas colaboram para compreender noções que estão além da dicotomia corpo *versus* mente, a qual as ciências por muito tempo se subordinaram.

Ao correlacionar estes conhecimentos metodológicos para uma escrita em dança, circunscrevo memórias da infância por compreendê-las como referências primeiras na construção de minha masculinidade. Marcadas pela figura paterna, observo-as criticamente a partir dos estudos de gênero, que serão discutidos no segundo capítulo, para estabelecer uma discussão sobre ser homem.

Ao me imbricar no processo, em uma escrita reflexiva de narrativas pessoais para interpor ao debate, percebo nessa escolha o que Dantas (2016) evidencia ao falar sobre o método de pesquisa autoetnográfico:

A autoetnografia vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu. Uma parte significativa dos artistas/pesquisadores procede a colheita de informações sobre sua própria trajetória e processo de criação, procedimento que se assemelha a uma colheita de dados autoetnográficos. Nesse caso, o pesquisador utiliza essas informações para produzir conhecimentos intrínsecos à prática artística (Dantas, 2016, p. 173-174).

A autoetnografia é uma abordagem qualitativa, que pode também se basear em interpretar, compreender e descrever fenômenos sociais de forma subjetiva e contextualizada, diferenciando-se de métodos mais objetivos e quantitativos, buscando captar as experiências e significados dos indivíduos envolvidos. Nesse sentido, estabeleço os conectivos para debater os estudos de masculinidades, trazendo referências pessoais que compuseram meu entendimento sobre ser homem, utilizando-me dessas marcas culturais para estabelecer um diálogo à luz dos estudos de gênero e da criação da performance “De braços abertos”.

Por ser uma pesquisa que encontrou na ação teorizante sua própria prática, foi necessária a criação da performance “Braços Abertos”, apresentada como uma das etapas avaliativas da disciplina Estudos de Performance, ministrada pelo Professor Doutor Felipe Ribeiro⁵, no

⁵ Professor do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Mestre em Cinema Studies pela New York University (NYU).

Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 2022.

A concepção da obra deu-se como forma de vivenciar o luto de meu pai, permitindo a prática direcionar o próprio fazer. Esse caminho é percebido na palheta de cores e no próprio figurino que se transformaram no decorrer desta investigação. Outro direcionamento do próprio fazer deu-se na escolha em ser apenas ouvinte, acometido no desenrolar da performance, colocando-me vulnerável a abraços desconhecidos.

A performance artística “Abraça-me” foi enriquecida com a colaboração ativa de muitas pessoas conhecidas⁶. Eles contribuíram com valiosos registros, incluindo fotos e vídeos, que capturaram os momentos essenciais e as nuances da performance. Esses materiais visuais desempenharam um papel crucial na documentação e análise que se somaram as percepções desses colegas que se envolveram ao registrá-las.

Pelo diante exposto, situo a minha experiência e prática artística como processo investigativo, como também dos relatos autoetnográficos que operam como materiais para o debate conceitual através da performance. Neste trabalho, compreendo que essas intervenções artísticas dialogam intensamente com o referido recorte metodológico e seus entroncamentos, como percebo ao observar os parâmetros apresentados em Raimondi *et all* (2020):

Considerando os pressupostos dos estudos de performance, que compreendem o corpo e suas performances como um local privilegiado para a produção de conhecimento, a autoetnografia performática, um dos tipos possíveis de autoetnografia, apresenta-se como uma estratégia “método+lógica” que promove a quebra de silêncios individuais-coletivos relacionados a sistemas de relações e produção de conhecimento hegemônicos, eurocêtricos, brancos, patriarcais, machistas e cis-heterossexistas (Raimondi, 2020, p. 2).

Uma vez construída nossa trajetória metodológica e expostos nossos objetivos, dividimos a dissertação em três capítulos, sendo esta introdução o contexto que situa a organização e os parâmetros da pesquisa enquanto a apresenta.

O primeiro capítulo é dedicado a desenvolver uma perspectiva que problematiza a dança de salão, levantando o debate sobre gênero e sexualidades desviantes presentes nesse território, como da lógica de dominação. Trago o homem para o centro do debate, para uma autocrítica face às possibilidades do masculino, debatidas ao compreender a noção performa-

⁶ No Rio de Janeiro, Gabriela Haddad e Laura Silveira, colegas de turma deste programa de Pós Graduação. Em Salvador, Ciro Borges, fotógrafo contratado. Em Belo Horizonte, Thiago Fonseca, artista e estudante de Artes Plásticas na Universidade Federal de Minas Gerais. Em Porto Alegre, Dóris Dorneles, professora do Departamento de Dança da Universidade Federal de Viçosa – Minas Gerais.

tiva do gênero, apresentadas por Judith Butler (2003), como a noção de pluralidade das masculinidades elaboradas por Connell (2013) e Bola (2020).

Os estudos de performatividade fazem sentido para esta pesquisa ao apresentar a noção performativa do gênero. Ao pensar o corpo, esses estudos nos servem para poder evidenciar como os papéis sociais organizam-se e, assim, problematizá-los. Ao compreender as construções culturais que remontam as masculinidades, é possível, portanto, questionar o tornar-se homem.

O segundo capítulo trata da primeira proposição prática que apresento nesta pesquisa: a performance “Braços Abertos”, que será problematizada mais adiante a partir do recorte autoetnográfico. Neste referido capítulo, teço as experiências e atravessamentos da performance em meu corpo e das interações com os transeuntes, que se envolveram com a obra nas diferentes capitais brasileiras.

A performance, neste sentido, estende-se não só a afetos entre homens, como também sob as marcas que revelam a paternidade ou figuras masculinas que influenciaram as mulheres e demais corpos que decidem me abraçar. Nessa experiência compartilhada, como um levante à rigidez masculina, criei espaços de afetividade para que homens, através da performance, possam expressar-se pelo corpo, pelo abraço. Essa ausência, recorrente em histórias de outros pais e filhos, como a experiência em si sobre ser homem, foi alimento para que eu pudesse ocupar o espaço da rua.

O terceiro capítulo, que constitui a última parte das proposições práticas desta pesquisa, trata da promoção de debates, a partir do diálogo com corpo em grupos reflexivos de gênero, através de oficinas de dança. Na minha participação pregressa nesses referidos grupos⁷, vislumbrei essa intervenção, desenhada ao perceber uma importante lacuna a ser preenchida nesses espaços: a necessidade de trazer a perspectiva do corpo para discutir as masculinidades.

⁷ Integrei o grupo “SobreNós” no ano de 2022, dirigido por Juliano D’angelo. O grupo independente realiza seus encontros no formato online, acolhendo homens de diversas cidades do Brasil e do mundo.

Figura 4: Oficina de dança em parceria com o Grupo Reflexivo “Homens de Quinta”.



Acervo pessoal. Rio de Janeiro – RJ, em 2023.

O recurso metodológico deu-se pelo recorte autoetnográfico, no debate proposto e experimentação realizada nas referidas cidades, compondo o capítulo terceiro deste trabalho. Utilizei-me da notação dos relatos dos participantes, que não serão publicadas, apenas para lembrar-me enquanto escrevo das experiências dançantes que esses se permitiram realizar.

Por fim, nas considerações finais, destaco a performance e a dança, abordadas neste estudo, como caminho para provocar rupturas que desafiam as masculinidades tradicionais. Os abraços realizados, tanto nas oficinas quanto na performance de rua, tornam-se elementos disruptivos para questionar o *modus operandi* que associa a masculinidade à rigidez.

As inquietações deste trabalho podem contribuir para o campo dos estudos de gênero ao abrir novos caminhos de possibilidades para transformar comportamentos nocivos associados aos homens, que são herdados e continuamente reproduzidos. Através do corpo, homens podem encontrar um caminho para começarem a perceber as estruturas que moldam seus padrões, permitindo-lhes assim redirecionar e reconstruir suas próprias masculinidades.

O contato físico realizado através do abraço contribui para ampliar perspectivas que podem reconfigurar o que entendemos sobre ser homem, ao romper com ideais cristalizados e galgar perspectivas mais abertas. Essa abertura reflete acolher as diferenças que compõem as masculinidades, permitindo caminhar rumo a compreensões plurais, que dialogam intensamente com as transformações que implicam ser homem. Assim, torna-se possível reconhecer as opressões e violências que persistem em nossa realidade, tanto em relação aos outros quanto a nós mesmos.

1 UM ABRAÇO QUE RESISTE À DANÇA DE SALÃO

A face do homem como figura opressora, mistificada, começa a ser exposta por grupos e iniciativas como esta dissertação, que encontra momento propício na contemporaneidade para refletir as problemáticas de gênero. Apresento uma dissidência a coreografias dominantes, portanto, um rompimento à lógica de reprodução ou produção de uma dança mantenedora de padrões heterossexistas, impostos e incorporados ao corpo. Proponho nesta pesquisa um contrafluxo às noções normativas sobre ser homem neste território que se apresenta hostil ao conceber as noções de gênero, instigando uma revisão das masculinidades.

O primeiro capítulo inicia uma discussão através do conceito *Dama de Paus*, uma proposta metodológica que implica ater-se aos modos da dança de salão. Propõe-se também observar e perceber como os corpos se organizam, a fim de interferir sobre as possibilidades de como estes corpos se relacionam. Nele ainda se apresentam ferramentas para perceber e reformular as estruturas do salão, ao propor um diálogo interno sobre como as normas da dança implicam-se ao próprio corpo, como um diálogo externo, ao ater-se aos códigos sociais, o próprio fazer da dança, seu espaço e suas relações sociais.

Os códigos do salão são abordados na sessão seguinte a partir de uma perspectiva histórica, que remonta sobre os estatutos dos clubes negros vistos em Pereira (2020). Os estatutos remontam sobre a própria história do samba de gafieira, sendo estratégias de sobrevivência dos clubes negros, que originaram o espaço da gafe, a subverter as perseguições do Estado no período pós-abolição.

As formas legais de cercear os rumos do corpo negro na urbe, leis e polícia, são abordadas a partir da perspectiva de *Coreopólicia*, desenvolvida por Lepcki (2012). Essa trajetória conceitual nos permite analisar como os estatutos representaram estratégias ativas de subversão contra as opressões em um determinado momento. No entanto, posteriormente, esses mesmos estatutos se transformaram em instrumentos de regulação e opressão para outros corpos, ao se tornarem parte da norma e cristalizando-se, perpetuando perseguições.

O final do capítulo enfatiza representatividades no salão e como estas estão em disputa, debatendo a masculinidade tóxica no espaço da dança. Através de registros oficiais, apresento um caso extremo à comunidade para ilustrar como a violência, a valentia excessiva e outros comportamentos nocivos, característicos da masculinidade tóxica, se manifestam no salão. Ao mesmo tempo, destaco como o salão abre espaço para diferentes concepções de masculinidade disputarem sobre ele.

O caminho que esta pesquisa galga perfaz criar espaços de afetividade entre homens, sendo o primeiro capítulo um recorte para problematizar masculinidades e dança de salão. Neste espaço, que se abala pela afetividade de um abraço entre homens, proponho uma antítese ao cavalheiro, como de seus ideais e expectativas de gênero.

A dança de salão historicamente dividiu-se entre passos para homens e mulheres, definindo papéis bem rígidos dentro das técnicas de condução para os gêneros. Configurou-se uma visão dicotômica e binária para perceber o corpo, regulado pela heteronormatividade que dita os parâmetros de normalidade. Essa corrente de pensamento é percebida na dança principalmente na maneira dos corpos performarem o cavalheiro ou dama⁸, estabelecendo normalidade apenas em comportamentos que expressem o gênero em enlances heterossexuais. Esses parâmetros instauram a normalidade, mas também instauram quais são os corpos estranhos, aqueles que se afastam do que foi regulado como normal.

A heteronormatividade, entendida como normas e padrões culturalmente estabelecidos, baseia-se na heterossexualidade, naturalizando-a como a sexualidade normal e marginalizando as demais. Segundo Souza e Pereira (2013), a heteronormatividade age ao moldar todas as relações em um binarismo de gênero, que visa organizar os atos, práticas e desejos através de uma relação heterossexual. Afirmo, portanto, que ela impede a construção de outras identidades.

A minha trajetória em dança de salão deu-se em encontrar reiteradamente muitos obstáculos ao questionar e provocar as formas do corpo poder se relacionar. Enquanto homem gay, vivenciei nossos corpos serem silenciados na dança de salão, identidades coagidas a representações heterossexuais para ocupar esse espaço, afetando nossas expressões e modos de agir através da dança. Ao dançar, foram muitos os enfrentamentos para poder estabelecer com outros homens interações através da dança.

As questões de gênero e sexualidade fazem-se presentes na narrativa dessa pesquisa, sendo fundamental evidenciar os autores que em seus trabalhos já discutem esses temas na dança de salão ou que de alguma maneira trouxeram contribuições para que fosse possível estabelecer uma crítica quanto ao gênero nas danças a dois. Ao pensar referências que abordem dança de salão em seu viés acadêmico, é importante frisar contribuições recorrentes em publicações sobre o assunto, como vistas em Perna (2002) e Ried (2003).

⁸ “Cavalheiro e Dama” derivaram os termos “condutor e conduzido”, mais em voga no cenário da dança. Após muitas discussões, como desta pesquisa, e intervenções de corpos dissidentes, que questionaram esses papéis de gênero ao dançar, os termos foram sendo substituídos. Eles representam a possibilidade de romper com os papéis tradicionais da dança, porém, operam a passos lentos tais mudanças.

As publicações de ambos os autores tratam-se de livros e fazem parte de um contexto vanguardista da pesquisa em dança de salão na academia, preocupada naquele momento sobre o registro da dança. Nesse contexto, as referências sobre dança de salão se faziam escassas, sendo esses autores referências que, através de seus livros, almejavam um registro com rigor científico.

Ao pensar a dança de salão pelo viés crítico e não puramente de registro histórico, como comumente é observada, destaco a importância dos pesquisadores que produzem publicações em dança de salão e que tecem críticas quanto ao gênero. Destacam-se Feitoza (2011), que em suas pesquisas desenvolveu o conceito de cocondução para observar as relações da dança de salão, assim como Vasconcelos (2021), ao abordar os feminismos e observar a partir de sua posição como mulher as danças a dois, tencionando as relações de poder na dança ao propor insurgências sobre os corpos do salão.

Há ainda autores que se destacam pela relevância e/ou profundidade de seus estudos para o campo, como Pazetto e Samways (2018), Nunes (2018), Polezi (2017), Santos (2019), trabalhos anteriores a este, que se mostram de suma importância para a dança de salão ao discutirem essas temáticas em suas obras pelo viés científico. Embora possa haver discordâncias em relação a algumas teorias, com as vistas em Zamoner (2005), acredito que esses estudos fazem parte do campo, fomentando-o como debates passíveis à crítica.

Apresento brevemente como a binaridade de gênero faz-se nas danças a dois, construindo corpos de homens cavalheiros através do aprendizado de seus códigos e técnicas de movimento. Neste sentido, esse espaço faz-se salão, lugar onde se criam as expectativas sobre os corpos, portanto, dos roteiros que *coreografam*⁹ o masculino, numa perspectiva hegemônica e estrita sobre os gêneros que não considera o porvir ou a mutabilidade dessas enquanto construções sociais.

O entendimento dicotômico adotado pela dança de salão restringe pluralidades, tornando-se possível evidenciar a problemática das relações de corpos que são ou se tornam desviantes nesse universo. Ao compreender que o movimento corporal é um elemento destituído de gênero, assim como cores ou fragrâncias, mas que é generificado socialmente, faz-se importante destacar como tais características vão recebendo valores e signos que são impressos ao sujeito como atributos de homem ou de mulher, no que Louro (2019) convencionou chamar de “generificação do corpo”, ao perceber como as instituições como a família, a escola e a igreja atuam para moldar o comportamento através da construção do gênero.

⁹ O sentido de coreografia aqui citado faz menção ao conceito de Coreopolítica, apresentado por Lepecki (2003).

A dança de salão adota parâmetros culturais heteronormativos para construir seus afetos, determinar seus modos e construir seus comportamentos. Pelos estudos de Mead (2006), torna-se possível perceber que tais padrões não são natos, determinados biologicamente, mas apreendidos através de uma construção social, não biológica, que atribuem artificialmente qualidade aos corpos, como a passividade elencada às mulheres ou o domínio aos homens.

Para que se entenda como ocorrem os processos demarcadores da posição do sujeito na organização da dança de salão, nota-se a relevância dos estudos de Foucault (2013), no que o autor defende como docilização dos corpos. Esse processo de subordinação pode ser observado em outros recortes sociais, como a dança. A dama e o cavalheiro são formas de agir que resultam corpos dóceis na arte, definidora das normas sociais de como esses corpos devem ser e se comportar.

Sob essa ótica, é possível perceber como a dança de salão vai naturalizar corpos que são eleitos como normais (dama e cavalheiro) e os corpos estranhos, aqueles que se afastam da posição centralizadora. É o pensamento heteronormativo que viabiliza a dominação masculina, também estabelecida na dança de salão e entendida por Bourdieu (2003) como uma estrutura de pensamento que naturaliza mecanismos como a violência simbólica, a violência física e a autoridade que não é contestada por ser lida como normal.

A dominação começou a ser questionada, solicitando ao homem uma desconstrução de seu pensamento, da sua condição de autoridade, de rever suas posições e seus papéis também na dança. Ressignificar a relação entre corpos masculinos torna-se uma demanda da dança de salão, sendo esta um organismo vivo e em constante mudança, reestruturando-se por outras narrativas, atuais, como as apresentadas nesta investigação.

1.1 Dama de Paus: um conceito pela subversão de gênero nas danças a dois

A dança de salão necessita de uma revisão continuada sobre suas histórias e sobre o seu fazer artístico, pois a cada tempo aparecem outros comportamentos e possibilidades para performativizar os corpos no mundo. Por não ser um objeto estático no tempo, necessita de ferramentas e formas de pensar que acompanhem o contínuo fluxo de transformação da contemporaneidade, inerente a todas as manifestações da arte, que seguem em constante movimento.

Performar masculinidades perpassa pelas expectativas da sexualidade e do gênero, inseridas em contextos culturais que constroem as funções que cada corpo desempenha socialmente. Em face à compreensão, observo o organograma social, que espera desses corpos comportamentos entendidos como “naturais”, do homem ou da mulher, a partir do sexo. As-

sim, proponho observar esses condicionantes que operam nas funções das técnicas de dança de salão, tradicionalmente fundamentadas pela diferenciação dos gêneros para demarcar seus passos e posições de poder.

A dança de salão, que concebe seus papéis de técnica a partir da divisão de gênero, cria expectativas sobre como cada corpo deve desempenhar suas funções e os lugares que devem ocupar ao dançar: condutor ou conduzido. Portanto, o gênero é o sistema que constrói as posições de poder na dança, através da binaridade das técnicas de condução, ao moldar como os corpos devem se comportar nesses lugares. Nos estudos de Pazetto e Samways (2018), vejo uma importante contribuição nesse sentido, enquanto teóricos que tecem crítica quanto ao gênero na dança de salão:

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

Dama de Paus é um experimento que venho desenvolvendo como crítica às demarcações da dança, que definem os papéis sociais a partir do gênero, demarcando o que pode cada sujeito. Surge de inquietações face às normas da dança de salão impostas sobre meu corpo, para que me tornasse o homem cavalheiro, uma performance de masculinidade que não representava minhas subjetividades enquanto homem gay, que pretendia masculinidades outras para estar na dança.

Ao analisar a dicotomia da técnica de dança de salão, percebemos uma separação que definiu tradicionalmente o papel do homem, destinado à condução. Essa dicotomia impera até os dias atuais ao se observar os bailes e aulas de dança de salão, sendo o cavalheiro ainda uma nomenclatura recorrente, que opera representações de um homem específico, heterossexual, branco, classe média.

A Dama de Paus opera observando e interferindo sobre os modos de se fazer dança de salão, atuando em bailes e aulas ao propor convites para que homens dancem entre si, a fim de uma investigação sobre as masculinidades, instaurando insurgências sobre a dança. Através de uma experiência sensível, estabelece-se um convite para uma autorreflexão através do corpo, sobre o que é ser homem e sobre o que é ser homem na dança¹⁰.

O panorama hegemônico ao dançar a dois permeia sob a dominação masculina, esta-

¹⁰ Performance Dama de Paus. Disponível em: <https://vimeo.com/1004278214?share=copy>

belecendo-se a partir de moldes heteronormativos as formas de pensar e fazer dança. A Dama de Paus atua também como uma performance em Arte, que evidencia os corpos desviantes, os corpos que também importam, observando e possibilitando rupturas sobre esse pensamento hegemônico ao interferir no campo.

Na dança de salão, os corpos de homens e mulheres são domesticados “dama” e “cavalheiro”, estabelecendo-se como a norma, os agentes reguladores de suas performatividades. Os corpos desobedientes, que se afastam do padrão hegemônico, são o objeto desse estudo, que através desse conceito “dama de paus”, implica falar não somente de uma pauta como a dança, mas de prismas que estão entrelaçados numa discussão crítica que permeia ao mesmo tempo corpo, gênero e sexualidade.

Tradicionalmente, espera-se que o homem assuma um papel dominante, viril e forte. No entanto, os estudos de performance nos convida a transcender esses limites estreitos e explorar novas possibilidades de expressão masculina. Ao refletirmos sobre a masculinidade, percebemos que os papéis atribuídos a esses corpos vão além das expectativas de gênero, compondo diversas identidades. Visões ultrapassadas, ancoradas em teorias biologizantes já refutadas, moldaram essa narrativa por muito tempo. Diante disso, surge a indagação: qual é o papel do homem na dança de salão nos dias de hoje?

As características, estabelecidas por determinismos culturais, virilidade, domínio, entre outras, foram internalizadas pelo coletivo social como a expressão natural da masculinidade. Esses discursos obsoletos, enraizados nas ciências da natureza, ainda persistem como justificativa para a perpetuação da dominação masculina em diversos contextos sociais, como exemplificado pelo tradicional monopólio masculino na liderança da condução. Nesse sentido, Nunes (2018) nos traz um importante questionamento: “se as mudanças de valores ocorridas na nossa sociedade reformularam as interações entre as pessoas, as relações de força também mudaram. Resta saber até que ponto essa mudança pode ser observada em um espaço de dança de salão” (Nunes, 2018, s/p).

Dama de Paus expõe a visão heteronormativa da dança de salão, questiona os fundamentos que validam essas práticas e compreende a artificialidade dessas representações de gênero, como a própria performance do homem cavalheiro. É provocativa ao possibilitar uma ruptura das expectativas geradas para o corpo do homem, apontando caminhos para romper com as imposições de gênero e seus papéis sociais.

Dama de Paus é, portanto, um conceito e também uma ferramenta performativa metodológica que nasce a partir de uma provocação de gênero situada, experienciada na minha prática artística, para se atuar ou mesmo remodelar a dança de salão, percebendo a partir de

uma concepção não hegemônica os sistemas que operam essa manifestação. Esse conceito trata de uma percepção pautada nos estudos de gênero e masculinidades, um recorte entre muitas possibilidades para compreender o campo da dança de salão.

Ao compreender performance como um atravessamento de experiências situadas, transcrevo a Dama de Paus como uma intervenção da dança para provocar, através do corpo, as estruturas da masculinidade patriarcal e os contornos sobre ser homem no salão. Ao acreditar na potência do abraço, marca que caracteriza a dança de salão, o subscrevo como caminho para conceber outras formas de masculinidades, que se pautem pelo afetivo, visando transformar as relações entre homens sob a antítese do cavalheiro.

Ao ser um homem conduzido e marcado como dama pelo salão, aproprio-me do que seria uma fraqueza, a relação do feminino face ao ser homem, assumindo o apelativo “dama”. A dama de paus surge como força motora, questionando a masculinidade na dança de salão ao demonstrar como os padrões estabelecidos estão se desmoronando. Padrões que restringem os corpos, limitando-os através de uma perspectiva de gênero estrita.

A persona Dama de Paus consiste no trânsito entre aulas e bailes de dança de salão, observando o campo e propondo intervenções, como os convites para se estabelecerem danças com outros homens. Através de uma revisão deste conceito, busco observar e intervir, ao propor papéis para uma masculinidade não-hegemônica na dança, concebida tradicionalmente pela manutenção dos signos de virilidade e dominação para que homens se tornem os corpos cavalheiros.

A dissertação “Abraça-me: performatividade do abraço entre homens na dança e performance” é fruto de ideias organizadas como pesquisa acadêmica durante o desenvolvimento da minha monografia (cf. Pêgo, 2020): “Dama de Paus: representações do homem contemporâneo na dança de salão”, que buscou a construção de um conceito de subversão de gênero na dança, repensando o papel do homem como cavalheiro.

Os parágrafos registram práticas que a Dama de Paus instaura nos espaços do salão a partir de provocações sobre os corpos, a fim de evidenciar as opressões ao se dançar a dois. Essas intervenções são experimentos da pesquisa, alimentada pelas inquietações da arte, que me fizeram refletir esses papéis sociais e romper com as expectativas esperadas para meu corpo, dos papéis que deveria supostamente desempenhar ao dançar.

A presença de um corpo questionador instaura possibilidades que não são ofertadas ao se fazer gênero nesse espaço, tencionando os limites do salão. Ao não se permitir limitar-se pelos códigos e técnicas, as quais as danças sociais historicamente tem se subordinado, a Dama de Paus borra esses códigos apreendidos pela técnica como de seus limitadores.

Figura 5: Registro da competição de Zouk do *Brazilian Dance Zouk Council (BZDC)*.



Acervo pessoal. Registros de 15 de julho de 2023.

Nos bailes de dança de salão, a *Dama de Paus* se faz como uma performance que observa, corporifica e transcreve esse território ao interferir nos seu modos de fazer. Ao mesmo tempo em que interfere, também é interferida pelo ambiente enquanto almeja modificar esses códigos. Dessa forma, estabelece-se pelos convites para dançar, indo contra as normas e regras que direcionam esse fazer da dança de salão. Nesse sentido, vejo uma importante contribuição de Figueiredo (2010) que nos diz:

A dança ao ampliar e recriar os sentidos dos nossos gestos, ações corporais, interações com objetos e ordenamentos dos corpos no espaço pode desestabilizar alguns significados e construir outras significações para nossa maneira de pensar e viver (Figueiredo, 2010, p. 148).

Como homem incomodado com as normativas de gênero, busquei caminhos opostos aos desenhados para meu corpo, busquei aprender ambos os códigos da técnica para poder dançar com outros homens e fugir das convenções. Essa estratégia deu-se a fim de evidenciar a artificialidade dessas relações, moldadas pelas regras de gênero, que encontram na dança de salão ambiente para se fortalecer, assim como poderem ser problematizadas.

Em primeiro plano, a *Dama de Paus* torna-se uma provocação para o olhar interno do

corpo, de perceber sua própria trajetória, os sentimentos, as memórias, as experiências pregressas e marcas de gênero que nos atravessaram, sendo importante reconhecê-las não somente as oriundas da dança, pois se trata de um mergulho em si mesmo numa anamnese corporal. Nessa perspectiva, podemos perceber quais são os gestos e desejos que moldam nossos movimentos, de como nos sentimos nos lugares destinados aos nossos corpos na dança de salão, como é se expressar pelo movimento através desses códigos, de refletir quais são as marcas que a dança deixa em cada um.

Em segundo plano, o olhar da Dama de Paus perpassa em observar sua relação com o espaço; neste caso, do seu próprio corpo e o salão, o território da dança. Nesse plano, a Dama de Paus pode ser entendida também como uma forma de enxergar o que está externo ao próprio corpo, suas experiências e sensações, e ver aquilo que é concreto e perceptível aos olhos. Passa do plano interno, sentimentos e experiências, para estar e observar o lugar onde pisa, os corpos que ocupam esse chão, perceber como se configura o sistema que organiza os corpos do salão, as interações entre os dançantes, enxergar o movimento dos outros corpos e como eles estão organizados, as regras que definem o corpo da dança.

No terceiro plano, essa percepção da Dama de Paus atém-se ao coletivo, desdobra-se em observar como o corpo do outro relaciona-se com o seu, percebendo como acontecem essas interações, em como o outro reage sobre seu corpo e vice-versa. Enquanto o primeiro plano trata do olhar interno e o segundo de um olhar externo, que se expande, o terceiro plano transita entre o olhar interno e externo, percebendo a si e ao outro para poder enxergar essas trocas constantes de informações que acontecem na dança.

As etapas acontecem simultaneamente, mas estão aqui especificadas para melhor serem visualizadas, pois atuam como dispositivos para perceber a dança e questioná-la, pois a Dama de Paus é um estado de presença para se estar na dança de salão. O recorte a qual apresento este conceito propõe problematizar as ideias sobre as masculinidades, inseridas numa lógica heteronormativa, investigando nesse sentido o lugar do homem que dança.

É uma pesquisa imbricada em conceitos que analisam e discutem os papéis sexuais, a construção social do gênero e como operam as representatividades, propondo estabelecer provocações que modifiquem o entendimento das relações que se estabelecem entre os corpos no salão, comumente excludentes.

A Dama de Paus é um diálogo que instaura um estado de experimentação ao propor entre suas práticas uma política para que homens vivenciem o abraço entre si. Tem como objetivo que esses transpassem as estruturas que os limitam a estabelecerem esse tipo de interação através da dança, possibilitando questionar as normas que se estabelecem sobre o corpo.

Aos homens que dançam, vale questionar por que as interações continuam a ser direcionadas para com corpos femininos e o que impede os abraços entre homens. Assim, Figueiredo (2010) corrobora ao dizer:

a dança não apenas reflete ou representa a ordem social, como também constrói modos de operarmos no mundo. A dança gera significados ao reforçar, desarticular ou recriar alguns dos nossos gestos, ações corporais, interações com objetos e relações entre os corpos no espaço. Ao serem compartilhadas, estas significações afetam e constituem a nossa visão de mundo (Figueiredo, 2010, p. 47).

Proponho provocar as fronteiras do salão ao romper com as expectativas sobre meu corpo, que me permitiu transitar entre as posições de poder na dança, cavalheiro e dama, e infiltrar nesses códigos para questioná-los, dando vazão ao título “Dama de Paus”, ao ocupar o lugar da dama da dança enquanto homem¹¹. Nesse processo, compreendo outras facetas para explorar as masculinidades ao abdicar de espaços de poder do homem, por exemplo, ao permitir que uma mulher conduza a dança, como também de estar numa posição vulnerável, de dama, em comparação a posição de poder exercida pela figura do cavalheiro.

Muito se tem discutido que os movimentos produzidos partem da ação do par em um processo dinâmico de comunicação, no entanto observa-se ainda uma contradição, pois muitos trazem o significado como algo que é produzido pelos dois corpos, porém ao mesmo tempo afirmam que o homem é o responsável principal para que a dança aconteça (Feitoza, 2011, p. 25).

Através do corpo, homens podem ter um caminho para experimentar esses diálogos reflexivos, que não devem se limitar aos papéis de gênero, desvinculando as relações do mover-se na dança como uma prática abusiva e de dominação. Através da subjetividade, das histórias registradas em cada corpo, encontra-se um canal para refletir intimamente como tais abordagens podem atravessar essas memórias.

A Dama de Paus foi o caminho que possibilitou na dança de salão questionar o que é ser homem, dando-me a oportunidade de reformular essas estruturas em meu corpo e possibilitá-la como provocação em outros corpos. Subverter performances esperadas aos homens através do abraço que dança na busca de refletir quais rumos o salão trilha seus passos ao minhar.

¹¹ Compilado de práticas performativas da “Dama de Paus” em aulas, bailes e competições de dança de salão. Disponível em: <https://youtube.com/shorts/iDL-9qSx6Eg?si=zkrPNCS7oqs4p4cC>

1.2 O chão da gafieira: da resistência à opressão

A análise das opressões dentro do contexto da gafieira dá-se através de uma investigação cuidadosa do espaço da dança, cuja origem remonta à resistência negra contra a opressão da elite branca nos primórdios da república. No desenvolver de sua história, problematizo como a gafieira, posteriormente, tornou-se também palco de repressão ao proibir a dança entre homens através de seus estatutos.

O policiamento aos corpos perpetuou a marginalização de certas identidades dentro do ambiente que deveria ser de acolhimento e liberdade. O policiamento aqui será compreendido a partir da noção de Lepecki (2012), ao conceituar a “coreopolícia”.

Assim, a história da gafieira revela uma dinâmica própria de resistência e opressão, desafiando-nos a refletir sobre como o chão da dança pode, ao mesmo tempo, resistir e tornar-se opressor. Minha abordagem enfatizará a análise dos estatutos dos clubes de dança negros, vistos em Pereira (2020), que expõe as estratégias de resistência dessas associações negras às perseguições policiais, delineando um paralelo entre o nascimento desse espaço como um ato de resistência e sua transformação em um regulador opressivo.

A dinâmica de opressão que afligia os clubes negros, berço da gafieira, enraíza-se profundamente quando essa manifestação deixa de ser perseguida, assumindo o status de norma na época de ouro da Estudantina Gafieira¹². Este processo demonstra como estruturas inicialmente concebidas para proteger e preservar a cultura negra podem, paradoxalmente, tornar-se instrumentos de controle e opressão a outros corpos, sendo importante compreender a interseccionalidade do debate.

O racismo e a homofobia, embora se manifestem de diferentes maneiras e tenham raízes históricas distintas, compartilham um denominador comum: a lógica da opressão. Essa lógica baseia-se na construção social de hierarquias que colocam determinados grupos em posições de poder e privilégio, enquanto outros são marginalizados e discriminados. De acordo com Da Costa (2023), o racismo e a homofobia são sistemas de opressão que cerceiam o acesso a direitos humanos, além de determinarem as condições de vida e morte desses corpos.

O caminhar da dança de salão fez-se sob o apagamento das referências que a constituíram, na imposição de padrões eurocentrados, submetendo muitos corpos ao apagamento de suas histórias e subjetividades, como das estéticas negras, duramente perseguidas no decorrer

¹² A Gafieira Estudantina, fundada em 1928 no Rio de Janeiro, tornou-se um ícone cultural para o samba de gafieira e outros estilos de dança de salão. Localizada na Praça Tiradentes e administrada por diversas famílias ao longo dos anos, ela viveu seu auge nas décadas de 1940 e 1950, com uma forte retomada, pela sua popularidade televisiva nos anos 2000. Enfrentando um declínio nos anos seguintes, fechou definitivamente em 2005.

de suas distintas manifestações: o samba, a capoeira, o *hip hop*, o *funk* e também ao dançar a dois.

O embranquecimento da dança de salão acontece engenhosamente ao importar padrões eurocentrados para danças latinas, perceptível no samba brasileiro e até mesmo no tango argentino. É disposto como belo os padrões estéticos de danças eurocentradas, como o balé, impondo-se sobre essas danças por meio de palavras estratégicas. O famigerado “refinamento da técnica” impõe sobre essas danças pernas esticadas, pés em ponta e outros padrões “alienígenas” ao seu fazer por meio de palavras pomposas para embranquecer danças negras e apagar narrativas não hegemônicas.

Apesar do constante esforço e das tentativas de fazer o negro e suas contribuições “desaparecerem”, foi a comunidade afro a grande responsável pelo elemento central da identidade argentina: o tango. Embora os estereótipos do gênero estejam sempre associados à figura de Carlos Gardel, da incorporação do bandoneón e do imigrante branco, a palavra “tango” aparece a partir do século XVIII ligada à música e às práticas de dança vindas da África (Viveiros, 2020, s/p.).

O tango, submetido de tal maneira aos modelos estéticos impostos pelo salão, dificilmente é reconhecido pelo imaginário popular como uma dança negra. Ao mesmo passo o samba, a salsa e outras danças latinas caminham na mesma direção, recebendo cada vez mais o “refinamento” para suas estéticas e aproximando-se ainda mais do padrão branco, que valida ou desvalida o que é arte a partir do que se aproxima de suas próprias referências.

A imposição desses padrões muitas vezes resulta no silenciamento de diversos corpos, invisibilizando suas histórias e identidades. No mundo da dança isso é especialmente evidente quando se trata da questão racial. É factível perceber como as influências negras são perseguidas ao não se encaixarem nos padrões dominantes brancos.

As expressões negras comumente são suprimidas em favor de uma estética eurocêntrica, como no tango argentino, que se distanciou de sua matriz, substituindo-a por normas que se alinham melhor à estética branca dominante. Esse esforço por uma “técnica limpa” muitas vezes resulta em movimentos longilíneos, mascarando ou ignorando completamente suas matrizes, construídas pelo aterramento do corpo ao chão.

Durante o século XX, o tango sofreu diversas interferências europeias não apenas nas letras das músicas, mas também nas coreografias e, principalmente, nos espaços onde era tocado (Viveiros, 2020, s/p.).

Nesse momento, ao ater-me aos dispositivos legais de controle do corpo, vejo nos estudos de Pereira (2020), ao narrar sobre os clubes negros, o cerceamento do Estado ao corpo. Essa coreografia que dita os rumos do corpo na urbe corrobora com as perspectivas apresentadas por Lepecki (2012) ao conceituar a coreopólicia. A forma da lei e seus aparatos repressivos tornaram-se evidências às perseguições policiais no período pós-abolição, que coreografaram os rumos de corpos negros no Brasil.

As políticas de embranquecimento da população brasileira, implementadas desde o período pós-abolição, representam um capítulo sofrido da história nacional. Marcadas pela tardia emancipação dos povos escravizados e pela ausência de medidas que garantissem seus direitos civis, essas políticas visavam, na forma da lei, negar à população negra o acesso à terra, ao trabalho e à educação.

O início da república brasileira foi marcado pelos incentivos à imigração europeia, que se deu em escala nacional, a fim de gradualmente extinguir pretos e pardos de nosso território. Em “Abolição”, filme dirigido por Zózimo Bulbul¹³, ao abordar o centenário da abolição, em 1988, traz consigo uma importante fala:

O que aconteceu foi um processo de tentativa das elites brasileiras de deslocar os escravos, excluindo os escravos de toda capacidade de nacionalidade e de cidadania. [...] Em vez de ganhar o projeto liberal, que era um projeto que dava terra aos negros através da ação de André Ribouças, esse projeto foi o de substituição do escravo negro pelo imigrante branco. Então a república foi uma tentativa de o Brasil entrar no capitalismo sem o negro. (Bulbul, 1988, [30:59 - 31:57]).

A Lei Áurea instituiu que negros escravizados fossem libertos, porém, sem oferecer-lhes condições para que se tornassem cidadãos, direitos assegurados aos imigrantes europeus. O então Estado brasileiro, através de suas leis e magistrados, passa a criar contextos para que essa parcela da população desaparecesse gradativamente, em oposição à crescente mão de obra branca.

A impetuosa forma da lei passa a sancionar o corpo negro através de seus artigos, a fim de incriminar as práticas destes corpos na urbe. A lei da vadiagem¹⁴ retrata o controle do

¹³ Zózimo Bulbul: Cineasta, ator e ícone da luta contra o racismo no Brasil. Dirigiu e atuou em filmes que denunciam a desigualdade racial e marcou o cinema negro nacional. Fundador do Centro Afro Carioca de Cinema, espaço fundamental para a formação de novos cineastas negros.

¹⁴ A Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941, das Contravenções Penais, visava criminalizar a ociosidade e foi historicamente utilizada para perseguir e controlar a população negra e pobre, perpetuando a marginalização e a desigualdade social após a abolição da escravidão. No contexto dessa perseguição, práticas culturais como o samba, a capoeira e as religiões afro-brasileiras também foram alvo de repressão, visto que eram associadas a “vadios” e “marginais”, reforçando o estigma e a criminalização dessas manifestações culturais.

Estado ao corpo negro, criminalizando os contextos aos quais estavam submetidos os escravos libertos e suas práticas, como o samba e a capoeira, uma coreografia.

Todavia, embora não tenhamos uma designação racializada própria na vadiagem, através de simples hermenêutica é possível perceber quais eram os indivíduos alcançados por esse tipo penal. Nota-se que os denominados “africanismos”, como a capoeira, tinham um tipo penal próprio no artigo 402, porém estavam inseridos no mesmo capítulo XIII dos vadios, que levava o título Dos Vadios e Capoeiras, o que esclarecia que grupo o capítulo XIII do diploma penal objetivava punir (Paulino, 2020, p. 100).

A intenção do Estado brasileiro de expulsar esses grupos marginalizados, principalmente da capital do país, fica nítida no episódio da Revolta de Canudos¹⁵. A estratégia do governo envolvia fazer falsas promessas de terra e apoio para recrutar homens negros para as forças nacionais, apenas para traí-los após seu serviço. Entre os combatentes de Canudos, muitos eram negros libertos que lutavam por melhores condições de vida e pela conquista de seus direitos. Apesar da vitória, os combatentes nunca receberam as terras prometidas, esses sobreviventes, marginalizados e sem perspectivas, buscaram refúgio na capital do país, fadados à exclusão. Sem ter para onde ir, muitos se instalaram no Morro da Providência, dando origem à primeira favela do Brasil.

A Revolta de Canudos serve como um lembrete da disposição do Estado para perseguir e aniquilar grupos marginalizados, para manter seus poderes ideológicos. O Estado brasileiro remontou medidas similares às utilizadas na Argentina, durante o século XIX, quando infelizmente obtiveram “êxito” ao praticamente dizimar a população negra do país. Enquanto acolhia imigrantes europeus, a Argentina também implementava mecanismos eficazes para apagar suas referências negras da memória.

A escravidão foi abolida na Argentina, em 1813. De maneira gradual, nas décadas que seguiram, os negros argentinos foram “sumindo”. Em 1852, ganharam passaportes e foram convocados a deixar o país na gestão do presidente Justo José Urquiza. Entre 1864 e 1870, foram enviados para serem trucidados nas linhas de frente da Guerra da Tríplice Aliança, assim como nos vários conflitos externos e guerras civis que aconteceram. Imersos na escassez de saneamento básico e saúde, foram devastados pela epidemia de febre amarela que atingiu Buenos Aires, em 1871. A elevada mortalidade de negros fez com que a “Afro-argentina” mudasse de cor ao longo do século XIX para dar espaço à imigração europeia. Mais do que uma redução de população, houve um processo para tornar o negro argentino “invisível” (Viveiros, 2020, s/p.).

¹⁵ A Revolta de Canudos (1896-1897) foi um conflito entre o Exército Brasileiro e os seguidores de Antônio Conselheiro, no sertão da Bahia, resultando na destruição da comunidade de Canudos. O conflito mobilizou cerca de doze mil soldados do governo e terminou com a morte de aproximadamente vinte e cinco mil moradores de Canudos.

O espaço da gafe, do torto e do errado é uma das versões que abordam os clubes negros, onde o samba de gafieira nasce ou aparece pela primeira vez. Esse recorte histórico dá-se a fim de compreender como os clubes negros teceram estratégias ativas para sobreviver às investidas do Estado, subvertendo legislados e a opressão policial na então capital do Brasil, a cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1881 e 1933.

Segundo ele, o clube seria “frequentado por indivíduos da pior espécie”, pois aceitaria em seus bailes “toda a gente que possa pagar mil réis pela entrada”. Como resultado, era frequentado por “criadas de servir” que, segundo ele, costumavam usar “vestes e joias das patroas”. Tratava-se, assim aos seus olhos, de “uma casa positivamente suspeita” [...] Violências como essa tinham por base, de forma explícita, a visão depreciativa de muitos agentes policiais sobre os homens e as mulheres que frequentavam agremiações como aquelas (Pereira, 2020, p. 240).

A gafieira possui diferentes enredos sobre a origem de seu nome, mas apesar das controvérsias acerca destas referências, que dividem opiniões, adoto a versão mais difundida sobre sua história que a traduz como lugar da gafe. Essa versão, defendida por importantes figuras da dança, como Carlinhos de Jesus¹⁶, encontra firmamento através dos registros oficiais, apreciados nos estudos de Pereira (2020), que narram sobre a visão do Estado sobre esses espaços da dança.

Os registros oficiais revelam como a elite dominante reprimia os espaços negros e rotulava seus frequentadores como “tortos”, “de má índole” e “perigosos”, portanto, o espaço da gafieira como excelência do que declina ao “erro”. O autor faz um profundo debate, através dos escritos jurídicos, acerca das perseguições do Estado aos clubes negros, destacando as estratégias utilizadas por esses clubes para subverter os enquadros que almejavam encerrar suas atividades.

Era utilizando-se das brechas do próprio aparato jurídico republicano, criado para garantir e perpetuar sua exclusão, que tais trabalhadores faziam de suas práticas dançantes um meio de lutar por liberdade e direitos, em favor da República que queriam (Pereira, 2020, p. 246).

Os estatutos que contribuíram como brechas da opressão serão aqui abordados como peça-chave para problematizar, no espaço do salão, a cristalização de regras que em determinado contexto subverteram a ordem, voltada à perseguição policial, e quando passa a ser ela própria a perseguição a outros corpos nesse espaço da dança, ao não refletir seus contextos.

¹⁶ Em uma entrevista no episódio 131 da primeira temporada do programa “The Noite com Danilo Gentili”, transmitido pelo SBT em 8 de setembro de 2014, Carlinhos de Jesus brevemente discute a história da gafieira. Disponível em: https://youtu.be/t6d3rEJkz_Q?si=s8jt8PqJsLmaPSaU

O cenário inicial em que surge essa regulação aos corpos deu-se através de medidas para proteger à comunidade dançante, prevendo em seus artigos meios coletivos de apoio para que seus membros, pretos e pretas libertos, galgarem meios de subsistência ou formação. Diferenciando-se em cada clube, alguns regimentos previam até mesmo socorro em casos extremos ou momentos de dificuldade individuais, financeiro e social.

Além do suporte emocional, vários grêmios definiam regras que visavam garantir financeiramente o enterro de seus sócios. [...] Para além das questões financeiras, o sentido mutual dessas associações se expressava, ainda, no esforço de suas diretorias em incrementar a formação de seus componentes (Pereira, 2020, p. 256).

Os estatutos também se deram a fim de regulamentar sobre a conduta de seus associados, redigindo comportamentos permitidos ou não ao estarem no salão, parte que interessa à crítica dessa pesquisa. Essas normas asseguravam práticas que fossem bem vistas, principalmente aos olhos da polícia.

Ao mostrar organização e valores análogos à moralidade exigida aos clubes, que deveriam projetar valores da classe dominante, esta mostrava uma estratégia eficaz, dentre muitas outras, para assegurar o funcionamento. Assim, podemos compreender o sentido de “coreografia”, apresentado por Lepecki (2012), como prática política, ao entender a dança em seu sentido político e social que constrói e direciona os corpos no mundo.

Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política [...] requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas (Lepecki, 2012, p. 46).

Os estatutos mantiveram-se como regras de excelência para bailes e clubes nas décadas seguintes, conforme mostra Veiga (2012) na figura a seguir:

Figura 6: Estatuto da Gafieira Estudantina.

Estatutos da Gafieira
<p>Art. 1. Não é permitida a entrada de cavalheiros:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) de camisetas sem mangas, b) de bermudas, c) de chinelos de qualquer tipo, d) alcoolizados, e) de chapéu ou qualquer objeto que cubra toda a cabeça.
<p>Art. 2. Não é permitida a entrada de damas:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) de shorts ou bermudas curtas, b) de camisetas tipo regata, c) de chinelos de qualquer tipo, d) de chapéu, lenços tipo turbantes, ou qualquer objeto que cubra a cabeça, fazendo parte ou não da indumentária.
<p>Art. 3. No salão não é permitido:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) uso de bolsa a tiracolo, grande ou pequena, b) portar cigarro aceso na pista de dança, c) entrar na pista de dança com copos ou garrafas, com exceção dos garçons, d) dançar mulher com mulher e homem com homem.
<p>Art. 4. No interior da gafieira não é permitido:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) beijar demoradamente ou escandalosamente, b) cavalheiros colocar damas no colo ou vice-versa, c) provocar confusões, d) berrar, gritar ou gesticular exageradamente, e) colocar os pés ou subir nas mesas e cadeiras, sob quaisquer pretextos, f) dançar espalhafatosamente, incomodando os demais dançarinos.
<p>Art. 5. A desobediência de qualquer um dos artigos citados no presente estatuto poderá implicar nas seguintes sanções ao infrator:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) advertência verbal, b) retirada do recinto, c) suspensão a critério da direção da casa.

Fonte: Veiga, 2012, p.58

O extinto chão da gafieira estudantina, cenário de telenovelas e filmes que envolviam o samba de gafieira carioca, enterra consigo parte da história da dança de salão. Através da história desse clube em específico, que cai na graça da elite, nos é permitido compreender os estatutos como herança dos clubes negros, ao terem sido, em outro momento, resistência ao salão da elite dominante, os brancos.

O retinto chão que alicerçou resistência, subvertendo leis a partir de estratégias para não desaparecer, passa a ser incorporado pelos aspectos do salão aristocrático, que o ameaçava. Esse espaço, que nasce em resistência ao salão, ao ascender socialmente, cristaliza e afasta-se de lutas das quais fez vanguarda. Ao buscar ser um espaço de respeito, aos olhos dos brancos, o movimento de resistência negra e popular embranqueceu, torna-se rígido a ponto de também perseguir outros corpos.

O Estatuto da Gafieira Estudantina, nascido em tempos de repressão, refletia os valores de uma época em que o samba era marginalizado. Suas regras, cuidadosamente elaboradas, buscavam adequar a casa aos costumes da elite carioca, uma estratégia para driblar a perseguição policial e garantir a sobrevivência do espaço. No entanto, entre o século XX e XXI, ao conquistar o apreço da elite brasileira, sendo imortalizado em novelas, filmes e composições como as de Billy Moreno, interpretadas pelas vozes de Alcione e Elza Soares, cristalizou-se a ponto de não mais refletir sobre suas próprias regras.

Uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como as danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo (Lepecki, 2012, p. 47).

O referido estatuto, outrora referência para as normas de conduta em bailes, não acompanhou as transformações sociais que instauraram novas expressões de feminilidade e masculinidade, findando-se assim como a própria estudantina. Apesar da obsolescência da maioria de seus artigos, alguns de seus princípios ecoam, como o Artigo 4º, que proibia a dança de homem com homem, protocolos que demarcam ainda hoje corpos e performances “aceitáveis”.

No último item, os estatutos advertem claramente que a dança a dois só é permitida entre homens e mulheres, mantendo a estrutura básica da precedência e da condução masculina na dança e, ao mesmo tempo, regulando a comunicação corporal e o contato físico entre pessoas do mesmo sexo no salão (Veiga, 2012, p. 61).

A repressão ao corpo na dança de salão possuiu reminiscências desses protocolos. De modos diferentes ao contexto da estudantina, essas performances estão submetidas a operar e representar comportamentos heterossexuais. Entretanto, o contexto da atualidade permitiu-me questionar esses padrões, debate que dificilmente teria força na comunidade em contextos sociais pgressos, mais repressivos, mas que agora se tornam alvo de questionamentos.

1.3 Salão: masculinidades em disputa

A minha compreensão sobre o salão permite-me defini-lo como um território que elege quais pés pisam sobre ele, quais danças e como os corpos podem ser regulados a seguir ou não padrões estéticos de uma classe dominante. Esse espaço é demarcador de como o gênero, a sexualidade e a raça devem enquadrar-se, pois é ele que, ao mesmo tempo, cria e os representa ao dançar. Em Figueiredo (2020), a autora nos diz que “a dança tanto reflete a ordem

social quanto a configura” (p. 148). Assim, questiono: quais masculinidades têm sido construídas pela dança de salão para operar e representar os corpos?

Homens da dança de salão reiteradamente são acusados e/ou estão envolvidos em histórias de assédio, agressões e demais pautas dessa natureza, que envolvem o violar. A masculinidade hegemônica cria sobre o masculino opressões e comportamentos prejudiciais, não somente às mulheres, mas também ao próprio homem. É pautado na violência, agressividade e competição como características hipervalorizadas para exercer a masculinidade, forjando os contextos para que homens expressem-se pela agressividade, como observado por Confort (2018):

uma descrição estreita e repressiva da masculinidade que a designa como definida por violência, sexo, status e agressão, é o ideal cultural da masculinidade, onde a força é tudo, enquanto as emoções são uma fraqueza; sexo e brutalidade são padrões pelos quais os homens são avaliados, enquanto traços supostamente ‘femininos’ – que podem variar de vulnerabilidade emocional a simplesmente não serem hipersexuais – são os meios pelos quais seu status como ‘homem’ pode ser removido. Alguns dos efeitos da masculinidade tóxica estão a supressão de sentimentos, encorajamento da violência, falta de incentivo em procurar ajuda, até coisas ainda mais graves, como perpetuação encorajamento de estupro, homofobia, misoginia e racismo (Confort, 2018, s/p).

A maioria dos casos não é registrada. Por medo, mulheres muitas vezes deixam de prestar queixa nos meios oficiais, mas esses fatos veladamente ficam comentados no meio da dança. Circula nesse exato momento, na capital carioca, um caso público à comunidade do salão, em que um gafeirista agrediu a própria namorada, uma dançarina. Essas narrativas, de homens agredirem suas namoradas ou parceiras profissionais, parecem seguir o mesmo roteiro, pois são assuntos recorrentes à comunidade em diversas regiões.

Inúmeros outros casos, os quais não posso citar por falta de queixas oficiais, são de conhecidas figuras do meio artístico e integram uma complexa rede de proteção entre homens. Como percebido por Connell (2013), que expõe essa trama ao nos revelá-la como “um padrão de práticas (coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse” (p. 245).

Essa irmandade, que os assegura não sofrer grandes represálias, é o que lhes permite continuar a receber apoios das escolas de dança, eventos e festivais, assim como o prestígio de outros profissionais para continuarem no salão e no cenário artístico. A realidade intensificase ao perceber que geralmente são as mulheres que foram vítimas, as que perdem espaço e desaparecem do mercado.

Durante a pandemia, no ano de 2020, surgiu nas redes sociais uma página dedicada a denunciar, a nível nacional, os assédios cometidos por homens profissionais da dança¹⁷. Entre polêmicas e ressalvas, esse movimento fez-se importante ao expor e registrar, mesmo que em meios não oficiais, abusos e práticas de assédio, velhas conhecidas à comunidade dançante, revelando o caráter de permissividade do assédio velado a que mulheres estão submetidas.

Esse acontecimento fez-se importante por expor o caráter de impunidade dos casos, que se revelaram histórias recorrentes entre diversos profissionais, desmistificando enredos que afirmavam serem estes “casos isolados”. Inúmeras vezes, ao estar em aulas, presenciei o assédio de alunos às monitoras, dançarinas que auxiliam as aulas de dança de salão. Encostar as mãos nos seios, mostrar que está excitado enquanto dança, esfregar-se, práticas que também observei entre os profissionais, ao serem muitas vezes os modelos com os quais os alunos homens espelham-se e compreendem a permissividade para violar o segundo sexo.

Na comunidade carioca, em um de seus momentos ápices de escrotidão, pude reconhecer um frequentador do salão que em outro momento havia ejaculado nas pernas de uma dançarina enquanto dançavam. A impunidade ou a falta de ações diretas que retalhem essas práticas, ao permitirem, por exemplo, a continuidade desses dançarinos no espaço da dança, dão pistas sobre o poder dos homens neste espaço. Esse caso público, da qual tive nota enquanto mapeava os salões cariocas, trazem aos fatos as camadas de violência de gênero, que podem acometer-se de formas sutis ou escancaradas, como em ambos os casos.

Este mesmo chão que comporta investigações como as debruçadas nesta pesquisa, ao revisitar as construções sobre o masculino, é o mesmo que também sustenta homens perigosos, que violentam pela força e que agredem mulheres. O machismo faz-se na singularidade de cada homem que em diferentes processos pode ter abolido alguns de seus traços tóxicos, como a homofobia, mas que podem reproduzir outras formas desse comportamento nocivo, como ao agredirem suas companheiras verbal ou fisicamente.

A revelação dessa observação surgiu da prática em campo, ao ter dançado samba, meses antes, com o gafeirista que, mais tarde, agrediria sua namorada. O baile transcorreria como de costume, mas jamais poderia imaginar que aquele homem, que ousara dançar comigo, desafiando tantas expectativas sobre seu corpo, ocultava dentro de si um potencial agressor.

¹⁷ A página @chegadeassedio, voltada para mulheres vítimas de assédio na dança de salão, ganhou destaque por expor uma série de denúncias de abusos, incluindo casos sexuais, envolvendo diversos profissionais conhecidos da área. Este escândalo nacional revelou práticas de assédio que por muito tempo foram toleradas no ambiente das danças. Durante o isolamento da pandemia de Covid-19, a página proporcionou um espaço crucial para que as mulheres rompessem o silêncio e trouxessem à tona essas questões há muito encobertas.

O complexo espaço da dança revela a coexistência de diferentes padrões de masculinidade, que comporta ao mesmo tempo até mesmo representações que se opõem, como entre gays e homofóbicos. A possibilidade de dançar com outros homens, da maneira como tenho realizado, seria um pensamento utópico há algumas décadas, revelando como as compressões sobre masculinidade são plurais e têm se transformado a ponto de repensar concepções como as do cavalheiro e quem sabe até mesmo sobre condutor.

As interações entre homens nesse espaço modificam-se e acontecem ao estarem em disputa. Masculinidades marginais tencionam quais os limites do corpo. Entretanto, precisam lutar para ganhar terreno face à presença de masculinidades resistentes às mudanças, que reproduzem homofobia ou que ainda não concebem a possibilidade de interação entre homens através da dança.

Considerando esse contexto, ao refletir sobre masculinidades no universo da dança de salão, examino questões que começaram a surgir e que desafiam a estabilidade da soberania do homem heterossexual nesse chão. No entanto, meu objetivo principal foi trazer registros oficiais para fundamentar o debate e estabelecer um parâmetro nesta pesquisa: explorar as opostas formas de masculinidade presentes no salão e como essas identidades estão em constante interação e disputa.

A contextualização do caso a ser apresentado como exemplo da discussão necessita de um breve esclarecimento. Trata-se de um episódio de extrema gravidade envolvendo um dançarino. Reconheço a seriedade de outros ocorridos que associam homens à violência no salão, também graves em sua natureza. No entanto, este caso específico transcende os limites da dança, exigindo uma dedicação maior nesta escrita, razão pela qual decidi documentá-lo neste momento.

O caso tomou proporções internacionais e surge como um registro oficial importante para trazer veracidade às falas que transcrevo sobre o salão de dança. A valentia, cometida na certeza da impunidade, a violência como forma de expressão, a homofobia e machismos expressos como opinião ou estilo de vida marcam a personalidade de um dançarino que associou negativamente o nome da comunidade de Zouk¹⁸ ao tornar-se capa de diversos noticiários¹⁹.

¹⁸ O Zouk Brasileiro é o ritmo mais jovem das danças de salão, surgiu no final da década de noventa como uma derivação da Lambada. Ele combinou a técnica da Lambada com outros estilos musicais e modificou a dança a partir da combinação de outras técnicas, resultando em diversos estilos até os dias atuais.

¹⁹ Limitei-me às publicações da Rede Globo, que somaram mais de dezesseis reportagens, entre matérias televisivas e periódicos. Além dessas, outras emissoras também produziram conteúdo jornalístico sobre o dançarino em nível nacional.

Figura 7: Manchetes.



Fontes: Revista Veja, publicada em 3 de janeiro de 2020 / Folha de São Paulo, publicada em 8 de Janeiro de 2020 / Estado de Minas, publicada em 8 de Janeiro de 2020 / Extra, de 6 de fevereiro de 2020.

Os registros foram para além dos boletins policiais, mas limitei-me às matérias jornalísticas publicadas pelo portal de notícias da Rede Globo, que também realizaram matérias televisivas. Foram dezesseis manchetes e cinco reportagens televisivas lançadas no Jornal Nacional, Fantástico e Jornal Hoje, da mesma emissora. Outras redes televisivas também acompanharam o caso ao longo dos anos, dentre elas a emissora Bandeirantes, Record e Rede Tv. Até o momento, foram dezesseis matérias, somente pela rede Globo, entre 2019 e 2024, debruçadas sobre o dançarino, conhecido como o rei do mambo.

Em 2020, após atear fogo na fachada de um prédio, matérias de jornais e reportagens de televisão anunciaram Eduardo Fauzi como “zoukeiro”, marcando a comunidade da dança de salão negativamente ao estar relacionada, através de um de seus membros, em um ato criminoso. Identificado através das imagens das câmeras de segurança como um dos autores que lançaram a bomba de coquetel *molotov* na produtora de humor Porta dos Fundos, na cidade do Rio de Janeiro. O envolvimento entre dança e o ato criminoso deram-se pelas publicações de vídeos do réu dançando zouk em congressos e eventos do gênero em Moscou, capital da Rússia, enquanto estava foragido.

Figura 8: Fotos do dançarino publicadas em jornais e matérias televisivas da rede globo.



Fonte: Reprodução / Rede Globo.

A bomba divulgou a extensa ficha criminal do dançarino, enquadrado pelo crime de terrorismo. Ao total, são doze passagens pela polícia que envolvem crimes de ameaça, lesão corporal e formação de quadrilha. O ato de terrorismo foi apenas o fio condutor que trouxe ao público seus antecedentes, que incluem acusação de tráfico de mulheres, associação com partidos de extrema direita e passagens pela Lei Maria da Penha, por agressões à sua ex-mulher.

No teor do boletim, no que tange à Lei Maria de Penha, é mencionado as seguintes ameaças: a primeira, “você anda muito sozinha na rua. Cuidado com o que pode acontecer com você”; a segunda, “posso te prejudicar de várias maneiras”. Após a esposa gritar por socorro, enquanto estava sendo empurrada nas ruas de Botafogo, bairro do Rio de Janeiro, o casal foi encaminhado à delegacia, onde a vítima prestou ocorrência, como consta na reportagem²⁰.

A cada matéria jornalística, escritas ou na televisão, detalhes da personalidade desse dançarino foram tornando-se públicas. Esses registros interessam a esta pesquisa ao traçar um perfil de homem, presente no salão, como de uma realidade recorrente nesse espaço: homens com histórico de abuso ou agressão às mulheres.

²⁰ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8213660/>

A violência como forma de expressão não se limitou às mulheres, fez também ao agredir diante das câmeras em rede nacional o então secretário municipal de Ordem Pública do Rio de Janeiro, Alex Costa. Enquanto o secretário preparava-se para comunicar, foi agredido com um estrondoso tapa no rosto, tendo como autor o dançarino, que o atingiu pelas costas arditamente.

O dançarino estava associado a um esquema de estacionamento que estava sob investigação. Após ser contido pelos policiais que acompanhavam a ação, foi algemado e encaminhado à delegacia, como disponível na entrevista.²¹ Em nota, não manifestou arrependimento e disse diante das câmeras: “deveria ter batido mais”.

A construção do perfil desse dançarino exemplifica, em fatos reais, um perfil de masculinidade tóxica a qual venho refutar nessa investigação. Suas ações revelam traços valorados nesse estrito senso, que hipervaloriza a valentia, consumadas pelo fato de sua não inibição diante das câmeras, tão pouco do forte policiamento que o cercava ao agredir o secretário.

Sinay (2006) desvenda os sistemas opressores que moldam e controlam o comportamento dos homens, revelando as formas silenciosas com que essa opressão se manifesta nos corpos. Quando expostas, essas correntes tornam-se visíveis, permitindo ao homem enxergar o sistema que impõe padrões nocivos às suas relações, inclusive consigo mesmo. Compreender essa realidade nos dá ferramentas para identificar tais comportamentos e repensar o que significa ser homem, abrindo caminhos para masculinidades sobre novas perspectivas.

romper com o paradigma da masculinidade tóxica é hoje uma necessidade prioritária e deve se tornar um empreendimento pessoal, grupal, social, espiritual, afetivo, ético e moral para cada homem que aspira a viver uma vida com sentido e significado em um mundo diferente, acolhedor, hospitaleiro, compassivo, cooperativo e inclusivo (Sinay, 2006, p. 13).

²¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/rj1/video/homem-que-agrediu-alex-costa-e-presos-2944560.ghtml>

Figura 9: Eduardo Fauzi, no embarque no Aeroporto do Galeão, no dia 29 de dezembro.



Foto: Reprodução/ TV Globo

Dos autores do crime, que o classificou como terrorista, foi o único dos envolvidos a não cobrir o rosto ao fugir, facilitando sua identificação à inteligência policial. Em suas palavras, disse: “achavam que fui muito estúpido para não cobrir o rosto e não alterar a voz, mas fui conectado o suficiente para ser avisado do mandado de prisão a tempo de viajar para fora do país”.

Imagens do aeroporto registraram o embarque do foragido da justiça, que se mostrou bem articulado politicamente, ao ser avisado para fugir a tempo para Rússia. As circunstâncias não correlatam coincidências, o então acusado era vinculado, desde outubro de 2001, ao Partido Social Liberal (PSL), legenda política do então presidente Jair Bolsonaro. Em endereços ligados ao foragido foram encontrados R\$119,00 mil reais em espécie, facas, duas armas de brinquedo e uma camisa de uma associação que se diz nacionalista. Foi expulso do Partido Social Liberal (PSL) uma semana depois.

Figura 10: Cartaz de procurado.



Fonte: Portal de Procurados, em 01 de janeiro de 2020.

O foragido integrou a lista vermelha da Interpol²², foi capturado em Moscou e enviado para a Sibéria, após oito meses de investigação, onde permaneceu recluso por um ano e seis meses. Em 2022, a Procuradoria-Geral da Rússia autorizou o pedido de extradição, mas o dançarino pediu asilo político em território russo alegando ser “alvo de vingança dos gays” no Brasil, mas teve o pedido negado. Em solo brasileiro, foi encaminhado para o presídio de Bangu 8, no Rio de Janeiro. Após seis meses recluso, sua liberdade foi concedida por meio de um alvará de soltura.

Durante um congresso de Zouk, na cidade do Rio de Janeiro, em 2024, deparei-me pela primeira vez com esse dançarino. Em um instante, refleti sobre os inúmeros riscos que corri ao longo dos anos ao convidar outros homens para dançar nesses espaços.

Percebi de repente a disparidade em compreender realidades tão diversas da figura masculina. Se eu não conhecesse sua história, quais riscos estaria assumindo ao buscar esse abraço na dança? Ele poderia ter sido apenas mais um dos muitos homens que convidei para dançar, mas qual seria sua reação?

²² Organização Internacional de Polícia Criminal. Em inglês: International Criminal Police Organization.

No salão, diferentes representações de masculinidades estão em disputa, criando, representando e elegendo os “corpos normais”, regulando o gênero e a sexualidade permitida, como vistas em Louro, ao dizer que “através dos processos culturais, definimos o que é – ou não – natural” (Louro, 2019, p. 12). Ao observar esses embates, surgem questionamentos sobre as marcas que esse chão da dança pode deixar nos corpos considerados desviantes e sobre os desafios enfrentados nesse território dominado pelo heteroterrorismo²³.

Assim, aponto caminhos para compreender masculinidades em seu sentido plural, resultado de contextos culturais diversos. Esses contextos dão os contornos sobre as possíveis masculinidades que podem ser corporificadas, podendo desenhar possibilidades para fortalecer uma hegemonia, ou de compreender as pluralidades do masculino, sem almejar diminuí-las para se afirmar, como acontece na masculinidade clássica.

O resultado, a pergunta que levantei, poderia ser imprevisível, mas há pistas que me fazem acreditar a necessidade de também proteger-me nos espaços da dança. Escolhi continuar de peito aberto buscando tencionar, no salão e fora dele, concepções de um imaginário truculento para conceber o homem um contrafluxo para sensibilizar corpos historicamente marcados por arquétipos de rigidez.

Neste campo de batalha, em que as armas podem ser passos de dança, percebo movimentos de opressão e resistência que tem intensificado transformações sobre os corpos. Nas batalhas, sinto-me derrotado ao ver representações estritas sobre os gêneros ainda colocarem-se com tanto poder. Entretanto, o salão revela ao seu próprio ritmo sob sua transitoriedade, que permite diferentes concepções disputarem sobre ele.

²³ Bento (2011) vem nos dizer que os processos repetidos que moldam os gêneros e a heterossexualidade estão permeados por um constante uso de poder coercitivo. A cada declaração que promove ou restringe comportamentos, a cada insulto ou piada homofóbica, surge o que pode ser descrito como um “heteroterrorismo” (2011, p. 552).

2 BRAÇOS ABERTOS: AFETIVIDADE NA PERFORMANCE

Figura 11: Performance “Braços abertos”, na feira hippie de Belo Horizonte



Acervo pessoal. Belo Horizonte – Minas Gerais, em 11 de junho de 2023.

No contexto da pandemia, que antecedeu minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2021, pude experienciar na prática o que iniciei na graduação e que almejava ampliar para o mestrado, ao propor no contexto familiar outros modos de vivenciar a masculinidade.

Assim, experimentei junto à figura paterna formas afetivas que perpassassem o contato físico para nos expressar, ao compreender que essa relação dava-se, sobretudo, pelo distanciamento de nossos corpos, fruto de uma masculinidade imposta. Essas performances inviabilizaram ou dificultaram até aquele momento uma constante de abraços, beijos e demais demonstrações dessa natureza entre eu e meu pai, até poder começar a ressignificá-las.

Bola (2020) nos traz esta dimensão afetiva entre homens, apresentando essa reflexão pelo depoimento de Jordan S., que diz: “um dos aspectos mais profundamente bizarros da masculinidade, ou quando homens se identificam dentro do espectro da masculinidade, é que há uma grave falta de intimidade (não sexual) com o seu próprio gênero” (Bola, 2020, p. 47). E nas palavras do próprio autor, corrobora:

Como se ainda fôssemos crianças, nós seguimos brincando de luta para satisfazer a ausência de um toque íntimo que não temos mais acesso, o toque com o qual estávamos acostumados na pré-adolescência – ainda que “íntimo” aqui não queira dizer romântico, e sim uma relação de cuidado (Bola, 2020, p. 47).

O motivo dessa escolha deu-se, sobretudo, pelo desejo de querer vivenciar oportunidades que não tivemos durante meu desenvolvimento ao aprender os códigos sobre ser homem quando criança. Ao longo dessa investigação, pude perceber como a masculinidade formada e ensinada pelo meu pai estava forjada em contextos ainda mais ríspidos que o meu. Desta forma, escolhi a figura que me foi a referência primeira sobre como ser homem, para

transformar essas performances de masculinidade, que cerceiam pela violência muitas das interações entre corpos de homens.

Pude, neste cenário, no período de um ano, aproximar-me e estreitar esses vínculos afetivos já existentes, mas que não se expressava pelo contato físico comumente. Ao compreender essas noções sobre a masculinidade tóxica, quis rompê-la no meu cotidiano, propondo abraços e outras formas de interagir através do contato físico diário com meu pai, que foram fundamentais para que eu pudesse alcançar as proposições que estabeleço na dissertação.

Nesta aproximação bem-sucedida, houve iniciativas tanto minhas quanto dele, ao me convidar para gestos que permitiam contato e intimidade. Eu era convocado a raspar sua cabeça, fazer sua barba e realizar várias outras ações que ele próprio poderia fazer, mas que me chamava para fazer junto. Seus gestos podem ter sido respostas a estímulos que provoquei, para podermos estar próximos, um levante que se opõem às maneiras ríspidas de uma masculinidade severa que nos havia formado.

Abraços, beijos, minha mão no seu rosto e outros gestos que nos foram raros durante a vida, nesse período passaram a ser constantes, fortalecendo meus caminhos para compreender a masculinidade por vieses diferentes do qual fomos apresentados, eu e meu pai. Sem saber, estávamos remodelando também a forma de compreender a relação pai e filho, entendendo o corpo como possibilidade afetiva através dessas interações que se intensificaram até o momento de sua morte.

Enfraquecido pela doença, em seus últimos momentos, eu o acompanhei, reiterando o corpo e essa relação que criamos como possibilidade de afeto, principalmente quando chegado o momento de nossa despedida. Na impossibilidade da fala, foi o corpo que se expressou através do aperto de nossas mãos, quando o vi pela última vez. O contato físico ressignificou essa relação e apresenta aos estudos de masculinidades um caminho, para mim apresentado pelo corpo, que pode direcionar as interações entre homens, que inclusive podem ser afetivas, mas comumente são violentas, como as que me foram.

Com a morte do meu pai, o corpo ausentou-se, mas o afeto permaneceu presente, motivando-me a continuar investigando. Isso me trouxe até o mestrado e desaguou nesta investigação sobre os homens, sobre o masculino, e sobre poder compartilhar essa percepção do corpo através da dança, permitindo o nascimento da performance “Braços Abertos”.

Na busca pelo resgate dos abraços que nos foram roubados, pude experimentar essas relações de contato físico com meu pai ao abraçá-lo, desmanchando as armaduras que nos separavam desse tipo de afeto. No período de um ano, tivemos a oportunidade de colocar em

prática tudo o que havia investigado no desenvolvimento da pesquisa, rompendo com esse sistema de gênero que havia nos sido entregue como herança.

A ausência de abraços sempre nos permeou até esse momento, e graças às inquietações que levaram até essa pesquisa, tivemos, no período de doze meses, demonstrações de afeto em que o abraço foi constante, pois essa não era a forma que tínhamos de demonstrar carinho até então. Seus gestos comumente faziam-se pela distância do corpo, como convites para jogar cartas.

Enfraquecido pela doença, meu pai teve que aprender sobre a masculinidade ao perder sua força. Na ausência desta, observava-o a se reconfigurar como homem. Durante esses momentos em que eu aprendia a abraçá-lo, ele se afastou em definitivo. Com sua morte, não havia novamente a possibilidade do abraço, a ausência da materialidade do corpo levou a possibilidade de investigar com ele essa pesquisa, mas que continua ao encontrar outros corpos sensíveis a ela, abertos a experimentar.

Figura 12: Intervenção espontânea durante realização da performance “Braços Abertos” em Belo Horizonte.



Acervo pessoal. Belo Horizonte – Minas Gerais, em 11 de junho de 2023

Demorei metade da vida, e meu pai a vida inteira, para descobrir que o abraço poderia ter sido constante em nossas relações, desde sempre. Enquanto me despedia da fonte desses abraços, entendia que o corpo era o que tornava esse afeto possível, e que deveria aprender com sua ausência. Afinal, havia sido assim durante toda a vida, porém, a partir dessa investigação, pude transformar uma realidade, a minha, a qual também acredito ser recorrente a outros homens.

A experiência de afetar, feita pela proximidade desses abraços, continua ao despertar essa mesma possibilidade a outros homens, que assim como nós, eu e meu pai, possivelmente também tiveram seus abraços roubados pela masculinidade que performamos.

2.1 Afetar pelo afeto

A partir do entendimento dos vocábulos afetivo, como gesto de carinho e afeto, no sentido spinosiano, que remonta a capacidade do corpo afetar e ser afetado, interessa-me propor relações que envolvam contato físico entre homens a partir do abraço, com intuito desses vivenciarem essa dimensão, podendo perceber a lacuna construída pelas performances de masculinidade.

Proponho como gesto político perceber como as relações afetivas podem revelar outras faces do homem, tomando o abraço como ferramenta metodológica para essa proposição. Entender a gestualidade na sua dimensão política e na capacidade de questionar os padrões culturais.

Pela experiência do abraço, proponho atravessamentos sobre o corpo dos participantes, provocando-os a partir desses encontros. Para situar esse caminho enquanto uma ação performática, trago a perspectiva abordada por Melim (2008), que nos mostra como participações e compartilhamentos podem tornar-se procedimentos performativos. O conceito de “espaço de performance” é assim apresentado pela autora como:

aquele que insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional. Ou seja, o espaço de ação do espectador ampliando a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participante (Melim, 2008, p. 9).

Ao perceber que as vivências sobre performance, que proponho como pesquisa, alinham-se com a noção de espaço performativo apresentada pela autora, foi-me viável compreender o participante como um compositor através de sua relação com a obra. Ao pensar essa relação, a performance “Braços Abertos”²⁴ traz consigo muitos questionamentos, talvez um dos primeiros ao pensá-la tenha sido: como homens podem estabelecer vínculos afetivos para além das imposições de gênero?

²⁴ A performance “Braços Abertos”, desenvolvida como parte do mestrado, investiga as masculinidades, utilizando elementos para construir o contexto da pesquisa e refletir sobre a ausência desse gesto entre homens, originando-se especialmente na dança de salão e na dinâmica familiar. Embora não tenha sido inspirada no movimento “Free Hugs”, iniciado em 2004 por Juan Mann na Austrália, ambas as iniciativas compartilham semelhanças, mas originam-se de contextos diferentes e abordam suas questões de maneiras também distintas.

Responder esta pergunta pelo corpo pareceu-me ser uma forma eficaz para tocar um número maior de pessoas. Na busca de entender os sentidos desta ação intencionada, encontrei em Gomes-Pena (2005) uma possibilidade para compreender a performance como “uma teoria incorporada ao corpo” (2005, p. 212). Com este diálogo, fundamento os rumos desta pesquisa, que objetiva proporcionar, na ação teorizante, um incômodo às normas de gênero.

Escolhi como amparo deste experimento a abordagem das relações afetivas, que podem ou não acontecer entre pai e filhos, normalizadas ou não pelas imposições de gênero, sobretudo em homens. Busquei subverter as convenções que constroem o performar de masculinidades tóxicas para poder criticá-las.

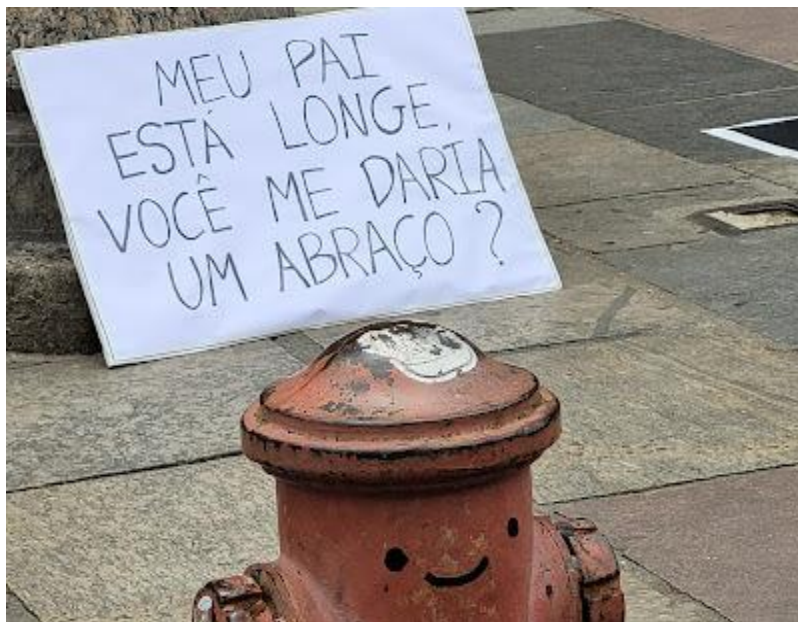
A subversão pelo abraço inicia-se como resposta ao meu fazer artístico na dança de salão, ao perceber que essa dança, feita por abraços, direciona-nos para que os contextos afetivos através do corpo na dança não acontecerem entre homens. A dança, assim como a relação com meu próprio pai, pode seguir padrões abusivos, sexistas e heteronormativos, que remonta valores de uma determinada masculinidade, influenciando sob os afetos e compreensões de mundo.

As práticas da pesquisa – performance “Braços Abertos” e a oficina de dança em grupos reflexivos de gênero – foram os dispositivos criados para um experimento que pudesse provocar tais questionamentos em mais pessoas, afetá-las, fazer-se inquietar a partir do corpo, assim como o fizera com o conceito “Dama de Paus” para a dança de salão. Essa prática-teorizante do fazer investigativo encontrou em Goldberg (2012) um diálogo quando o autor propôs que “a performance representava, assim, o meio ideal para materializar os conceitos de arte, e, como tal, proporcionava uma forma de aplicação prática dessas teorias” (2012, p. 194).

Em frente ao Museu da República²⁵, na cidade do Rio de Janeiro, busquei causar um ruído às masculinidades, entendendo as potencialidades contidas no poder de um abraço. Para além do cuidado que o abraço proporciona, meu objetivo era afetar, pelo elo da paternidade, tanto as pessoas que observavam o experimento acontecer quanto aquelas que se colocaram a me abraçar.

²⁵ A escolha do Museu da República, ponto turístico da cidade, possibilitou a experiência de turistas e moradores da cidade, diferindo-se de outros pontos, Centro e Feira da Glória, onde realizei a performance posteriormente.

Figura 13: Letreiro da Performance “Braços Abertos”



Acervo pessoal. Rio de Janeiro – RJ, dezembro de 2022.

A escolha foi estratégica: posicionei-me em praça pública, braços abertos e olhos vendados, e um letreiro que dizia: “Meu pai está longe, você me daria um abraço?”. Com essas palavras, busquei invocar referências e memórias paternas de outros corpos, conectar-me, na espera que o letreiro convocasse as pessoas ao sensibilizá-las, ao afetarem-se pelo enunciado. A escolha da frase buscou estabelecer uma proximidade, provocando memórias sobre as relações de afeição paterna, possibilitando a chance de ouvir sobre as masculinidades de outros.

Cego aos olhos, mas não ao sentir, abraçava-me aos corpos, buscando discernir os limites que cada um impunha. A religião, em seu manto de fé, envolveu alguns dos abraços, quando corpos me sussurravam: “Deus te abençoe”, “Fique em paz”, “Deus sabe de tudo”. Estas palavras, como preces ao vento, levaram-me além dos muros da igreja, recordando-me que abraços na comunhão permitiam aos homens, naquele contexto que tanto me feriu, pudessem se abraçar e expressar calor humano.

O espaço da igreja produz muitas das violências de gênero e sexualidade, que me atravessaram enquanto homem *gay*, silenciando parte de minha infância. A referida memória, ao lembrar os abraços da comunhão, reforçou-me sobre a potência do abraço, que permite tais gestos acontecerem mesmo em espaços de opressão. O silêncio foi naquele momento minha resposta, para que o abraço pudesse comunicar durante toda minha performance o que não poderia dizer.

Abraços distantes, abraços que sufocam, abraços sublimes. Senti lágrimas escorrerem sobre minha pele, mas que não eram minhas, e risos tocarem meus ouvidos que não saíram da

minha boca. Afetei-me, chorei e sorri como tantos outros. Em certos momentos, o abraço era meu consolo; em outros, eu consolava. Alguns indagavam sobre meu pai; outros falavam dos seus, de suas proximidades ou ausências.

Com os olhos vendados, entreguei-me ao vulnerável, disponível ao outro, conferindo ao espectador o poder de decidir as intervenções sobre meu corpo. A venda escura cegava meus olhos para que eu não pudesse, através de meu senso estético, pré-julgar as possibilidades do abraço, limitar a experiência, preservando a construção de significados, afetos, para o instante presente, quando o corpo se revela.

A possibilidade de negar o abraço a alguém cuja presença evoca antigas feridas, ao vê-la, poderia acontecer caso a venda não existisse; todavia, ao suprimir esse sentido, permito-me suavizar os julgamentos sobre o corpo que se apresenta, dos afetos que serão tecidos apenas no ato da performance, negando-me a chance de fazer assepsias, pois neste momento o abraço já estaria consumado.

Ao se corporificarem à minha frente, a leitura primeira busca sentir as qualidades do corpo que se colocou também vulnerável, sentindo quais espaços me permitem acessar. Um abraço mais próximo ou distante e a intensidade que esse abraço alcança revelam-me em alguns momentos pistas das motivações que os convocaram a esse encontro, por muitas vezes somadas a falas ou pelo próprio silêncio.

A distância entre os corpos, o peso dos pés, o tônus muscular e a relação dos quadris são as primeiras sensações que busco perceber, pois elas vão revelar-me o grau de disponibilidade do abraço. Essa percepção origina-se da minha prática em dança de salão, treinado para escutar e me relacionar com o corpo do outro. Essa precisão ajuda-me a compreender quando serei eu o abraçado, quando sou eu a pessoa que abraça, como quando esse abraço é mútuo, pois nem sempre os abraços são correspondidos.

Quando me faço de braços abertos, literalmente estou aberto ao abraço. Quanto às posições, subjetivamente percebo a necessidade de quando preciso estar no lugar de ser abraçado e acolhido, como também quando estou no lugar de acolher pelo abraço a ferida do outro. Essas percepções, que me são próprias, surgem a partir dessa relação com o corpo e às vezes da própria fala.

Ao receber o corpo e entender os limites que me permitem para o abraço, busco perceber as dimensões, texturas, cheiros dos corpos, que se modificam drasticamente, como também das sensações do abraço, numa combinação entre as características individuais de cada corpo, como da intensidade que cada um emprega ao me abraçar, modificando a experiência a cada interação.

Há ainda, em alguns casos raros, a surpresa de interações com animais, como de cachorros, comumente participando dos abraços por estarem no colo dos donos, assim como bebês, instrumentos musicais, mochilas e outros abraços inesperados, como os em dupla ou abraços coletivos.

Figura 14: Da esquerda para direita: intervenções na performance, abraços coletivos, abraços com animais, abraços com crianças.



Acervo pessoal. Registros em Belo Horizonte, Porto Alegre e Rio de Janeiro.

Alguns abraços aproximam-se de lado, com tapas firmes em minhas costas, ora envolvendo-me por inteiro, mas sempre com uma das mãos a bater. Nesses, percebo a recorrência de serem os homens, reproduzindo a lógica de inserir um gesto agressivo para validar um gesto sensível, como o abraço. Em outras palavras, procuram afirmar sua masculinidade diante de uma característica tida como feminina: o cuidado. Sobre o gesto, Bola (2020) contribui ao dizer que: “logo a agressividade masculina é também uma performance” (2020, p. 46).

Alguns abraços chegam como fantasmas e logo se vão; outros vultos surgem subitamente e permanecem, num abraço firme que me pega de surpresa, e ali ficam por alguns minutos. Há corpos que se aproximam lentamente, outros que pedem licença, e ainda outros que simplesmente abraçam, esbarram, desculpam-se.

Nessa relação, há momentos de abraços vazios, quando, por várias razões, não consigo conectar-me aos outros corpos. Considero, então, o tempo do abraço, meu estado emocional, a disponibilidade do outro e o grau de imersão que consigo alcançar. Nesse sentido, estar vendado, anulando o sentido da visão, favorece esse estado de presença, ampliando a escuta, o olfato e o tato. Em Ribeiro (2015), podemos ver que:

Apesar do termo imagem remeter muito diretamente à ideia visual, quando se trata de imagem cerebral ela necessariamente provém dos diversos sistemas sensoriais: auditivo, visual, olfativo, gustativo e somato-sensorial. Esse último inclui as informações, sinais, sensoriais advindas do tato, das variações – de tensão, comprimento e ângulo – nos padrões musculares, da temperatura, dor,

das vísceras e do sistema vestibular. São imagens multimodais. Imagens em todas as modalidades “representam” processos e entidades de todos os tipos, concretas e abstratas (Ribeiro, 2015, p. 34).

Ao refletir sobre a paternidade como um tema que cerceia as masculinidades, inclusive para aqueles que tiveram pais ausentes, realizo esta performance como uma forma de luto. É um caminho para vivenciar a morte de meu pai e o desejo de possibilitar, entre outros homens, os abraços que nos são roubados todos os dias pela masculinidade tóxica que performamos, assim como aconteceu entre mim e meu pai. Acreditando no corpo como um meio de expressar afetividade e cuidado, abri meus braços em resposta à masculinidade abusiva que impõe a distância de nossos corpos para que nos tornemos homens.

2.2 Homens de meu sangue: braços abertos em Minas Gerais

Figura 15: Envolvendo em seus braços, quatro gerações da família Barbosa: bisavô Camilo, vô Antônio, meu pai Antenor e meu irmão Thársis.



Acervo pessoal

O início desse subitem é feito com profunda emoção, ansioso por reviver lembranças que, de uma forma que me é própria, definem a mineiridade que corre em minhas veias. Essas memórias ganham vida por meio da performance que me permite explorar e compartilhar minhas observações sobre os comportamentos masculinos em minha família. São figuras que vão desde meu pai e avô até tios, primos, sobrinhos e meu irmão.

Ao revelar as complexidades da masculinidade tóxica, percebo como ela se manifestou de maneiras diversas nos homens que habitavam nossa casa. Enquanto realizava essa performance em solo mineiro, experimentei uma sensação de pertencimento profundo, impulsionada pelos diversos estímulos que alcançavam meus sentidos. O sotaque acolhedor das pessoas que me abraçavam, o aroma inconfundível do torresmo frito que preenchia o ar, tudo isso me

remetia à minha infância, quando me sentia mais próximo de minhas tias na cozinha do que de meus tios jogando futebol.

A sensação de estar em casa remetia-me às divisões de gênero e sob minha inadequação a alguns espaços masculinos, fazendo-me notoriamente a criança na barra da saia das mulheres, a esquivar-me das rodas de homens. Em contraponto, as qualidades que remontam o homem do campo também estavam presentes em meu corpo, ao atender com elas muitas das expectativas do homem mineiro, portanto, sobre ser um homem da terra.

Apreciava muitos desses contextos como andar a cavalo e correr na roça, pois não me pareciam imposições, como muitas das que também se apresentavam e me faziam, em silêncio, sentir vergonha da minha própria sexualidade. Numa família de motoristas, o caminhão foi um dos espaços entre homens o qual me sentia pertencente, era pelo som da carreta que aguardávamos meu pai chegar de viagem, sendo a cabine o reduto de intimidade, onde se aprendia sobre masculinidade, tóxica muitas vezes.

Figura 16: Fotos do meu irmão mais velho na cabine e sobre o caminhão. Em sequência, juntos brincando de caminhãozinho na horta da nossa avó.



Acervo pessoal, fotos cedidas pelo meu irmão para a pesquisa.

Na infância, momento em que aprendia esses códigos, as brincadeiras com carros e super-heróis eram diárias, com ou sem meu irmão; já as brincadeiras com bonecas eram acoiatadas por minhas tias, que junto de minhas primas acontecia às escondidas. De todos os homens, eu costumava ser o mais novo; tios e primos pareciam sentir-se modelos aptos a ensinar-me, um corpo que escorregava constantemente, às normativas de masculinidade. Assim, Bola (2020) vem nos dizer:

Quando penso nos brinquedos com os quais eu brincava na infância, me lembro muito bem de ganhar armas e bonecos articulados, além de consumir conteúdos, como desenhos animados, programas de televisão, música e filmes, que reforçavam e normalizavam o comportamento agressivo como a principal regra (Bola, 2020, p. 45).

A rigor, eram os homens que ridicularizaram minhas práticas por brincar de boneca com minhas primas, assim como das formas como me expressava como criança gay. No entanto, entre todas as brincadeiras, as que mais me cativavam eram aquelas em que todos poderiam participar, embora muitas delas fossem marcadas pelas divisões de gênero que marcavam esses papéis. Essas divisões, por sua vez, moldaram nossos comportamentos, preparando esses corpos na infância a desempenharem papéis específicos na vida adulta.

As brincadeiras moldaram homens que pilotam motos, conduzem carros ou caminhões, em contraste com as mulheres, que raramente se aventuram nessas atividades. Desde pequeno, fomos instigados a explorar a natureza, subir em árvores e desbravar. As minhas primas, por outro lado, foram frequentemente destinadas ao universo das bonecas, à cozinha e ao cuidado da casa. Desviante, desde sempre transitava nesses dois universos. Sobre essas marcas da infância, Mead (2006) vem nos dizer:

Diferenças entre indivíduos da mesma cultura devem ser atribuídas quase inteiramente às diferenças de condicionamento, em particular durante a primeira infância, e a forma deste condicionamento, é culturalmente determinada. As padronizadas diferenças de personalidade entre os sexos são desta ordem, criações culturais às quais cada geração, masculina e feminina é treinada a conformar-se (Mead, 2006, p. 269).

Logo as referências de casa, sobre ser um homem no contexto mineiro, assemelhavam-se num êxodo rural, faziam-se pelo hibridismo das qualidades do homem do campo e urbano. Se andar a cavalo era uma habilidade valorada no contexto rural, como já fazia desde criança, carros e motos davam o tom da vida adulta, e criavam as expectativas para que bem dirigisse, como filho de um caminhoneiro.

O ofício, principalmente bem sucedido como se espera à masculinidade tóxica, consistia outra marca que identificava e constituía esses homens adultos ao meu redor, e era termômetro sobre ser mais ou menos homem. Em um dos meus tios, observava como os outros homens o criticavam pelas costas por ser um motorista medroso, por não conseguir emprego e por permitir que minha tia sustentasse a casa enquanto ele realizava as atividades domésticas.

Esse padrão feria diretamente a masculinidade daqueles homens, que não permitiam que suas mulheres tivessem independência econômica, como da hipótese deles próprios realizarem os papéis atribuídos ao feminino de cuidado e dos afazeres domésticos, aprendidos como brincadeiras durante a infância pela divisão de gênero. Por ironia do destino, foi esse tio

que me surpreendeu e me repreendeu pela primeira vez enquanto eu estava brincando de boneca com sua filha.

Homens da família da minha mãe, mais amistosos, eram vistos como frouxos pelos homens da família do meu pai, homens de virilidade acentuada, agressivos e briguentos. Mesmo a violência firmando a masculinidade desses homens, em outros contextos esta poderia ser questionada por não corresponderem com as expectativas de outros homens. Os estudos de Connell (2013) definem a masculinidade hegemônica ao dizer que “certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela” (2013, p. 245).

Meu pai nunca demonstrou interesse por futebol, a exemplo, destacando-se do que era comum aos homens da rua onde morávamos, porém, a agressividade era o demarcador de sua masculinidade, conhecido por ser um homem bravo por onde passava, conquistando assim seu espaço na comuna.

Como caminhoneiro, arriscava-se muitas vezes em manobras arriscadas e desnecessárias para demonstrar sua masculinidade através da destreza e resistência ao volante, assim como meu irmão reproduz ao dirigir ofensivamente o próprio carro, ambos demonstrando no controle ofensivo do automotor provas de virilidade, portanto, de serem os bravos. Nas palavras de Sousa *et al* (2014), vejo uma escrita que ilustra essa memória ao dizer:

Neste contexto, pode-se destacar a influência da concepção hegemônica de masculinidade na construção da vulnerabilidade destes caminhoneiros que, não tão raro, motivam os homens a assumirem alguns comportamentos de risco para provar sua masculinidade (Sousa *et al*, 2014, p. 353).

Destaco, entre os muitos comportamentos de risco a que se submetem os caminhoneiros, assim como meu pai, o uso de substâncias, como anfetaminas, para permanecerem acordados durante longas viagens. Esse descaso com a própria saúde é recorrente devido às condições de trabalho, que impõem hábitos prejudiciais, como má alimentação e redução das horas de sono.

A resistência é mais uma das provas de ser um caminhoneiro, constantemente desafiado pelos prazos de entrega das cargas. Muitas vezes, sem o uso de substâncias, esses prazos se tornam impossíveis de serem cumpridos. Na busca por prover melhores condições para suas famílias, os caminhoneiros recorrem ao uso de substâncias para atingir metas ou ganhar bônus nas empresas. Quando eu era criança, costumava discretamente descartar esses remédios da

bolsa do meu pai, priorizando seu bem-estar e saúde, mesmo que ele ficasse furioso ao perceber a ausência das pílulas.

O consumo de anfetaminas está associado ao aumento da renda, sugerindo que o acréscimo da remuneração implica maior carga de trabalho. Mais trabalho, por sua vez, produz um desgaste físico e emocional, levando os caminhoneiros a buscar uma solução temporária para esse problema no consumo do rebite (Knauth *et all*, 2012, p. 892).

A cicatriz em seu abdômen representava uma das raras vezes em que ele havia pisado em um hospital, uma internação de emergência devido ao abuso de rebite. Essa marca na pele carregava consigo um histórico de negligência em relação à saúde, um padrão que só foi revertido com o avançar da idade. Com o passar dos anos e o afastamento de sua profissão por invalidez, ele encontrou-se em um estado de saúde debilitado, devido à falta de exames de rotina. Isso o obrigou a fazer visitas semanais e regulares a um lugar que antes lhe era estranho, o hospital.

Anos de abuso o levaram a desenvolver insuficiência renal e problemas cardíacos. O cenário que ele considerava um motivo de orgulho, a ausência de cuidados médicos, acabou se tornando um lembrete doloroso de sua fragilidade. Ele costumava ver a si mesmo como forte por não precisar desse tipo de apoio, criando para si uma coroa de espinhos, a lhe sangrar semanalmente as veias do braço. Ao correlacionar o campo da masculinidade com o aspecto da saúde de homens caminhoneiros²⁶, os estudos de Hino (2017) afirmam, ao trazer os seguintes dados, que:

As análises empreendidas neste estudo sugerem que o cuidado à saúde não foi considerado uma prática dos profissionais caminhoneiros, uma vez que os motivos que justificaram o menor cuidado com a sua saúde estavam relacionados ao imaginário social, de que o cuidado está associado a uma tarefa feminina, assim como à priorização da atividade laboral. Acredita-se que o construto social, relacionado aos padrões de masculinidade, influencia negativamente na procura pelo serviço de saúde por parte dessa população (Hino, 2017, p. 4746).

O contexto que apresento ilustra um recorte sobre ser homem, o qual cerceou minha infância em Minas Gerais. A falta de autocuidado, expor-se a situações perigosas e outros elementos comuns à masculinidade tóxica marcavam esses modelos como status positivo. Entretanto, para além de evidenciar como esses comportamentos são nocivos, busco mostrar como gestos afetivos estabeleciam-se diante esses contextos, apontando a cabine do caminhão como um dos redutos dessas relações.

²⁶ Mais sobre o assunto *vide in*: Kawamoto, 2017.

A estrada permitia muito ensinamentos que aprendia junto aos meses de férias que viajava com meu pai, somente nós dois, sendo um a companhia do outro nas muitas horas do silêncio da estrada que se findava ao som de Amado Batista ou de nossas conversas, das paradas para fazer o almoço na cozinha do caminhão, sentado nos tamboretos de madeira, onde abriu-se como jamais havia feito para falar do seu próprio pai, meu avô, e dos embates entre homens de gerações diferentes, permitindo-me ver seu choro pela primeira vez.

A estrada era caminho no qual estreitávamos laços, na cabine do caminhão. Entretanto, chamo atenção à ausência do contato físico entre nós, a qual interessa essa pesquisa, porém, reconhecendo na memória os moldes que meu pai e outros homens possuíam como recurso para comunicar seus afetos.

O caminhão e a estrada nos possibilitavam desenvolver essa relação, em contextos que podíamos estar sem interferências, nutrindo esses laços de pai e filho, ao contrário do que meus primos experimentaram. Meu tio, um torneiro mecânico, não desenvolveu tais experiências de afeto como as mencionadas no contexto da estrada. Meus primos, agora adultos, confessam-me ser esta uma lacuna em suas vidas.

O Tio Liu, como o chamava carinhosamente, foi um homem reservado, amistoso, tranquilo, imponente pela estatura de quase dois metros, mas gentil em seus gestos. Foi um pai muito mais presente do que o meu o fora, mas a presença diária não o possibilitou com os filhos, os homens, uma relação afetiva de contato físico, beijos e abraços, como tinha com a filha. Nele, percebi nuances da masculinidade tóxica, que se manifestavam diferentes das do meu pai mais agressivo; nesse homem amistoso, percebia repreender seus sentimentos, ser um homem reservado, como o era. Ao situar sobre a instituição escola, Louro (2019) corrobora com o diante exposto ao nos dizer:

Com a cautela que deve cercar todas as afirmações pretensamente gerais, é possível dizer que a masculinidade forjada nessa instituição particular almejava um homem controlado, capaz de evitar “explosões” ou manifestações impulsivas e arrebatadas. O homem “de verdade”, nesse caso, deveria ser ponderado, provavelmente contido na expressão de seus sentimentos. Consequentemente, podemos supor que a expressão de emoções e o arrebatamento seriam considerados, em contraponto, características femininas (Louro, 2019, p. 22).

Ao repensar o figurino desta performance, o pigmento anil preencheu o luto sombrio. As vestes de ofício do meu tio, torneiro mecânico, vieram à mente remontando sob o azul a memória desses homens que viveram para o trabalho até a morte. Reconstruir essas memórias de masculinidade presentes na minha família permitiu-me compreender a raiz de muitos dos comportamentos e gestos que esses homens performaram.

Figura 17: Figurinos utilizados na performance “Braços Abertos”.



Terno preto com fita vermelha e uniforme azul com fita preta.

Com a morte de ambos, essas discussões os alcançam apenas no campo da memória, sendo uma possibilidade de, ao compreendê-los, romper com os ciclos de violência que fomos submetidos, livrando ou amenizando as teias invisíveis da masculinidade tóxica às suas crias.

O artigo de Martins e Viana (2021) esboça uma perspectiva da performance em Arte como uma ação que subverte outras performances, como as de gênero. Trazem como exemplo o alemão Mark Bryan, que subverte a performance de gênero esperada de um homem ao usar em seu cotidiano modelos femininos de roupa, saias e salto alto. A performance em Arte opera sobre os homens, nesta escrita, ao subverter as expectativas dessas performances de gênero indo contrário a muitas expectativas do masculino, como a violência.

O abraço é essa coreografia que vai no contrafluxo de uma sociedade que ainda expressa homofobia, em que dois homens abraçados estão propensos a sofrer violência, mesmo quando não são gays. Ao serem confundidos como casal, pai e filho foram espancados. Um deles, além de ficar inconsciente, teve a orelha arrancada a mordidas por um dos sete agressores que os espancaram, todos homens²⁷. A imagem comunica a homofobia, uma traição aos códigos sobre ser homem, dando ao abraço o contexto que causa espanto, portando seu aspecto político nesta dissertação ao provocar a urbe.

²⁷ Reportagem disponível em: <https://tv.uol/tCt8>

Figura 18: O caso ocorreu em julho de 2011, na cidade de São João da Boa Vista – São Paulo, e estampou manchetes de todo o Brasil.

The image shows a collage of news headlines from several Brazilian media outlets. At the top left, it says 'São Paulo, quarta-feira, 20 de julho de 2011' and 'FOLHA DE S. PAULO cotidiano'. Below this, there are three main headlines:

- Folha de São Paulo:** 'Pai abraça filho, é chamado de gay e tem orelha cortada'.
- G1:** 'Confundidos com casal gay, pai e filho são espancados em São Paulo'.
- Veja:** 'Pai abraça filho e é agredido por homofóbicos em SP'.

Below these, there are two more headlines from Terra and Uol:

- Terra:** 'Homem confundido com gay: 'um pai não pode abraçar seu filho?''.
- Uol:** 'Confundidos com casal gay, pai e filho são agredidos no interior de SP; homem perdeu parte da orelha'.

Fonte: Folha de São Paulo, G1, Veja, Portal Terra e Rede Uol.

Ao fim das forças em lutas de boxe, quando esgotados após se digladiarem, é num abraço onde os lutadores rivais se apoiam para ganhar forças. Esse abraço fadigado normalmente não causa estranhamentos, como o seria em outros contextos. Exauridos, lambuzados de sangue e suor, com rostos deformados, esse abraço se justifica pela violência, a qual é esperada do homem. Os abraços que investigo perpassam outros contornos, por exemplo, ao propor caminhos para relações em que o abraço não sangue, que rostos feridos tornem-se o motivo para estranhamentos.

Os meus braços, ao me encontrar na “Feira Hippie²⁸” de Belo Horizonte, estavam abertos a todas as experiências que pudessem surgir. Os enlances variavam em intensidade e duração, alguns eram prolongados, outros rápidos, alguns acompanhados por palavras e confissões, enquanto outros transcorriam em completo silêncio.

Deparei-me com uma experiência singular nos braços de uma criança, onde permaneci envolvido por um minuto inteiro em abraço. Volto à atenção para o fato de que um abraço

²⁸ A feira acontece todos os domingos, das 8h às 14h, na Avenida Afonso Pena, entre a Praça Sete e a Rua Gua-jajaras, no centro de Belo Horizonte. Com mais de cinquenta anos, seu acontecimento é uma tradição da cidade, possui um intenso fluxo de pessoas, moradores e turistas.

costuma ser um gesto que dura apenas alguns segundos. Porém, foi em um minuto de silêncio, semelhante ao que John Cage provocou com sua obra²⁹ “4:33”, na qual o silêncio é o protagonista, fez esta criança, que chegou em silêncio, permaneceu em silêncio e partiu em silêncio.

Figura 19: Pessoas durante a Feira Hippie, observando o abraço.



Acervo pessoal. Belo Horizonte – MG, 11 de julho de 2023.

O silêncio foi o que permitira essa noção expandida do corpo e das sensações, sobretudo ao anular a visão, minha sob a venda e a da criança sobre meu peito, que permitia ao gesto e ao tato uma realidade que se isolava do mundo a partir dos braços envoltos. Nesse estado de presença que convoca o agora, cito Marina Abramovic³⁰ como referência que dialoga com a ideia de viver o momento, do presente e de um corpo disponível, que também se manifesta nessa pesquisa ao proporcionar um estado para vivenciar o presente através do abraço.

Em verdade, somente aquela criança pode saber o porquê permaneceu por tanto tempo abraçada, mesmo sendo coagido a desprender-se de meus braços pelos gestos e fala do pai.

²⁹ Em 1952, John Cage desafiou as convenções musicais com sua obra 4'33", que consiste em quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio. Diante de um piano e de uma plateia pronta para ouvir os acordes, o compositor não tocou nenhuma nota, convidando os presentes a repensar o conceito de música e a explorar a sinfonia sonora do ambiente.

³⁰ Marina Abramović utiliza seu corpo como instrumento e desafia os limites da percepção, provocando questionamentos sobre dor, vulnerabilidade, tempo e a própria natureza da existência humana. É uma artista sérvia que revolucionou o campo artístico desde a década de 1970. Suas principais obras são “Contact”, em 2017, e “Rhythm 0”, em 1974.

Meu corpo talhado na dança de salão buscava perceber os limites desse abraço, a partir de micromovimentos, liberando espaço pelo relaxamento dos músculos com intenção de perceber no outro corpo a vontade de permanecer ou se liberar, portanto, o cuidado de não ser uma prisão.

Em oposição ao frenesi contemporâneo, em alta velocidade, vejo-me analógico, em tempo dilatado, assim como o abraço desta criança, que apesar de constantes ruídos, como de seu pai, que intervinha para findar esse abraço, insiste em permanecer ao escutar e aceitar o tempo que era necessário para si, naquele espaço que consistia a performance. Esse tempo, silêncio, já coreografava um contrafluxo aos corpos contemporâneos, sobretudo de uma capital agitada, agitados, coreografando movimentos antagônicos, pausas insurgentes, subversivas ao próprio corpo como também sobre ser homem.

O abraço floresce como uma belíssima ruptura que espera de nossos corpos a violência, assim me pergunto como pode ser revolucionário a presença de dois corpos que se permitem. As filas se formavam à espera de um abraço, e meus braços mal conseguiam se erguer, já que os encontros fluíam de forma contínua. Ao afetarem-se pela ação, algumas pessoas sussurravam palavras reconfortantes no meu ouvido.

Perguntaram-me se precisava de ajuda ou se podiam fazer algo por mim, algumas ofereceram dinheiro em solidariedade, demonstrando o cuidado pelo desejo de prover condições para que eu encontrasse meu pai. Um sorriso no rosto foi a resposta inevitável para esse cuidado que recebi, apreciando essa demonstração de apoio vinda de outros homens.

Por fim, há a importância de apresentar/trazer alguns mitos viris nesta pesquisa, situados nos diferentes contextos regionais, que me dão os parâmetros sob as interseccionalidades desse debate que me impedem, mesmo ao supostamente generalizar sobre o homem, um debate raso ao assunto, uma vez que reitero sobre esses mitos sua influência para a criação ou reprodução de modelos de masculinidades violentas que permeiam o imaginário de homens.

Ao apresentar essas figuras, portanto, não pretendo dizer que todo homem nordestino seja cabra macho ou reproduza esse estereótipo, assim como o homem gaúcho, da dança e dos demais contextos que serão levantados, mas sim que de alguma maneira esse ideário é ofertado a esses homens, que o rejeitam ou reproduzem em maior ou menor grau.

2.3 Abraça-me em Salvador: o homem cabra macho

Figura 20: Estereótipos masculinos que remontam à região Nordeste.



Ilustrações encomendadas ao artista Erick Saraiva

Nas entranhas de terras nordestinas, as masculinidades fizeram-se como raízes retorcidas, arraigadas em normas que clamam por revisão. O jagunço, imerso na bravura que lhe é cobrada, vê-se aprisionado numa teia de violência que embaça o horizonte da justiça. O cabra macho, com seu peito inflado de orgulho, sufoca os anseios mais delicados, como se a virilidade não pudesse ser envolta em ternura. O vaqueiro, cavalcando sob o sol inclemente, deixa rastros de coragem, mas quem escuta o lamento dos seus sonhos pisoteados?

Na Bahia, sob o domínio dos coronéis do cacau, o ouro líquido esconde as lágrimas daqueles que padecem, ecoando um ciclo de opressão. É chegada a hora de romper as amarras que aprisionam homens em masculinidades enrijecidas, regar com sensibilidade as raízes ressecadas e permitir que estes floresçam em todas as suas cores e nuances.

A Bahia, terra de onde se fizeram os coronéis do cacau e outras referências ríspidas e autoritárias sobre modos de fazer-se homem, como o cangaceiro, foi cenário para propor o abraço. É nesse chão de raízes retorcidas que decido abrir meus braços imaginando uma fissura aos ideais de um passado que germinou homens duros. O nascimento do “macho nordestino” aflora-se pelo amargor em ser temido, capaz de tudo, bravo, valente, eternizado em cordéis e literaturas como a genuína forma de ser homem, como percebida por Brilhante (2018):

Reiterando a imagem de um Nordeste rude, áspero e violento, estruturou-se a identidade do homem nordestino. Internalizando inteiramente as características da terra, esse homem tornou-se hostil, árido e seco. A violência tornou-se um forte constituinte da sua subjetividade, forjada diante de uma situação sociopolítica específica, baseada e perpetuada pelos princípios do patriarcado (Brilhante *et al.*, 2018, p. 2).

A capital baiana foi-me a oportunidade de estar face ao “cabra-macho”. Na literalidade dessas palavras, o fiz ao abraçá-los através da performance, desafiando-os sem recorrer à disputa ou valentia para estar diante desses corpos. A vulnerabilidade foi a arma que me permitiu de fato, ao estar de olhos fechados e exposto em braços abertos, o caminho para tocar o sensível dos herdeiros de um chão marcado por coronéis, cangaceiros e demais referências que

centralizaram ideais de masculinidade em figuras de poder e violência no decorrer de suas histórias.

Figura 21: Performance “Braços Abertos”



Acervo pessoal. Farol da Barra, Salvador – Bahia, 22 de maio de 2023.

A invenção do Nordeste, como diria Albuquerque Júnior (2003), remonta ao cenário geopolítico do século XX, que unifica a região nordeste, diferenciando-a do norte, sobretudo, ao pensar como estratégia de identidade, unificar essa região pelo bioma sertanejo e a monocultura canavieira. Essa demarcação também revela o nascimento de uma identidade forjada em torno do homem nordestino, pintado como o típico “cabra macho”, como apresentada em suas palavras:

O nordestino é uma figura que vem sendo desenhada e redesenhada por uma vasta produção cultural, desde o começo desde século. Figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero. O nordestino é macho. [...] 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).

Em Salvador, encontrei um homem que me acolheu com um abraço caloroso. Ele me falou de seu pai e de seus próprios filhos, e convidou-me a abraçar suas crias que o acompanhavam. Enquanto compartilhava suas experiências familiares, observei como expressões afetivas ou violentas moldam nossos afetos ao desempenharmos as masculinidades. Vi como

certas características são transmitidas de geração em geração, e como é possível reproduzi-las ou romper com os padrões prejudiciais.

Ao entender que masculinidades podem ser (re)desenhadas, é possível compreender então a mutabilidade que opera sobre o performativo. Se essa masculinidade é mutável, poderíamos transformar esses modelos? Sobre essa possibilidade de ruptura, a qual proponho questionar pela performance, vejo em Kuch e Dittrich (2023) uma contribuição que corrobora com o diante exposto, enfatizando o aspecto cultural, portanto transitório, que formam ao modelos para conceber os masculinos:

as práticas de masculinidade hegemônica podem ser reformuladas. Assim como todas as outras categorias de masculinidade, os comportamentos masculinos que atualmente ocupam a posição de hegemonia não assumem um caráter fixo (Kuch; Dittrich, 2023, p. 160).

Ao me aprofundar nos estudos sobre a masculinidade tóxica, dei os primeiros passos para redefinir esses ciclos, tornando-me consciente dos padrões invisíveis que me envolviam. Foi necessário, antes de tudo, reconhecer essas influências para poder transformá-las, da mesma forma que observei em outros homens ao meu redor. Nessa jornada de autodescoberta e mudança, pude perceber a importância de desafiar essas normas prejudiciais para sonhar e construir outras possíveis masculinidades.

Desde a infância, os meninos são ensinados a serem fortes, a reprimir emoções e a evitar demonstrar fraqueza. Aprendemos que chorar é sinal de fragilidade, que a agressividade é virtuosa e que a busca por ajuda emocional é um sinal de vulnerabilidade. Essas mensagens sutis e muitas vezes invisíveis criam um ambiente em que os homens são relutantes em buscar apoio mental e emocional.

O chão de Salvador permitiu-me chorar pela primeira vez através do afago vindo das mãos de uma senhora sobre meu rosto durante a performance. Nesse gesto quente e lento, pude perceber como havia feito-me forte, tornado-me um coronel a comandar jagunços, para estar à frente dos homens conflituosos da minha família, administrando seus embates por dinheiro enquanto enterrava meu pai.

Compreendi somente naquele momento, provocado pelo gesto daquelas mãos, as lágrimas que não permiti escorrerem antes, e que agora rolavam por debaixo da venda, permitindo-me perceber que estava reproduzindo em meu corpo comportamentos dos quais eu próprio faço críticas. O chorar foi levar chuva à seca nesta performance, foi como meu corpo manifestou o que me foi impossibilitado outrora, sendo a fala ou a escrita insuficientes para

expressar tais sentimentos. Numa autocrítica, inspirada por Baptista (2019), reconheço o quão frequentemente nós homens silenciemos nossas emoções, envenenando-nos ao reproduzir tais comportamentos.

essa dificuldade de comunicação, de expor sentimentos, experiências consideradas vexatórias, anseios e fraquezas está relacionada a um tipo de masculinidade tóxica [...] Assim, o medo, a tristeza, a angústia, a comoção, a inveja, a insegurança, dentre muitos outros sentimentos, tendem a ser suprimidos (Baptista, 2019, p. 74).

A chuva veio não só dos meus olhos, mas literal, combinada com ventos fortes e constantes, afastando as pessoas do passeio em frente ao Farol da Barra, que corriam para se abrigar. A água, que agora caía do céu, era a certeza de que ninguém mais viria me abraçar. Somatizei essa expectativa ao escuro e frio da experiência sensorial, o momento foi de extrema introspecção, sobretudo por não conseguir mensurar o tempo.

O contexto que acabo de descrever, apesar de sombrio, permitiu que um conectivo acontecesse nessa experiência em solidão: compreender o figurino que se apresentava naquele momento. A cor preta da modelagem da roupa havia sido escolhida como meio de externar o luto o qual não pude vivenciar, combinando-a com uma peça símbolo da masculinidade, o terno³¹. Sobre entender essas escolhas, Martins e Viana (2021) contribuem ao dizer:

Porque temos que olhar para aquilo e pensar teatralmente no enquadramento de pensar e se reconhecer, essa teatralidade se enquadra para pensarmos performance. E é nesse sentido que o traje é um elemento fundamental. E não apenas no sentido de ser importante. Ele é fundamental no sentido de que não dá para se pensar sem. Inclusive se tem a nudez (Martins; Viana, 2021, p. 337).

Acreditei que esta roupa compunha o que socialmente espera-se da imagem de um homem sério e bem sucedido, usando esse recurso semiótico para me colocar frente a desconhecidos. Sobre a peça de roupa, encontro em Simili e da Silva (2013) uma teorização que embasa minha estratégia, ao afirmar:

Homens usando ternos reafirmam os códigos e os simbolismos culturais, políticos e econômicos da autoridade, do poder de “fazer, realizar, negociar” ou, ainda, do poder econômico de ter dinheiro, de ter empregados, de ter terras. (Simili; da Silva, 2013, p. 52).

A escolha dava-se em construir uma imagem de segurança e credibilidade para a performance, usando a favor as expectativas de gênero ao costurar um contraste entre um símbo-

³¹ Para mais sobre o assunto veja em: Hollander (1996).

lo de masculinidade, performado no uso do terno, face ao gesto de um abraço. O figurino também foi estratégia para driblar uma possível repressão artística em espaços públicos, oriunda da polícia ou de agentes de segurança.

Procurei, no poder de um terno, demonstrar status econômico para assegurar-me uma posição de poder, como estratégia, ao fazer-me um corpo estranho coreografado em comportamento atípico e nada sensato à rua, insensato em alusão ao que Lepecki (2012) refere-se ao abordar a coreopolícia:

A polícia é um tangível, uma construção, que podemos equiparar à arquitetura, pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva. A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito [...] Sua presença é assim o erigir provisório de um imóvel tangível que legisla sobre o movente fora da ordem de circulação (Lepecki, 2012, p. 54-55).

A sensação de medo, ao me jogar de olhos fechados no escuro do desconhecido à espera de um abraço, pareceu ter sido ampliada pelo vigor do vento que me batia às costas, pensando também os já cansados braços. O vento parecia estar contra mim, exigindo que eu mantivesse meu corpo firme enquanto enfrentava esses desafios, físico e suas reverberações em meu corpo. Sobre essas experiências, Coccaro (2021) vem nos dizer:

A (d)escrição em forma de metacommentário é uma escolha de convidar leitores para *estar lá*, um modo de presentificar a memória da cena em pensamentos e emoções por meio da ação de descrever via suporte escrito [...] A escolha do método autoetnográfico teve como foco a criação de novas formas de experimentar a escrita enquanto produto e processo no campo artístico. A inclusão das reações somáticas nos textos apontou para conhecimentos sobre a dança provocadas segundo os efeitos que ela produz (Coccaro, 2021, p. 20-21).

A dor física acompanhou-me enquanto desacatava o fluxo de movimento coreografado à rua, ao permanecer cinquenta minutos em posição estática, descansando apenas quando a possibilidade de um abraço se apresentava. O terno, neste momento, fez-se em referência ao meu pai, sendo elo de proteção às dificuldades que se apresentaram. A natureza, ao impor seus elementos, fez-me refletir a dimensão do figurino como forma de materializar a memória de uma proteção paterna, numa escolha que não a dimensionei.

Ao perceber que o blazer resistente me abrigava da polícia, do vento e da chuva, ele tornara-se um manto de proteção a me amparar às forças que se interpunham entre mim e o desejo de abraçar outros corpos. A experiência sensorial do escuro, do frio e do silêncio so-

mou-se à sensação de luto naquele momento. Cabisbaixo, em meio ao que imaginava ser o fim da performance, não premeditado, eis que surge um abraço.

Veio molhada e alegre pela chuva, convidativa a abraçar-me repetidas vezes, sorrindo enquanto me perguntava se gostaria de mais um abraço. Inevitavelmente, sorri, dando à chuva outro significado, o de quem escolheu estar nela com alegria, se molhar. Afetei-me pelo abraço dessa garota, que veio sem saber ressignificar a chuva sobre o meu rosto.

A felicidade atravessou-me a ponto de repensar o contexto do luto, da cor desse terno que veio proteger-me, entendendo que o simbolismo dessa proteção poderia também ser alegre; o luto já não precisaria ser tão pesado, podendo receber cor, aliviando seu peso, assim como meus braços quando repousavam sobre aquele corpo molhado. A chuva, a menina, o abraço vieram como afetos que mudaram a mim e a forma de me comunicar na performance, mudando também o figurino.

2.4 De pai para filho: abraça-me no Rio de Janeiro

Figura 22: Estereótipos masculinos quanto ao homem carioca



Ilustrações encomendadas ao artista Erick Saraiva.

O Rio de Janeiro, enquanto centro cosmopolita, produziu uma diversidade de representações masculinas que refletem seus contextos urbanos, marcadamente desiguais. Os diferentes pés que pisam os morros, a praia, a boemia e o centro comercial remontam o funkeiro, o surfista, o malandro e o empresário como arquétipos que desenham a cartografia da cidade, revelando o aspecto sociocultural e econômico de distintas representações.

As identidades cariocas vão além dos moldes tradicionais, refletindo as complexidades e contradições da vida da segunda maior cidade do Brasil. De Madame Satã às crias de Bolsonaro, produziu personagens que iam de um capoeirista, transformista e performer a filhos

que nunca ouviram do pai a frase “eu te amo”³². Para além de corpos atléticos expostos ao sol, o homem carioca pode ser marcado em símbolos de resistência e diversidade, como também de opressão e rigidez.

Na capital carioca, onde o abraço nasceu e se findará como pesquisa — ao menos no escopo de um trabalho escrito — compreendi que esse gesto pode e deve seguir como prática performativa em outros contextos. De suas potências, percebo as reverberações no corpo, na cidade, nas pessoas, provocando questionamentos sobre o que se espera dos homens, rompendo com esse contrato social. Essa experiência permitiu-me explorar as dinâmicas de gênero e buscar desconstruir, ao menos em meu corpo, as expectativas associadas à masculinidade tóxica.

No coração do Rio de Janeiro, na rua Visconde de Inhaúma, entre os trilhos do VLT – Veículo Leve sobre Trilhos – que marcam o centro da cidade, um acontecimento afetou minha relação com a performance, um pai que desejava um abraço. Ao performar, minha percepção comumente voltava-se para minha condição como filho, porém, os gestos deste homem trouxeram sentidos que modificaram esse contexto. O momento tornou-se ainda mais revelador quando ele, após ter lido o letreiro que o fizera parar, compartilhou sua perspectiva como pai.

Enquanto realizava a performance, este homem taxista tomou a decisão extraordinária de parar o trânsito. O episódio foi marcado pela noite, no centro do Rio de Janeiro, durante horário de intenso fluxo na região, com trabalhadores retornando às suas casas. Nesta região da cidade, conhecida por assaltos, eis que o motorista tomou a decisão extraordinária de sair do táxi, abandonando-o de porta aberta para unir-se ao meu abraço.

Esse gesto em si, poderoso, demonstra o poder de convocação da performance, indo contra o fluxo agilitado da vida urbana, interromper corpos coreografados em ritmo acelerado para abraçar um corpo estranho, uma pausa. Essas intervenções do corpo à cidade encontram em Fabião (2008) uma perspectiva:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: desabituar, desmecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial (Fabião, 2008, p. 3-4).

³² Entrevista em que o ex-presidente Jair Bolsonaro declara nunca ter dito aos filhos “eu te amo”. Disponível em: <https://www.redetv.uol.com.br/superpop/videos/ultimos-programas/eu-nunca-falei-eu-te-amo-para-os-meus-filhos-reconhece-jair-bolsonaro>

Alcansei territórios que não havia previsto e fui levado a sentir suas emoções enquanto envolvia-me durante seu abraço e ao dizer: “eu te entendo, eu sou pai e sinto muita saudade do meu filho, que está longe, em Portugal”. Foi-me assim permitido compreender o outro lado dessa relação, que não apenas a dos filhos. Ele compartilhou sobre sua saudade, do filho que estava distante. Esse momento de conexão ressaltou a complexidade das questões relacionadas à paternidade em nossa sociedade, que comumente não permitem aos homens esse tipo de expressão ou afeto.

O mundo é seu, desde que você não abrace outro homem, não o beije, jamais ande de mãos dadas ou demonstre sensibilidade, desde que você não chore, não desabafe, não reconheça o quão difícil está uma situação que tem atravessado, desde que você não divida as tarefas domésticas, não diga eu te amo para os seus filhos, não tenha profundo respeito por todos que não são como você, desde que você cumpra uma lista extremamente longa de atributos — mas, acredite, você é livre e o mundo é seu (Bola, 2020, p. 11-12).

O gesto do taxista durante minha performance mostra como essas expectativas de gênero podem impactar os homens. Sua saudade genuína pelo filho, expressada naquele abraço que parou o trânsito, exemplifica a necessidade de questionar e redefinir essas normas de gênero, que limitam a capacidade dos homens de expressar suas emoções, possibilitando criar ou ressignificar as formas como temos compreendido também a paternidade.

Os olhos fechados, para mim, como performer, foram fundamentais, pois não permitiram que meus desejos, senso estético e juízos de valor, frutos de minha construção cultural, direcionassem o sentido desse abraço. Portanto, estava aberto a qualquer pessoa que se colocasse à minha frente ao sentir-se convocada. Nesses moldes, seria possível abraçar até mesmo o ex-presidente Bolsonaro, Brilhante Ustra, Malafaia, pois a venda me proporcionaria alcançar até mesmo torturadores e exploradores da fé que se sentissem convocados a estar nesse espaço.

A venda revela seu poder ao não me permitir criar juízos sobre quem decide me abraçar, pois neste momento o abraço já estaria consumado, como menciono no início do capítulo. Determinei acolher a todos que decidiram abraçar-me, negando-me a chance de fazer assepsias aos corpos que se colocaram também vulneráveis.

O abraço foi oferecido aos moradores de rua, crianças, religiosos, bêbados, casais, cachorros, turistas e até suas mochilas, as quais se colocavam muitas vezes entre nós. Em frente ao Museu da República, outro ponto da cidade, lugar onde a performance nasceu, um trabalhador do bar que fica do outro lado da rua, ao ler a placa, decidiu sair usando suas galochas brancas durante seu horário de expediente para vir ao meu encontro.

Com suas roupas de ofício, aguardou inquieto vários minutos para me abraçar. Nada lhe foi dito, mas ele encontrou algo em minha presença que o convocou a deixar momentaneamente suas obrigações, trocando a mais valia por um abraço prolongado entre nós, dois estranhos, trinta segundos abraçados sem dizer nenhuma palavra, algo possível de conferir após assistir ao vídeo de registro da performance.

Neste conjunto de acontecimentos, não consigo afirmar com certeza quais afetos ocorreram, já que não se tratava de uma performance com entrevistas. No entanto, algumas pistas surgiram nas declarações espontâneas das pessoas envolvidas e nos registros assistidos posteriormente.

Entre esses encontros, um homem aproximou-se, abraçou-me e deixou escapar palavras de gratidão. Contou-me que, há pouco, havia saído de uma briga com outro homem. Caminhou apenas alguns passos e encontrou-me – um estranho oferecendo abraços. Este encontro, disse ele, fez-lhe repensar o contexto do qual acabara de sair.

Ao certo, nunca saberei o resultado dos afetos causados pela performance. No entanto, um dos principais objetivos que busco como performer é causar atravessamentos e reflexões aos corpos. Segundo Gomes-Pena (2005), o propósito da performance vai além do mero apreço, pois visa criar um resíduo na psique. Segundo o autor, “os artistas da performance são um constante lembrete para a sociedade sobre as possibilidades de outros comportamentos artísticos, políticos, sexuais e espirituais” (Gomes-Pena, 2005, p. 225).

A performance emerge desse corpo que desafia e questiona a norma. Pergunto-me que normalidade é essa que iguala o homem à violência? Os abraços, nesse contexto, carregam a intenção de romper com essa lógica. Minha intenção é imaginar outras realidades para o homem, perturbando e ampliando as compreensões que nos são impostas, inquietar-se com as imposições de gênero.

Dos afetos, a felicidade também apresentou-se pelos sorrisos e na curiosidade peculiar das crianças, que reiteram a infância como contexto que desempenha um papel crucial na construção das identidades de gênero. As normas sociais começam a internalizarem-se nesta fase, formando as identidades. Elas podem ser impregnadas de elementos violentos, que perpetuam ideias prejudiciais sobre o que significa ser um homem.

As normas de gênero podem criar para meninos, desde a infância, imposições e comportamentos que os transformam em adultos agressivos, através de jogos e brincadeiras, como mencionados por Silva Junior (2018):

Aquela brincadeira era, para o grupo de meninos, a demonstração de força, a presença da violência e, apesar da proximidade física pelo agarra-agarra, pouca ou nenhuma demonstração de carinho, podendo ser por nós percebidas as características dos jogos que constroem o homem, jogos de luta, resistência e não afetividade. Com esta brincadeira, meninos estão aprendendo a se tornarem homem (Silva Junior *et all*, 2018, p. 78).

A masculinidade tóxica é um sistema silencioso que envolve os homens desde tenra idade, moldando suas vidas e identidades de maneira muitas vezes nociva e até mortal. É formadora de expectativas culturais, estereótipos arraigados e normas sociais que pressionam os homens e, sobretudo, meninos, a se conformarem a um ideal de masculinidade que é limitante e prejudicial. Sobre esse conceito, Confort (2018) o define:

Masculinidade tóxica é uma descrição estreita e repressiva da masculinidade que a designa como definida por violência, sexo, status e agressão, é o ideal cultural da masculinidade, onde a força é tudo, enquanto as emoções são uma fraqueza; sexo e brutalidade são padrões pelos quais os homens são avaliados, enquanto traços supostamente ‘femininos’ – que podem variar de vulnerabilidade emocional a simplesmente não serem hipersexuais – são os meios pelos quais seu status como ‘homem’ pode ser removido (Confort, 2018, s/p).

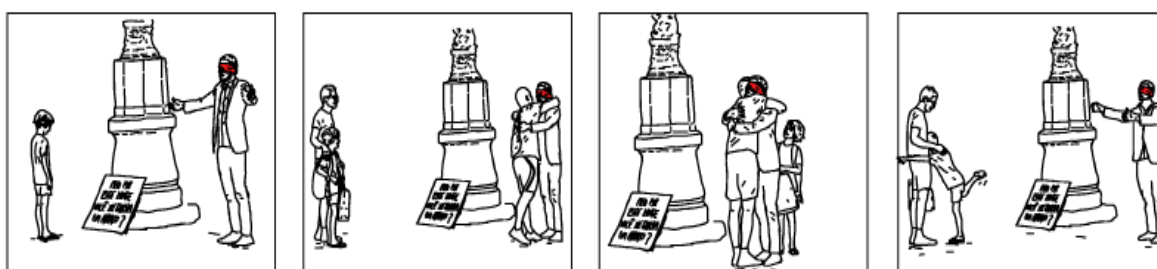
No entanto, quando os meninos se envolvem com outros exemplos que desafiam estereótipos prejudiciais e apresentam novas perspectivas de masculinidade, eles podem moldar um futuro em que as masculinidades sejam definidas não pela violência, mas pela diversidade e outras construções, mais amistosas e pacíficas, como explícitas em Silva Junior (2018):

Este aluno é um dos poucos do grupo que mora com a família em modelo tradicional: pai, mãe e filhos. Em sua casa, a mãe é auxiliar de enfermagem e faz plantões e o pai assume as rotinas da casa como: cuidar da casa, levar filhos à escola, ir às reuniões. Neste sentido, por meio da brincadeira, a criança está reproduzindo as atividades diárias do pai. É o modelo de homem que ela tem em casa [...] É relevante destacar que, no caso do aluno F., esse modelo de masculinidade foge às regras da masculinidade hegemônica. Em outras palavras, ao invés de demonstrar força e virilidade, ele demonstra carinho, atenção (Silva Junior *et all*, 2018, p. 79).

A performance é uma maneira de buscar escancarar esses enlaces de uma masculinidade abusiva, provocando, ao abraçar, as formas de interação do homem. Enquanto um pai me abraçava, suas crianças o observam atentamente, levando-me a considerar que talvez, por meio dessa performance, possamos vislumbrar pistas para uma relação afetiva corporal entre pais e filhos, entre homens. Essa poderia ser uma entre muitas formas de expressão, transformando-a de uma prática pontual, como esta performance, em uma possibilidade constante.

Ao assistir à filmagem da performance, notei uma criança acompanhada de seu pai, que decidiu parar para ler a placa. Em seguida, o pai, a convite do filho, se aproximou para ler também. Um terceiro homem apareceu e, pai e filho, juntos, observaram um abraço entre as figuras à sua frente. O garoto, então, convidou o pai a me abraçar e acompanhou atentamente, com um sorriso no rosto, enquanto o pai me abraçava. Depois, eles se afastaram, deixando-me com os braços abertos, enquanto a criança abraçava o pai.

Figura 23: Ilustração das fotos que registraram a performance no Museu da República, na cidade do Rio de Janeiro



Ilustrações encomendadas ao artista Erick Saraiva.

Ao observar estes eventos, coloco-me na perspectiva de uma criança, o que me faz perceber a ausência desse tipo de relação com meu pai na minha infância, que expressava afeto de outras maneiras. Como um gesto intencional de provocação, invoquei as relações paternas, levando-me a refletir sobre como o abraço não me foi apresentado como uma forma afetiva de demonstração com outros homens, como também não era com meu pai.

A performance, nesse caso, aponta uma direção para as relações entre aquela criança e seu pai, que diferem-se da minha ao apresentar a eles essa possibilidade para demonstrar seus afetos, as quais não tive acesso. Reitero que essas relações podem ou não acontecer entre eles, mas que enquanto afeto da performance, atinjo meus anseios ao provocá-los. No concluir dos fatos, posso afirmar que entre eles ocorrera uma sequência de abraços, primeiro ao observarem, depois ao efetivarem o abraço em mim e, finalmente, entre eles próprios.

A experiência enfatiza não apenas a importância de desafiar as normas que influem nos comportamentos tóxicos, mas também sobre se ater as divisões dos papéis sociais, que relegam ao homem contextos que inviabilizam os aspectos emotivos. Em muitos casos, a responsabilidade de performar os três “P”s da masculinidade (Prover, Proteger e Procriar) sobrecarrega os homens, enquanto a esfera emocional e de cuidado fica em segundo plano, como percebido neste estudo sobre atenção básica de saúde dos homens, desenvolvido por Gomes (2011):

Nos grupos focais, ganha força a associação entre o significado do cuidado à saúde e o medo da morte. Na discussão em grupo, a figura feminina é destacada como aquela que sustenta afetivamente a casa e os cuidados com os filhos e com o próprio homem. Seu papel ganha um qualificativo estruturante na diferença entre os gêneros, o homem sustenta materialmente a casa e a mulher, afetivamente. É a mulher a referência de cuidado e nesse contraste o papel feminino é ressaltado (Gomes, 2011, p. 988).

A afetividade perpassa muitas possibilidades de se fazer; prover pode ser um gesto ou forma de afeto, mas que pode não necessariamente suprir outras esferas afetivas, as quais me interessam, como o cuidado emocional que um abraço comporta. Os afetos masculinos, aos quais tenho me dedicado a observar e interferir, perpassam contextos que desencorajam manifestações ríspidas, sobretudo pensando-as entre os próprios homens, nas suas mais diferentes relações, entre amigos, familiares ou contextos profissionais.

A desconstrução dessas normas pode conduzir a uma noção de família, na qual a paternidade possa ser mais do que prover, como na recorrência de pais ausentes que encontram dinheiro, ao pagarem pensão, a isenção social de outras responsabilidades. Assim, busco pela arte contribuir significativamente para a construção de formas sensíveis de paternar, em que o sentir seja também uma possibilidade viável aos homens na construção de uma paternidade presente.

A dança e a performance foram os caminhos que utilizei para trazer o abraço como um gesto calculado para intervir na escuta de corpos, que comumente se silenciam, ao não falar de seus sentimentos, ao não se permitirem o afetivo, ao cumprir com os acordos sobre ser homem, correspondendo as expectativas, comportamentos – portanto, das performances esperadas de seus corpos. Ao observar o comportamento afetivo, noto que ele se manifesta de várias maneiras, que podem reproduzir comportamentos que afetam os modos como homens o demonstram, influenciando o nível de proximidade ou distanciamento do corpo ao se expressarem.

A performance serve como lembrete de como a Arte pode ser uma ferramenta transformadora, capaz de desafiar normas de gênero e inspirar mudanças positivas na sociedade ao questionar essas violências. Ao encorajar os homens à sua capacidade afetiva, construímos caminhos para repensar as normativas sobre os papéis sociais, elencando outras compreensões sobre o corpo e suas possibilidades.

2.5 Abraça-me em Porto Alegre: o homem gaúcho

Figura 24: Estereótipos masculinos que remontam o homem gaúcho durante a lida em trajes típicos de trabalho.



Ilustrações encomendadas ao artista Erick Saraiva.

Nos campos dos pampas, brota a figura do gaúcho, envolto em bombacha, botas, esporas cintilantes e chapéu erguido. Esta figura personifica a virilidade e a coragem, sendo conhecido por essas qualidades que ecoam as tradições do sul brasileiro. O homem dos pampas, com seu lenço vermelho, é um símbolo de resistência e tradição, guardião das memórias de um mito viril criado pelo sul.

No vasto território dos Pampas os aspectos da vida rural vertem-se na imagem de um homem do campo, que remonta esses modos para o meio urbano. Essas identidades trazem ao homem da cidade nuances de um homem da lida, encontrando na aspereza do campo ideais do que seria um homem do sul, portanto, de um autêntico gaúcho.

Enquanto o peão representa a virilidade e a força, a prenda personifica a graça, a dedicação e as qualidades tradicionalmente atribuídas às mulheres em seus papéis sociais. A contrapartida feminina do gaúcho, a prenda, também desempenha um papel crucial, pois são imperativos que determinam os modos de vida, as relações de poder e os valores arraigados que moldam a cultura gaúcha. Assim, Pacheco (2013) contribui ao falar como operam as construções de gênero no contexto sulista:

O que o grupo cultural tradicionalista fez foi construir significados, delimitar, legitimar, privilegiar e, também, hierarquizar os lugares que o peão e a prenda deveriam ocupar neste grupo: o peão a força, a coragem e a valentia, entendidos como necessários na demarcação territorial e na lida campeira; a mulher como responsável pela guarda e cuidado dos filhos/as e das propriedades, na ausência do marido (Pacheco, 2013, p.9).

Através das práticas de significação e dos sistemas simbólicos envolvendo o uso da bombacha e do vestido, são traçados os contornos da identidade gaúcha, delineando modos específicos de ser homem e de ser mulher, estritos. Nesse emaranhado processo, a “gauchidade” transcende a mera vestimenta e estende-se às relações sociais de gênero, moldando uma narrativa cultural e os modos de compreender a masculinidade, análoga ao viril, assim como a feminilidade, à submissão, ambas normativas.

Portanto, a identidade cultural gaúcha, como qualquer outra identidade, não está dada na natureza, como se dela fizesse parte ou como se esta estivesse impressa nos genes das pessoas. Não se nasce gaúcho (peão) ou gaúcha (prenda), mas se vai aprendendo a viver a “gauchidade” através de marcas que vão sendo lapidadas, e de um modo, inscrições vão sendo impressas nos corpos é, assim, que as identidades vão ganhando forma (Pacheco, 2013, p. 9-10).

A masculinidade, muitas vezes, se define pela negação do feminino. O homem se constrói em oposição à mulher, rejeitando tudo o que se associa à vulnerabilidade. Essa negação fortalece estereótipos que aprisionam o homem a abraçar o feminino. Assim, a masculinidade se torna uma caricatura, baseada na força bruta e na ausência de emoções, perpetuando uma visão distorcida do que é ser homem. No contexto gaúcho, essa negação faz-se pela oposição a prenda.

Entretanto, a afirmação: “é um macho!”, ou a situação do menino que é criado no galpão junto aos peões a fim de ser educado como homem para a lida campeira, depende de uma extensa cadeia de expressões negativas de outras identidades, em que ser macho é não ser frágil, não ser covarde, não ser fêmea, etc. (Pacheco, 2013, p. 9).

No contexto da cultura gaúcha, as imposições de gênero sobre os homens frequentemente manifestam-se de maneira marcante, influenciando o comportamento. A virilidade e a robustez são frequentemente sobrevalorizadas, criando uma pressão para que os homens gaúchos se conformem a essas normas estritas de masculinidade. A tradicional indumentária, com sua bombacha, botas, esporas, chapéu e lenço, tornou-se um símbolo arraigado da masculinidade gaúcha, mítico, pela qual os homens são, muitas vezes, julgados pela medida em que se ajustam aos ideais herdados dessa imagem estereotipada.

Assim, a identidade cultural gaúcha, ao ser inventada, através de tramas históricas que vão sendo entrelaçadas para construir e instituir significados, posiciona aquilo que entende como sendo adequado e rechaça aquelas coisas tida como inadequadas de um modo particular de ser gaúcho/prenda (Pacheco, 2013, p. 36).

A imposição, no entanto, rígida de gênero pode ser problemática. Ela restringe à expressão individual e reforça estereótipos prejudiciais, criando um ambiente em que os homens podem se sentir inseguros em mostrar vulnerabilidade ou expressar emoções. A pressão para conformar-se a padrões estritos de masculinidade também pode ser alienante e prejudicial à saúde mental, levando a uma sensação de isolamento e à repressão de partes importantes de si mesmos.

Este sistema de opressão, não percebida por muitos homens, é assassina e não apenas do ponto de vista do suicídio, o que já seria o suficiente para chamar a atenção e preocupar, mas outros fatores estão presentes ao adoecimento mental dos homens. Agressividade excessiva, por exemplo, é uma característica muito comum às práticas de resoluções de problemas para homens [...] A violência é ensinada como recurso para estancar ou externalizar a pressão de cobranças e conflitos, em detrimento ao diálogo e do contato com o sentimento, que muitas vezes é negligenciado (Rosostolato, 2018, p. 63).

A pressão social sobre os homens torna-se um fardo pesado, pois a sociedade frequentemente impõe expectativas rígidas e muitas vezes prejudiciais sobre como os homens devem se comportar. Os estereótipos tradicionais de masculinidade muitas vezes exigem que os homens sejam fortes, autossuficientes e incapazes de demonstrar emoções. Isso cria uma pressão intensa sobre eles para reprimir seus sentimentos e preocupações, o que pode levar a problemas de saúde mental, como depressão e ansiedade. Quando esses problemas se tornam insustentáveis, o suicídio pode parecer uma saída.

Figura 25: Performance “De braços abertos” em Porto Alegre.



Acervo pessoal. Guaíba, Porto Alegre – Rio Grande do Sul, 18 de junho de 2023.

Ao performar em Porto Alegre, capital gaúcha, deparei-me com a narrativa do suicídio na boca de jovens, palavras que me atravessavam de muitas maneiras naquele momento. Em estado de presença, com audição apurada, ouvia as discussões que se levantam frente à per-

formance, comumente voltadas à figura paterna, ao serem incitadas pelo letreiro que me acompanha.

O grupo de jovens que discutia decidiu não me abraçar. Um deles, após os colegas compartilharem sobre os modos de paternar que receberam, incitados pelo letreiro, relatou o suicídio do pai e a ausência de carinho na relação entre eles. Nas palavras dele, após seus colegas discorrerem sobre os cuidados que receberam ou não de seus genitores, disse: “meu pai deu um tiro na cabeça”.

O suicídio é um tema de grande relevância para a saúde mental e que tem ceifado cada vez mais homens em todo o mundo. Os fios invisíveis da masculinidade tóxica, embora possam não ser tangíveis, têm um impacto real e devastador sobre os homens. Eles contribuem para taxas alarmantes de depressão, ansiedade e suicídio, além de perpetuar ciclos de violência. É crucial reconhecer a existência desse sistema silencioso e iniciar conversas sobre como desfazê-lo.

A relação entre o suicídio e as construções sociais de masculinidade é complexa, e é importante abordá-la com sensibilidade. Uma parte crucial desse diálogo é a compreensão de como redes de apoio podem influenciar positivamente, ao oportunizar um espaço para expressar angústias, ao desempenhar um papel significativo na transformação dessa realidade sombria³³.

O campo da suicidologia aponta dados alarmantes sobre a relação homens e suicídio, soando o alarme para questionarmos quais motivos levam homens a suicidarem-se. Em De Baére e Zanello (2020), dados oficiais revelam que no Brasil o número de óbitos por suicídio entre os homens é quatro vezes superior ao das mulheres: “de acordo com o boletim epidemiológico do Ministério da Saúde, divulgado em 2017, entre 2011 e 2016, houve 62.804 mortes por autoextermínio no país. Desse total, 21% eram mulheres e 79% homens” (de Baére; Zanello, 2018, p. 4).

A desconstrução da masculinidade tóxica requer uma redefinição dos valores e das expectativas em relação ao que é ser homem, permitindo que expressem emoções, busquem ajuda e que estejam livres dos fios invisíveis que podem, de maneira trágica, levar à morte. As performances de masculinidades operam inclusive sobre os modos de se findar a vida dos homens, revelando que sobre eles recaem as formas mais violentas de autoextermínio, diferenciando dos modos comumente escolhidos pelas mulheres. Segundo De Baére e Zanello, “enquanto eles utilizam meios mais mortíferos, como armas de fogo, precipitação de locais

³³ Grupos Reflexivos de Gênero são exemplos de rede de apoio entre homens e que viabilizam práticas que podem modificar a realidade sobre o suicídio masculino. Esses grupos estão elucidados no capítulo terceiro.

elevados, elas buscam vias com maior possibilidade de salvamento, como a intoxicação por medicamentos” (2018, p. 173).

Durante a escrita desta pesquisa, passei por uma jornada de altos e baixos que me levou a considerar o suicídio. Foi um processo intenso, mas, em meio a essas emoções conflitantes, tornou-se uma investigação. Ao confrontar a realidade que estava vivendo com os dados que acabei de apresentar e que descobri durante a pesquisa, a escrita transformou-se em refúgio, uma forma de escapar à janela do oitavo andar, por onde mirava o chão diversas vezes.

A intensidade desta experiência fez-me compreender que, mesmo ciente de muitos aspectos da masculinidade tóxica, seus tentáculos, contra os quais luto para defender-me, podem nos alcançar mesmo quando não os percebemos. A jornada de desconstrução e resistência contra esse padrão tóxico é desafiadora e contínua. É crucial reconhecer que a batalha contra a violência de gênero é uma luta constante e, muitas vezes, interna.

Creio que estamos governados (homens e mulheres, nossos filhos, todos os seres vivos, o planeta) pelos arbítrios de uma masculinidade tóxica. Estamos envenenados por ela, mais do que sabemos e mais do que quando sabemos admitir (Sinay, 2006, p. 12; tradução nossa).

Este foi o disparador para que nessa escrita pudesse, através da performance, abordar o suicídio, como uma das pautas relevantes nos debates de masculinidade, que precisa ser discutido, contrapondo ideais masculinos inalcançáveis como do homem gaúcho. Como homem que sonha pelo fim dos mandados de uma masculinidade abusiva, vejo nessa investigação contribuições que podem afetar as relações entre homens, ao possibilitar espaços afetivos através da performance.

A importância de se reconhecer como homem gaúcho não deve limitar-se pelas normas tradicionais de masculinidade, mas sim pela riqueza da diversidade humana que existe dentro dessa cultura. Abraçar a verdadeira essência do homem gaúcho significa permitir uma gama completa de expressões de gênero e aceitar que as identidades não se resumem à influência de estereótipos, mas sim uma manifestação complexa e única de cada indivíduo.

O abraço pode surgir como um afeto poderoso para transmitir apoio, sem a necessidade de palavras se afetarem pelo corpo. Contextualizados, podem ter o poder de quebrar barreiras impostas pelas normas de gênero, ao mostrar que é importante expressar emoções e buscar ajuda quando necessário, sem serem vistos como fracos por isso. Assim, uma rede de segu-

rança crucial pode ser criada quando homens sentem que têm pessoas em quem podem confiar e com quem podem compartilhar seus pensamentos e emoções.

3 HOMENS QUE ABRAÇAM: ATUAÇÃO EM GRUPOS REFLEXIVOS DE GÊNERO

O capítulo dedica-se ao debate através do corpo que dança, em uma intervenção nos grupos reflexivos de gênero, ao perceber uma lacuna importe a ser preenchida através da dança, observada durante minha participação nesses referidos grupos. Vislumbrei a importância de concretizar os debates e discussões, reiterados pela fala, através da prática corporal. Assim, incentivei os debates que envolvessem o corpo, sobretudo pensando seu distanciamento nas relações entre homens, como as já observadas nos capítulos anteriores.

As intervenções sobre esses grupos reflexivos a partir do corpo aparecem como possibilidade de experimentar os discursos em uma prática-teorizante. A prática é um direcionamento que norteia esses grupos, que buscam não apenas refletir, mas colocar em ação as reflexões dos debates sobre ser homem; em outras palavras, mudanças de hábitos e comportamentos nas performances de masculinidade. Nesse sentido, visualizo o corpo como possibilidade para criar um conhecimento prático e sensível sobre a construção masculina, sendo sua presença física insubstituível para alcançar essas transformações almejadas enquanto proposta.

Através dos conhecimentos adquiridos a partir da minha formação em dança, vislumbrei uma série de encontros, criando como possibilidade um recorte específico de homens para esta pesquisa, membros ou ex-participantes dessas comunidades. A premissa desses encontros pautou-se pela experiência situada em debater questões direcionadas sobre masculinidade, através das rodadas de discussão e de uma prática corporal.

As quatro capitais que fizeram parte desta pesquisa, em nível nacional, deram-se pelo interesse e viabilidade dos grupos em aderir a proposta para encontros presenciais. A descentralização entre diferentes regiões trouxe à pesquisa uma pluralidade de homens e contextos que não se limitou ao recorte local da cidade do Rio de Janeiro, enriquecendo assim os dados dessa investigação.

Figura 26: Flyer utilizado para divulgação do cronograma das oficinas em diferentes regiões do Brasil.

ENCONTRO
FANTÁSTICO

Oficina Corporal
de Tarcísio Pego

**OFICINA DE
DANÇA**
COM TARCÍSIO PEGO

Calendário de Encontros
Maio e Junho

- [15/05] Rio de Janeiro - RJ
- [22/05] Salvador - BA
- [05/06] Belo Horizonte - MG
- [19/06] Porto Alegre - RS

*Masculinidades:
Dança e Debate*

Convite:
Você homem, venha fazer parte desse experimento, prática corporal e debate sobre masculinidades em Porto Alegre. É gratuito e faz parte da pesquisa de mestrado do facilitador, pelo PPGDan (UFRJ).

Os grupos com quais tive êxito em realizar as propostas e que deram o contorno dessa cartografia respectivamente são: “Homens de Quinta”, na cidade do Rio de Janeiro, “Desencaixados”, no Rio Grande do Sul, e “Sobre Nós”, em Minas Gerais. Na Bahia, infelizmente, esse encontro não se viabilizou pela baixa adesão de participantes.

A Rede Memoh facilitou a conexão entre os grupos envolvidos, fornecendo informações detalhadas sobre cada um. O apoio também se fez através da divulgação das oficinas, nas plataformas de comunicação da própria rede. Todos os custos dessas ações, como traslado, hospedagem, aluguel de salas, foram de minha responsabilidade enquanto pesquisador, de forma independente. Sobre a Rede Memoh, Beiras (2020) apresenta uma definição:

O MEMOH nasce como uma organização cujo propósito é promover equidade de gênero, fazendo com que o homem reflita sobre seu modo de agir consigo, com o outro e com a sociedade. O nome (MEMOH é “homem” ao contrário) resume a ideia de ajudar homens a se enxergarem por ângulos diferentes. Isso é feito por meio de grupos reflexivos, produção de conteúdo e consultorias voltadas ao ambiente corporativo. Uma proposta que serve, primordialmente, para uma ampliação de consciência por meio da problematização das relações normativas e tradicionais de gênero (Beiras, 2020, p. 67).

A espera de sessenta minutos fez-me refletir o espaço vazio e pensar o que o inviabilizara a oficina em Salvador, única em que não pode realizar-se pela ausência de participantes. Seria a chuva que afugentara aqueles que confirmaram sua presença ou o fato de haver uma prática corporal? Essa pergunta sem resposta tornou a espera uma inquietação, afinal, as oficinas com dança tiveram menos participantes do que os encontros excepcionais promovidos

pela Rede Memoh, com média de quinze participantes, como possível conferir nas figuras a seguir.

Figura 27: Foto de dois encontros excepcionais realizados exclusivamente pela Rede Memoh, ocorridas nos anos de 2022 e 2023.



Acervo pessoal. Fotos do terceiro e do primeiro encontro, ambos ocorridos na Casa Naara, Rio de Janeiro – RJ.

A busca por possibilitar encontros presenciais, pensando o corpo como caminho da discussão, foi sendo lapidada, enfatizando o debate através da dança. Assim tornou-se possível viabilizar as oficinas que debruçamos nessa pesquisa, pensando como discutir, pelo movimento do corpo, as experiências compartilhadas sobre masculinidades, que esses homens específicos comumente trilham pelo movimento da fala, sentados em cadeiras.

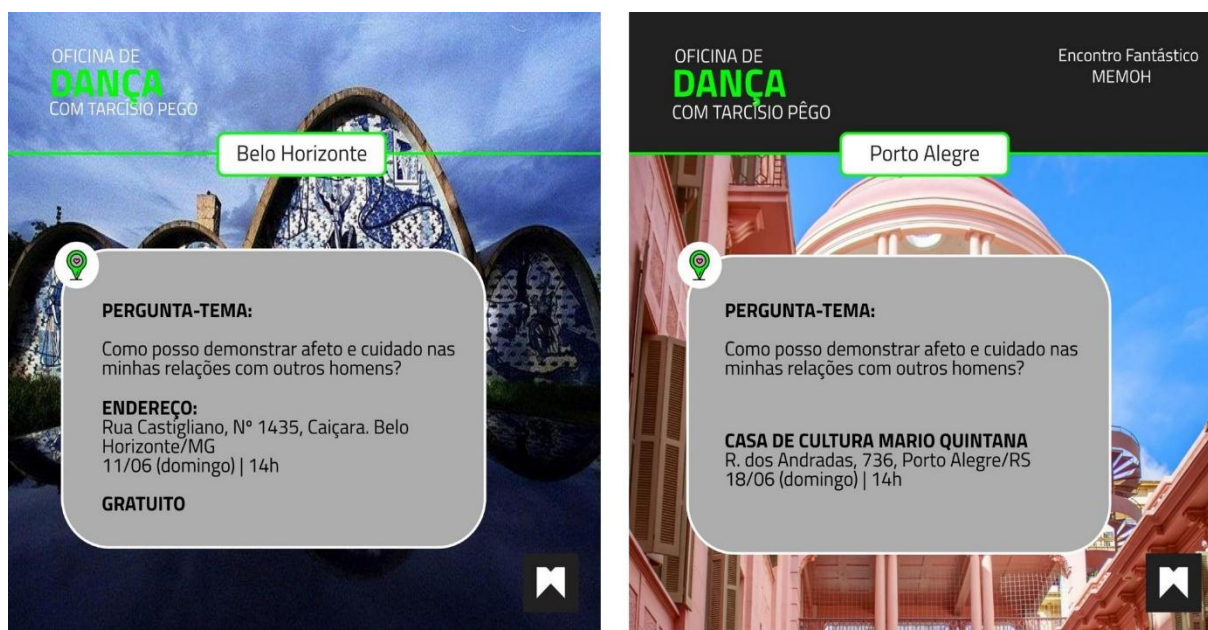
As edições em que estive como participante, percebia o potencial contido na presença daquele grupo de homens reunidos. Imaginava como poder aprofundar, através da dança, aqueles debates reiterados pela fala, em que via homens de toda natureza abrirem-se, colocando vulneráveis suas fragilidades. Pensar um debate a partir do corpo tornou-se uma inquietação ao poder estar nesses grupos ao compartilhar experiências com homens que em sua maioria dificilmente fariam parte do meu círculo social.

A possibilidade da dança ser um inibidor para que os homens aderissem a proposta da oficina já havia me ocorrido ao planejá-las. Como estratégia para driblar essa possibilidade de evasão, havia pensado a utilização de palavras que migrassem essa barreira, como “prática corporal”, registrada na figura 16. Essa estratégia é uma das quais já me utilizei inclusive nas aulas de artes no ensino público, para conseguir uma maior adesão de alunos, ao disfarçar as noções pré-concebidas representadas no evocativo dança.

Operar pelo movimento foi caminho para experimentarem a dança em si, buscando romper com as expectativas e estereótipos sobre a dança, que em muitos casos, pelo simples

enunciado, pode ter inibido a adesão de alguns grupos. Em Porto Alegre e Belo Horizonte, após o ocorrido em Salvador, decidi assumir o evocativo da dança, e compreender quais limites essa palavra coloca quanto à aderência de outros homens, assumindo todos os riscos.

Figura 24: Flyer de divulgação alterado, assumindo o apelativo da dança nas cidades de Belo Horizonte e Porto Alegre.



A investigação resultou no depoimento de um dos participantes em Porto Alegre, que compartilhou falas sobre a dança ter sido um efetivo contra a aderência de demais colegas, os quais ele havia convidado a participar deste movimento. A dança, segundo ele, foi a palavra que afugentou outros gaúchos a conhecerem esse espaço proposto na oficina, que eles inicialmente haviam mostrado algum interesse.

O capítulo final situa os grupos reflexivos, ao viabilizar um panorama histórico para compreender o funcionamento deste recorte da pesquisa. Apresenta também o contexto judicial que os grupos se inserem ao atuarem como medidas para não reincidência de crimes contra mulheres. Além disso, aponta contornos dos contextos que extrapolaram as indicações judiciais e que desaguaram no contexto de demais homens que encontraram nesses grupos um canal para rever traços abusivos da própria masculinidade.

O capítulo dá-se pela organização da dança como caminho para acessar homens que se colocaram abertos para esse tipo de interação. Ademais, traça as estratégias metodológicas para instaurar contextos de reflexão e diálogo pautados pela experiência do corpo em movimento, que se diferem das experiências apenas oralizadas. As abordagens de sensibilização do

corpo são descritas e contextualiza as experiências de improvisação e expressão, das quais buscaram promover um ambiente seguro e livre de julgamentos.

A parte final que cabe a esse capítulo correlaciona a homossexualidade como pauta levantada durante a experiência em um dos grupos reflexivos. As memórias compartilhadas pelos participantes evidenciaram as marcas deixadas pelos dispositivos de repressão e controle social, que evidenciaram a necessidade de romper com padrões masculinos rígidos e construir relações menos agressivas, em outras palavras, arquétipos da heteronormatividade.

3.1 O que são os grupos reflexivos?

O capítulo começa explanando sobre o que são os grupos reflexivos de gênero, para situar nessa leitura as práticas propostas junto a esses nessa pesquisa. Esses grupos tratam de encontros para abordar e trabalhar temáticas voltadas sobre as implicações das masculinidades, voltado para que homens criem espaços para compartilhar suas experiências, podendo se autoperceber e transformar seus comportamentos, sobretudo quando identificados tóxicos.

Ao discutirem sobre como podemos exercer as masculinidades, esses encontros almejam ampliar o debate de gênero e interferir às realidades sobre ser homem, ao confrontarem as suas próprias práticas, em face de debates e estudos, como os de gênero, que comumente norteiam as ações desses grupos.

Figura 25: Parâmetros norteadores utilizados nos grupos reflexivos da rede Memoh.

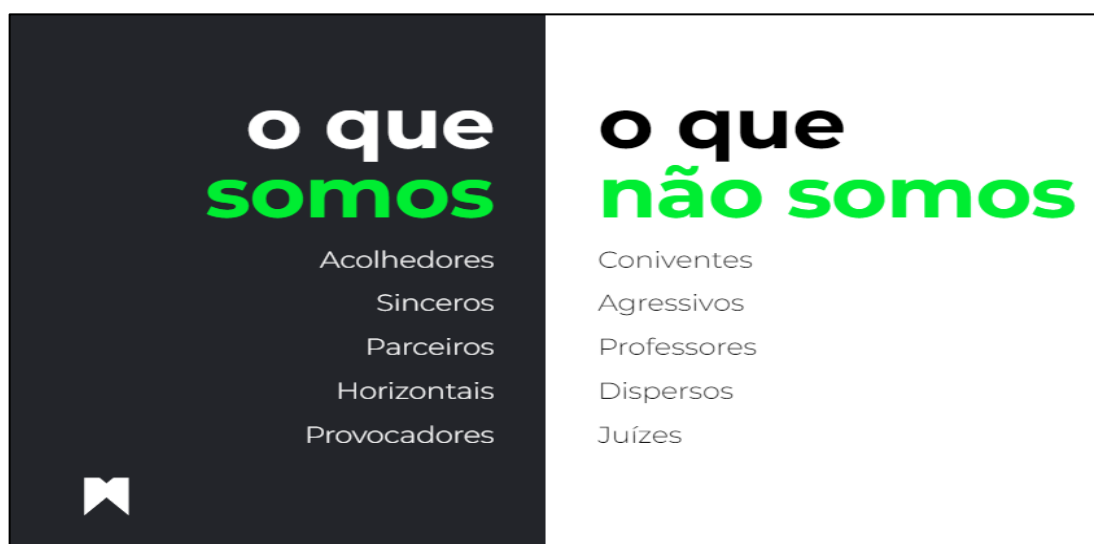


Foto disponível em: <https://memoh.com.br/#como-atuamos>

Como disponível no documentário “O Silêncio dos Homens”³⁴, os grupos de discussão masculina têm sido fortemente recomendados a partir de demandas judiciais, redução de danos, direcionados para homens autores de violência contra a mulher. Amparada pela Lei Maria da Penha³⁵, homens que foram enquadrados na forma desta podem ser encaminhados a participarem desses encontros. Essa medida preventiva tem demonstrado uma redução significativa na reincidência de crimes contra a mulher.

A referida iniciativa do serviço público tem trazido à tona o homem em sua posição de autocrítica, mudando o foco das tratativas que anteriormente se concentravam na proteção da vítima. As medidas protetivas, consideradas de suma importância para salvaguardar a vida das mulheres, têm se revelado insuficientes em muitos casos, diante dos alarmantes índices de violência e taxas de feminicídio, conforme detalhadas por Prates (2003)³⁶. Ao colocar o homem agressor no centro do debate, é possível concentrar-se na raiz do problema, em vez de suas consequências. Essa raiz reside nas construções culturais de gênero, que, de maneira reiterada, impulsionam ao homem comportamentos violentos e de dominação.

a questão da criação de espaços de reflexão para homens autores de violência passou a ser mais debatida e aceita, na medida em que foi se construindo a compreensão de que, ao trabalhar apenas com as mulheres, estava-se lidando apenas com uma das partes envolvidas na situação de violência e que também os homens que fossem submetidos a algum tipo de intervenção diminuiriam a reincidência de violência em seus relacionamentos atuais e futuros (Prates *et all*, 2003, p. 2-3).

A década de noventa marca o movimento de vanguarda no Brasil quanto ao surgimento dos primeiros grupos reflexivos de gênero, destacando-se o Instituto Noos³⁷ e, mais recentemente, a crescente popularidade da rede MEMOH³⁸. Desde então, observa-se o nascimento e a disseminação de diversos grupos reflexivos, não apenas voltados para autores de violência doméstica, mas principalmente homens comuns que se sentem incomodados com as normati-

³⁴ Direção de Ian Leite e Luiza de Castro, uma iniciativa do Instituto Papo de Homem (2019). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NRom49UVXCE&ab_channel=PapodeHomem

³⁵ Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006). Criada em 2006, é uma legislação brasileira que combate a violência doméstica e familiar contra a mulher, inspirada na história de Maria da Penha Maia Fernandes, vítima de violência após ter sofrido duas tentativas de homicídio por seu marido.

³⁶ Para mais *vide in* Prates (2003), disposto no segundo capítulo de sua obra.

³⁷ Desde sua fundação em 1994, o Instituto se destaca como uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, comprometida com a promoção da saúde nos relacionamentos familiares e comunitários. Concentra-se na prevenção e interrupção da violência doméstica e de gênero. Oferece serviços de terapia familiar acessíveis para pessoas de baixa renda, além de proporcionar treinamento especializado para voluntários.

³⁸ MEMOH é um ecossistema de educação e conteúdo que oferece a homens a possibilidade de refletirem, em conjunto, sobre seu comportamento por meio de Grupos Reflexivos, Produção de Conteúdo e Serviços de Consultoria voltados para o ambiente corporativo. Texto retirado do site da empresa. Disponível em: <https://memoh.com.br/#como-atuamos>

vidades de gênero. Esse movimento tem ampliado o debate, levando a masculinidade hegemônica reconhecer suas estruturas machistas e considerar a transexualidade, homoafetividade, racialidade e classe como pautas constituintes e que enriquecem a compreensão de masculinidades plurais.

Como homens que se sentem incomodados, termo frequentemente utilizado nos grupos reflexivos, deparamo-nos com indivíduos que manifestam desconforto em relação às construções machistas que os moldaram. Estes homens estão em busca de caminhos que lhes propiciem maior liberdade para expressar-se, identificando, reconhecendo e visando transformar em si mesmos comportamentos associados a uma masculinidade tóxica. Além disso, nestes encontros, aspira-se desenvolver práticas de autocuidado através da troca de experiências, debates e reflexões com outros homens que compartilham o mesmo objetivo.

Os grupos reflexivos, em sua maioria, direcionam suas práticas em torno de conceitos provenientes da academia, especialmente no âmbito dos estudos de gênero e sexualidade. Além de investigar as masculinidades em seu aspecto amplo, como também específicos, ao transitar entre questões gerais que comumente remontam a experiência masculina.

Os pensamentos de autores como Bola (2020), ao abordar a perspectiva racial, contribuem para compreender interseções que enriquecem as práticas reflexivas desses grupos, destacando a importância de debates que marquem a homoafetividade, etarismo e muitas outras pautas específicas que remontam a masculinidade. Assim, esses grupos nutrem-se não apenas das experiências compartilhadas por seus membros, mas também das contribuições do campo científico que norteiam o debate, sendo frequente a presença de pesquisadores e acadêmicos, atuando tanto como facilitadores e/ou participantes.

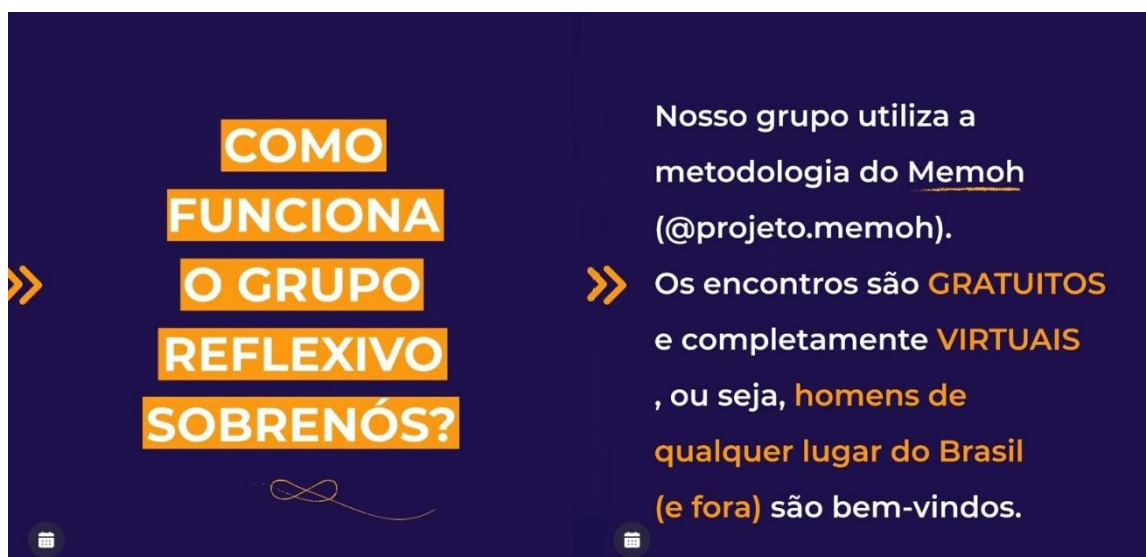
As reflexões dos grupos comumente são organizadas em formatos de encontros, presenciais ou *online*, cujo propósito é instigar reflexões a partir de uma pergunta norteadora que encaminha a discussão, seguindo a máxima de que o grupo não é lugar de palestra. Os participantes dividem-se em alguns papéis, comumente entre líder da rodada, caseiros e participantes. Não há um presidente ou chefe no grupo.

A cada encontro é eleito um novo líder da rodada, que trará um tema a partir de uma angústia, dúvida ou incômodo para ser compartilhado no coletivo. O líder recebe o apoio dos caseiros para formular a pergunta-tema, trazendo uma problemática pessoal de sua experiência como homem, sendo um disparador. Os caseiros, por sua vez, são homens que comumente já participaram de outros ciclos reflexivos e que ajudam na organização, orientando o líder da

rodada e o grupo³⁹. Ao caseiro cabe apresentar também as regras e fundamentos que auxiliam compreender este espaço como lugar seguro e de acolhimento em que o julgamento não faz parte das trocas que o grupo almeja. Muitos dos grupos reflexivos atuantes no momento são filiados ao Memoh, rede que viabilizou uma metodologia aberta para formulação de grupos. Aplicando-se como uma referência e não um sistema impositivo, os princípios que norteiam essa metodologia são adaptados pelos demais grupos, que não distante optam manter algumas estruturas.

A realização dos encontros costuma ser gratuita, princípio defendido e disseminado pela Rede Memoh, e que comumente é adotado pelos demais grupos. Esse princípio almeja acolher e direcionar possibilidades para que a condição socioeconômica não se torne impedimento para que homens estabeleçam diálogos significativos sobre suas experiências. O intuito dessa metodologia consiste em democratizar o acesso e, sobretudo, a criação de novos grupos em diversas localidades e realidades do Brasil.

Figura 26: Slide de apresentação do Grupo SobreNós.



Fonte: disponível nas mídias sociais do grupo.

A minha primeira imersão em grupos reflexivos aconteceu durante o ano de 2022 ao ingressar no grupo reflexivo SobreNós, oriundo da cidade de Belo Horizonte – Minas Gerais. O grupo realiza seus encontros de maneira virtual até o presente momento, o que possibilitou minha participação junto a homens de diferentes regiões do país nos dez encontros realizados.

³⁹ Vídeo sobre como funciona um grupo reflexivo de gênero, disponível em: <https://youtu.be/ykfnpRUAIPQ?si=y6cpo5uo6v7DqxPA>

O intuito desse primeiro contato foi me permitir estar nesta experiência como participante, para posteriormente estar como facilitador durante as oficinas realizadas.

Atualmente, a maioria dos grupos reflexivos migrou para o formato de encontros *online*, resquícios do *modus operandi* pandêmico, que por diversas razões viabiliza-se face ao presencial. Compreendo que encontros através da internet tornam-se financeiramente mais possíveis por não demandarem custeios com espaços físicos para que aconteçam essas trocas.

A internet pode vir a ser um espaço mais acessível ou democrático ao pensar as possibilidades de participantes de diversas regiões poderem encontrar-se no ambiente virtual e compartilharem seus dilemas, face aos limites do presencial, que delimitam as trocas dessas experiências no contexto local/regional. Entretanto, acredito na potência do presencial como disparador da materialidade e, sobretudo, da presença do corpo para viver experiências que o virtual não alcança.

Apresento estes grupos reflexivos para situá-los como um recorte metodológico desta pesquisa, por ser cenário propício em que encontro condições favoráveis para discutir masculinidades. Esse contexto difere-se do cenário da dança de salão, no qual essas pautas ainda encontram alguns obstáculos.

A escolha de trabalhar com esses grupos reflexivos também almeja estabelecer diálogos às temáticas que envolvem discutir o masculino, utilizando-me do corpo que dança como caminho para incorporar as teorias debatidas. Nesse recorte, escolho poder trabalhar o contato físico entre homens como estratégia que dialoga com o fazer da dança de salão, uma dança que se estabelece a partir de abraços, pensando a partir desse corpo que se permite afetar pelo afetivo, um diálogo dançante sobre ser homem.

3.2 Encontro fantástico: estruturando o caminho das oficinas

O diferencial das oficinas de dança com os grupos reflexivos deram-se pela prática corporal que visou possibilitar outros acessos para o debate, atingindo camadas sensíveis através do movimento. Essa perspectiva da dança instaura-se ao propor vivenciar o corpo para além da palavra, utilizando a dança como experiência para efetivar espaços de proximidade entre homens e promover uma autocrítica às masculinidades. Em outras palavras, provocar incômodos aos hábitos e comportamentos que envolvem essas performances, tencionando os contornos desenhados para o homem.

As oficinas contaram com participantes, de idades entre 25 e 60 anos, tendo a presença de homens gays, heterossexuais e bissexuais que se colocaram disponíveis a movimentar o corpo. As propostas que envolviam as atividades de movimento foram pensadas a partir do

resultado de muitos debates que participei nos grupos de homens, tendo um forte direcionamento no que tange essa pesquisa, isto é, como criar esses espaços de afetividade entre homens e como esse corpo é afetado por essas ações de movimento.

Figura 27: Registro ao final de cada oficina.



Acervo pessoal. Fotos respectivamente em Porto Alegre, Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

O plano de aula consistiu numa crescente ao pensar, primeiro, a relação individual consigo, antes de estar disponível ao outro, e, em segundo, a relação com o espaço. O terceiro momento deu-se na relação com as pessoas, sendo pensado em camadas que aconteceram pela relação à distância, sobretudo sobre a perspectiva do olhar, que direcionava as dinâmicas de movimentos mantendo a individualidade frente ao grupo. No coletivo, essa camada foi se intensificando gradativamente ao sugerir relações que enfatizassem o sensorial tátil, sendo as etapas anteriores uma preparação para esse momento em parceria.

O caminho dessas propostas de movimento delineou-se ao pensar a distância entre corpos de homens, que pode ser recorrente em suas relações cotidianas, assim como observei na relação ao meu pai e, não distante, também em outras histórias, como de meus primos. Antes de propor um cenário de interação entre os homens, foram pensadas uma série de camadas até acessar as interações pele com pele, pensando essas etapas como fundamentais para que as chances dessa experiência fossem positivas ao invés de traumáticas.

A preparação corporal aconteceu através do contato do corpo relaxado no chão, entregue, sendo direcionado pelo comando da minha voz para que individualmente observassem como o corpo se organizava naquela posição. Observar quais partes do corpo faziam contato direto com o chão foi o início da série de atividades, propondo sentir o ritmo da própria respiração, a textura e temperatura do chão, os cheiros presentes na sala; em outras palavras, trazer a atenção para os sentidos e o momento presente.

Figura 28: Momento de início da oficina. Homens deitados sobre o chão, atentos ao próprio corpo e às sugestões do facilitador.



Acervo pessoal. Rio de Janeiro – RJ.

O início dessa proposta ateu-se ao micro, a escuta de si ao observar seu próprio ritmo, antes de estar em relação com o outro. A crescente das atividades foi dando-se pelo delinear da mudança de apoios no chão, que levaram os participantes a transitarem entre estarem mais próximos ou distante desse.

A mudança para a segunda etapa foi sutil, trazendo o elemento espacial como uma transição para iniciar a relação com o outro. A relação espacial fez essa transição ao pensar como se deslocar naquele espaço, observando os limites físicos da sala, os móveis e as pessoas, sugerindo um fluxo de caminhada atenta a preencher espaços vazios da sala que se modificavam com o próprio caminhar dos participantes.

A primeira relação com o outro inicia-se pela distância, ao observar as pessoas que cruzam o caminho durante o fluxo da caminhada, numa percepção ampliada e atenta a perceber o espaço, o outro e o próprio corpo durante a dinâmica de movimento. Como facilitador, fui propondo momentos que ampliassem essa percepção integrada, trilhando caminhos de interdependência, explorando também formatos de jogos em roda e contextos em que a percepção visual se intensificava através de uma atenção continuada.

A oficina destaca-se por um momento crucial, possivelmente representando a primeira experiência em que se revela um notável grau de disponibilidade para se colocar em uma posição vulnerável. Ela foi concebida com o propósito específico de promover uma maior profundidade nas relações entre os participantes. Face a face, os participantes encaravam-se, mas diferentemente do contexto de disputa, propus que observassem a pessoa à sua frente, man-

tendo o olhar compenetrado ao outro por tempo prolongado. Um a um, todos tiveram a experiência de observarem-se, numa curta distância, organizados em fila na tentativa de não desviar os olhos.

Figura 29: Oficina de dança, em parceria com o Grupo Reflexivo “SobreNós”. Prática de sensibilização do olhar.



Acervo pessoal. Belo Horizonte – MG, no ano de 2023.

O tempo médio que normalmente encaramos alguém nos olhos durante uma conversa pode variar, mas os estudos de Kendon (1990)⁴⁰ e Argyle e Dean (1965)⁴¹ indicam que, em uma interação típica, as pessoas mantêm contato visual direto por cerca de 3 a 5 segundos de cada vez. No total, o contato visual geralmente constitui entre 30% e 60% da duração de uma conversa. É importante notar que esses números podem variar amplamente com base em fatores culturais e individuais.

As diversas reações revelaram particularidades dos envolvidos naquele momento ao manter fixamente o olhar a outro homem por três a quatro minutos. A noção do tempo se per-

⁴⁰ Adam Kendon realizou estudos sobre o papel do olhar em interações face a face e encontrou que o contato visual tende a ser breve. Ele destacou como o olhar é usado para regular a conversação e expressar emoções.

⁴¹ Michael Argyle e Janet Dean conduziram estudos que mostraram que o contato visual é uma forma importante de comunicação não-verbal. Eles sugeriram que o contato visual prolongado pode ser percebido como intimidador ou agressivo, enquanto olhares breves são mais comuns em interações casuais.

de, expondo sorrisos, desconfortos e olhares que se desviam às vezes na tentativa de se esconder.

Todos os exercícios que compõem esse plano de aula, as conexões criadas com essas sensações, são individuais, evidenciando as marcas singulares de cada corpo compartilhadas em comentários durante a roda de conversa. Cada exercício é apenas um convite a uma experiência, que é única, diversa e reflete as marcas do corpo e memória desses homens.

Ao pensar sobre estereótipos masculinos dos quais somos factíveis a reproduzir, eis que surge “o paredão”, exercício que deu continuidade às atividades do plano. Idealizado sobre o verbo exaurir, remontou a agressividade dos esportes e outros contextos masculinos, pensado-o como estratégia para redirecionar o uso da força, do suor e da rivalidade. Em pares, um corpo se fez em oposição ao outro com o objetivo de dificultar a travessia da sala, tornando-se uma resistência ao cruzarem-se. Esse jogo de forças foi uma estratégia para trazer o tônus muscular, inspirado na imagem das lutas Greco-romanas, cabo de guerra e das cabras-monteses, fazer o suor escorrer e ressignificar o contexto de disputa, uma vez que o objetivo de ambos seria comum.

O plano de forma geral utiliza recortes que transitam entre o relaxamento e o uso prolongado da tensão muscular para que as atividades fossem dinâmicas, viabilizando experiências com diferentes qualidades sensoriais. O recurso contínuo da tensão muscular possibilita ao corpo poder fadigar-se em abraço, ao resistir ao corpo do outro. O contato físico foi pensado a partir das técnicas de condução em dança de salão, apontando os direcionamentos ósseos e apoios do corpo. Nesse viés, o outro se torna uma extensão do chão, onde também é possível apoiar-se, criando rolamentos e formas geométricas a partir do uso da resistência e força isotônica em duplas e em grupo.

O respiro após o contínuo uso de força física veio a partir da construção de exercícios que pautassem aprofundar ainda mais as relações de vulnerabilidade e confiança no grupo. Em duplas, uma pessoa de olhos fechados foi direcionada a caminhar pelo espaço através do contato físico das mãos com seu par. Esse exercício dialoga intensamente com os fundamentos da dança de salão, ao pensar sobre a proximidade do contato físico e os direcionamentos do corpo. Nessa relação, que se difere aos modos tradicionais de se fazer dança de salão, propus uma alternância nessas relações de poder, solicitando uma troca sobre os papéis de vulnerabilidade ao estar de olhos fechados, e de liderança, depositados na figura que direciona o caminho de olhos abertos.

O último exercício do plano de aula propõe retomar o uso mais sutil da força, ao pensar gestos como deslizar e escorregar, para que novamente relacionássemos as interações em

dupla pensando os apoios e formas geométricas para preencher os espaços do corpo através do movimento. Essa dinâmica possibilitou interações mais sinuosas e fluidas que a anterior, concentrada no uso da força. As interações caminharam para o momento de finalização da oficina, que se direcionou para o relaxamento e a entrega do corpo ao chão.

Após a conclusão do plano de aula, adentramos no segundo momento do encontro, que se desdobrou na roda de conversa. Nesse contexto, exploramos tanto a vivência da oficina quanto a pergunta-tema que guiou nossos encontros: “como posso expressar afeto e cuidado em minhas relações com outros homens?”. Essa pergunta desempenhou o papel provocador, incitando reflexões sobre as relações que os participantes, homens presentes naquele momento, cultivavam com seus familiares, amigos e outros homens próximos.

A oficina ocorreu antes da nossa rodada de discussão, uma escolha que considerou cuidadosamente as potencialidades que a experiência corporal pode oferecer. O envolvimento em um contexto corporal com outros homens adicionou uma camada mais profunda à nossa conversa. A intenção é que as experiências compartilhadas sobre a oficina atuassem como catalisadores durante as trocas de ideias, conectando as experiências individuais incitadas pela pergunta-tema com a recente experiência de movimento vivida por esses mesmos homens.

Figura 30: Roda de discussão durante a oficina após a prática corporal.



Acervo pessoal. Belo Horizonte, Minas Gerais.

A abordagem citada busca não apenas intensificar o diálogo, mas também trazer autenticidade à nossa discussão. Ao relacionar o que foi experimentado na oficina com as histó-

rias compartilhadas durante nossas conversas, o debate ganha uma sensibilidade e profundidade notáveis. A interação corporal e o trabalho em coletivo fornecem um terreno propício para que as experiências individuais se entrelacem, conferindo uma complexidade sobre as narrativas de cuidado sobre o homem.

A conexão entre a oficina e nossas conversas destaca não apenas a importância das escolhas metodológicas, mas também reflete a busca por uma abordagem abrangente, que compreende a diversidade da experiência humana e as muitas faces sobre ser homem. A integração entre o aspecto físico e emocional cria um espaço não apenas para a discussão, mas também para enriquecer as vivências pessoais e coletivas.

As narrativas compartilhadas no encontro foram fortemente marcadas pelas experiências ligadas ao cuidado paterno. Essas histórias desempenharam um papel significativo, permeando grande parte das trocas e compartilhamentos ao refletir sobre a pergunta-tema e sua relação com a dinâmica da oficina.

A diversidade das facetas da paternidade revelou-se em toda sua complexidade, evidenciando a impossibilidade de generalizar o tema. Ao explorar as formas de expressar cuidado e afetividade, observou-se a recorrência em histórias ligadas à figura do pai, seja através do cuidado zeloso, seja pela ausência dele. Nos relatos, emergiram experiências em que filhos se distanciam ou não permitem que esse cuidado lhes alcance, contrastando com outras realidades em que o gesto concentra-se no patriarca, muitas vezes distante e austero.

A discussão avançou para a necessidade de manifestar gestos e palavras que, por vezes, não são verbalizados. No Rio de Janeiro, no grupo em particular destacou a presença de filhos assumindo o papel de cuidadores dos pais em idade avançada. Nessa dinâmica complexa, o desejo de expressar cuidado ganhou destaque, muitas vezes traduzindo-se no ato de cuidar, um gesto importante, porém, por vezes, insuficiente para atender outras camadas que demandam gestos de outra natureza.

A experiência das oficinas revelou como o corpo se torna ausente em muitas relações em que o afeto é expresso aos pais, mas a proximidade física e o contato humano não são cultivados por razões diversas, como as muitas formas de compreender a masculinidade, que podem restringir tais laços de acontecer. Essa lacuna sublinha a importância de considerar diferentes dimensões do cuidado paterno, reconhecendo que expressões de afeto podem abranger não apenas ações de cuidado prático, mas também gestos que envolvem a presença física, contato emocional e verbalizar emoções.

3.3 Marcas da masculinidade em corpos gays

A capital mineira foi o cenário que reuniu oito homens diversos em um ambiente que ecoava risos, reflexões e a tentativa de desmistificar, ao menos em nossos corpos, alguns mistérios entrelaçados da masculinidade. Entre eles, a homossexualidade tornava-se uma narrativa proeminente, destacando-se como um fio condutor que encaminhou boa parte das conversas. Homens de diferentes gerações, alguns heterossexuais e outros que abraçavam com orgulho sua orientação gay, compartilhavam experiências de vida que se somaram às experiências da oficina de dança.

As histórias, como as de um livro de braços abertos, revelavam a complexidade e a diversidade das masculinidades. Os heterossexuais, muitas vezes desafiando suas próprias perspectivas, eram levados a explorar novas dimensões da masculinidade, enquanto os gays compartilhavam suas jornadas marcadas pela resiliência desde idade muito tenra. Naquele encontro, a homossexualidade não era um tópico isolado, mas um canal para uma discussão mais ampla sobre a quebra de estigmas e compreensões de uma sexualidade marginal.

Nas memórias avivadas pela experiência da oficina, a afetividade trouxe à tona momentos significativos de participantes gays, revelando por meio da experiência corporal a memória. Essas marcas, provenientes da homossexualidade, indicavam não apenas a singularidade de cada história, mas também ressaltavam a presença comum da violência, ao serem marcados pela diferença.

Estar marcado pela homossexualidade é esperar o perigo na esquina, às vezes acompanhado de um pedaço de madeira, pronto a nos atingir⁴². Essa, que poderia ser uma metáfora, também se fez na literalidade das palavras de um dos participantes, que compartilhava sobre memórias da sua infância e sobre como já estava sujeito a violências antes mesmo de compreender sobre sua própria sexualidade. Em *Tom na Fazenda*, peça de Michel Marc Bouchard, o autor nos diz: “gays aprendem a mentir antes mesmo de aprender a amar”, frase que nos mostra como gays enfrentam pressões e desafios desde muito cedo em relação à sua identidade e orientação sexual.

Ao narrarmos memórias, a infância destacou-se, agora proveniente de outra época. Um dos participantes, um senhor mais velho, relembra seus momentos na década de sessenta, instigado pelos abraços e práticas vivenciadas pelo coletivo através da dança. O senhor relembra

⁴² Em São Paulo, na Avenida Paulista, um grupo de quatro menores e um jovem de 19 anos agrediram um grupo de três amigos, um deles teve o rosto atingido com bastões de lâmpada fluorescente. Os agressores proferiam palavras como “suas bichas” e “vocês são namorados”. O caso ocorreu em 2010 e teve repercussão nacional, tendo desfecho 2018. A vítima, um homem hétero, recebeu o que era destinado aos seus amigos, um casal de homens gays que o acompanhava.

que ao dar seu primeiro e único beijo no rosto do pai, assim como corriqueiramente fazia com suas tias e mãe, um soco foi a reação sobre seu rosto, causando não apenas dor física, mas também feridas que carrega na memória.

O patriarca interpretou o inocente gesto daquela criança como uma traição à conduta considerada adequada para um homem, sobretudo naquele tempo com imposições ainda mais rígidas sobre o corpo. Esse relato, pós as intervenções da oficina, mostra como esse espaço de investigação da dança traz consigo um resíduo na psique desses homens, inquietando-os sobre outras formas de compreender e vivenciar a masculinidade.

O contraste destas memórias se desenrolava durante a oficina, proporcionando uma experiência que desafiava os mandatos impostos ao corpo masculino em muitos contextos, como do permitir-se abraçar. O perigo da esquina fez-se longe, nesse espaço de segurança, permitindo naquele momento trair os mandatos de um corpo ríspido e violento, deixando sobre o rosto apenas marcas de suor.

O desafio residia não apenas na interatividade da dança, mas na abertura desses corpos a uma experiência que ultrapassasse os limites das experiências cotidianas. O desconforto fez-se presente, mesmo diante da vontade de viver outras formas de se relaciona, pois rever hábitos e caminhos conhecidos, mesmo numa curta experiência, pode revelar-se desafiador.

O incômodo que cada atividade poderia despertar em cada singularidade não nos impediu de colocarmo-nos numa investigação coletiva. Apesar dos incômodos apresentarmo-nos ao desconhecido, deixando envolvermo-nos por ele.

Durante a oficina, pude perceber como os corpos revelavam padrões que em alguns momentos repetiam-se; em outros, se diferenciavam. Homens heterossexuais adotaram posturas mais controladas, em contraste aos homens gays, que exibiam corpos mais relaxados e disponíveis. Em alguns momentos, foi necessário direcionar ações para que a postura defensiva fosse desfeita, relaxando, especialmente os braços, frequentemente cruzados à frente ou atrás do corpo.

É importante ressaltar que todos esses homens mostraram-se abertos à experiência do contexto da dança, uma esfera com a qual não estavam habitualmente familiarizados, especialmente no formato apresentado. Os sinais manifestados por seus corpos apenas refletiam os limites que cada indivíduo impunha a si mesmo, muitas vezes relacionados às expectativas de gênero e sexualidade às quais se desenvolveram.

Os referidos sinais, contudo, apenas revelaram as diversas nuances de desafio que enfrentavam ao tentar permitirem-se sentir outras possibilidades de vivenciar o corpo, disposição que demonstraram ter ao se engajarem nas atividades propostas. O conto “O cavaleiro

preso na armadura”, de Robert Fischer (2020), foi uma das obras que me fizeram compreender a necessidade de nos livrar de armaduras que em algum momento serviram para proteger, mas que já não nos servem para outros contextos.

a armadura realmente o impedia mesmo de sentir muita coisa, e ele a usava há tanto tempo que tinha esquecido como era a vida sem ela [...] O cavaleiro refletiu sobre isso. A tristeza que ele sentira fora tão profunda que a armadura não pudera protegê-lo dela. Muito pelo contrário, suas lágrimas haviam começado a romper o aço que o cercava (Fisher, p. 7 e 26).

A capital gaúcha foi cenário de um acontecimento da oficina, onde um participante gargalhava de nervoso e insegurança por não conseguir fixar seu olhar no meu ou de outro homem naquela sala. O sorriso foi seu escudo, que mascarava o sentimento de raiva que a experiência da oficina despertou nele, compartilhando ao final do encontro sobre tais afetos que iam em oposição aos construídos por seus colegas envoltos na mesma experiência.

Em Minas Gerais, Juliano D’angelo, liderança do grupo reflexivo “SobreNós”⁴³, ao falar sobre sua experiência, manifestou como estar diante de outros homens nesse tipo de interação revelou-se uma experiência desafiadora ao pensar masculinidades. Destacou como encarar face a face diversos homens resultou diferentes percepções ao se relacionarem.

Em uma das atividades que trabalhamos, foi de sentimentos de disputa ao acolhimento, que se diferenciavam a depender de quem interagia. Ao falar especificamente sobre o momento em que nos encaramos, ele e eu, Juliano compartilha a seguinte frase: “seus olhos eram como um lago calmo a me receber”.

Os meus olhos, de fato treinados, estavam aptos a buscar conectar-me com aqueles homens amistosamente ao invés de encará-los como um lutador de MMA. Nesse processo, desenvolvem-se habilidades para ignorar gestos agressivos durante a imersão, reforçando comportamentos desejados e desencorajando reações agressivas.

A busca por uma conexão horizontal através do olhar vem da relação que estabeleço na dança de salão, ao buscar interagir com meu par. Nessa relação, devo transmitir conforto e confiança para acessar o outro corpo que se faz disponível a dançar. Assim, aprendemos a responder de maneira não agressiva às ações agressivas de outros, ao almejar cultivar a habilidade de lidar com desafios de maneira construtiva e pacífica, como quem decide encarar alguém em busca de comunicar-se, como o é na dança.

Ao desafiar os estereótipos de uma masculinidade naturalmente violenta, essas intervenções difundem uma visão mais ampla e acolhedora do que é ser homem. No contexto da

⁴³ O grupo fundado na capital mineira tem como representante a figura de Juliano D’angelo, atuante desde então como caseiro nos mais de dez ciclos que passaram pelo grupo.

oficina, estimulamos desarticular correntes de uma percepção restrita de masculinidade, dando aos sujeitos a possibilidade de reconhecerem outras características. A complexidade destas identidades, forjadas por influências culturais e sociais foram provocadas durante a oficina, difundindo uma visão mais abrangente e acolhedora do que implica ser homem.

O Olhar, o tocar, o abraçar vão recebendo camadas que se intensificam pela forma de tratar o tempo que destinamos a esses gestos nessa pesquisa, pensando-os a partir da dança. A dinâmica de tempo desses gestos cotidianos se limita aos poucos segundos, em movimentos que se fazem e se desfazem em rapidez. A ideia de tempo, da qual proponho nesta investigação, é sua dilatação, oferecendo nesses gestos um tempo que se expande ao convencional. Camadas de intensidade foram se revelando ao dilatar esse tempo da qual convencionamos para esses gestos. Qual seria o tempo de um abraço?

As dinâmicas pelo olhar não podem ser comparadas como mais intensas ou não que o contato físico, importante frisar, pois sustentar por alguns minutos o olhar frente aos olhos de um estranho pode vir a ser tão intenso quanto à própria exaustão do corpo. Nesse sentido, essas proposições não se comparam, apenas sensibilizam o corpo, ao amplificar gestos e movimentos cotidianos, como olhar e abraçar, em camadas que extrapolam o convencional rotineiro.

Durante este processo, a oficina serviu como um espaço fértil para a reflexão e o diálogo, estimulando os participantes a explorarem as múltiplas facetas de suas identidades. As discussões e atividades propostas possibilitaram uma compreensão mais profunda da riqueza e diversidade, presentes nas experiências individuais, como também ao pensarmos masculinidades contemporâneas.

As oficinas foram pensadas para atender homens em sua diversidade, negros, trans, bissexuais e outros, que se incomodem sobre as normatividades de gênero. Nesse espaço, seguro e coletivo, projetei criar um ambiente de ações reflexivas sobre nossos comportamentos ao compartilhar sobre marcas, de gênero e de sexualidade, que nos atravessam.

A partir de um encontro pontual, vislumbrei iniciar debates e práticas que possam ser fomento para remodelar comportamentos masculinos e pensar tornar-se homem por outro viés. A dança atua como uma dessas possibilidades, desenhando contornos para uma masculinidade que se diferencia da masculinidade hegemônica. Pensar afetividade, corpo e expressividade são estratégias utilizadas nessa pesquisa para repensarmos as possibilidades de interações entre os homens.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O final deste trabalho chega como um lembrete para revisitarmos o passado e, ao mesmo tempo, pensar o futuro sobre o que significa ser homem. As mudanças que precisamos realizar devem acontecer no presente, aqui e agora. É imperativo que mudemos a forma como compreendemos o corpo e seus afetos, pois é na construção dessas percepções que reside a possibilidade de um amanhã diferente.

Revisitar o passado foi essencial para entender as raízes de muitas feridas que se impuseram entre as diferentes gerações de homens da minha família. Ao reconhecê-las, pude começar a modificar os padrões nocivos de uma masculinidade que se perpetuou entre nós, negando seus aspectos que me envenenam.

O contato físico e a experiência da proximidade do corpo ao serem trabalhadas na prática ainda se revela um trabalho difícil, em muitos contextos, pois desenvolvemo-nos como homens ao internalizar inúmeros códigos sociais que bloqueiam tais possibilidades aos nossos corpos. A dança, em muitos casos, serviu-me como espaço feminino e seguro, onde poderia esconder-me, como também para facilitar que alguns enlaces pudessem fluir de forma mais amena, para acessar o corpo de outros homens.

Ao buscar uma execução perfeita ao dançar, escondi-me por de trás da técnica, para poder abraçar outros homens. Com a pesquisa, compreendi que o motivo de me dedicar a tantas aulas como dama ou conduzido acontecia, sobretudo, para que o incômodo do homem heterossexual ao dançar comigo fosse menor.

A dança me serviu como escudo para poder abraçar, mas difícil é a missão de abraçar alguém com um escudo à sua frente. Nesse sentido, as proposições junto aos grupos reflexivos possibilitou-me a dança ser apenas um caminho para exercitar esse tipo de relação, que me permitiu com mais facilidade retirar algumas armaduras ao abraçar outros homens.

Apono caminhos numa direção, ao acreditar ser possível experimentar outras formas de construir os homens, repensando sobre os papéis e formas de gênero, possibilitando um levante a coreografias hegemônicas de dominação. Essas intersecções, sobre as muitas facetas do homem, fomentam os experimentos que estão organizados nos capítulos deste trabalho, que configuram um levante, ao subverter os papéis do homem a partir da dança e performance.

A crítica ao crítico faz-se nas linhas desta escrita uma trajetória que me viabilizou, enquanto pesquisador, visitar minhas inquietações acerca das masculinidades. Ao analisá-las em meu próprio corpo, percebi semelhanças com os padrões da heterossexualidade que busco

reinterpretar. A busca deu-se em modificar e experimentar outros contornos que me permitiram o exercício de compartilhar com outros homens falas sobre meus sentimentos, dificuldades e desejos.

A vulnerabilidade pode ser a palavra que resume a experiência de estar nestes grupos, entendendo-a não como sinônimo de fraqueza, mas como um grau de exposição que revela a coragem de expor e admitir fragilidades. Suicídio, competição, acolhimento envolvem a opressão masculina e apareceram como debates das oficinas ou em vozes na performance artística. Tais assuntos, ao apresentarem-se desta maneira, reiteram que não são apenas casos isolados, mas recorrentes da experiência em ser homem.

Abordo como as masculinidades abusivas se fazem em diferentes contextos, como de caminhoneiros, jagunços, empresários e outros ideais de masculinidade que cristalizaram uma forma de ser homem. Observo como diversos contextos regionais reproduzem caminhos para uma masculinidade abusiva, revelando opressões que recaem o próprio gênero masculino ao impor formas rígidas e padronizadas nas maneiras de ser e de sentir o mundo.

As particularidades nos permitem perceber como os tentáculos da masculinidade criam contextos de homens diversos, exigindo deles uma performance que torna possível aproximar o sertanejo cabra macho do miliciano carioca, ao comungarem de uma mesma raiz. Se um problema de pesquisa surge com a mesma configuração em locais tão afastados geográfica e culturalmente, como Porto Alegre, Salvador, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, esse problema é relevante dentro do campo de estudos das masculinidades e das práticas corporais.

A face política do abraço surge da subversão do gesto de um corpo coreografado para a violência. No contexto de virilidade entre os homens, é como se as regras que tanto cerceiam esses corpos, tornando-os suscetíveis a reproduzir agressões, escapassem entre os dedos. Acredito no abraço como uma performance dissidente, um gesto intencional com a finalidade de provocar, sobretudo nos corpos dos homens, a performatividade a qual estamos submetidos, possibilitando, em primeira instância, enxergar as amarras que nos cerceiam, a ponto de tornar possível a sua resignificação a médio, longo e curto prazo.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR. *Nordestino: uma invenção do falo: uma história de gênero masculino* (Nordeste-1920/1940). Edições Catavento, 2013.
- ARGYLE, Michael; DEAN, Janet. *Eye-contact, distance and affiliation*. *Sociometry*, p. 289-304, 1965.
- BAPTISTA, Rafael Ferraz. *As percepções de professores sobre as influências das masculinidades tóxicas nas vivências pessoais e profissionais*. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/11922>.
- BEIRAS, Adriano; BRONZ, Alan; DE FIGUEIREDO SCHNEIDER, Pedro. Grupos reflexivos de gênero para homens no ambiente virtual-primeiras adaptações, desafios metodológicos e potencialidades. *Nova Perspectiva Sistêmica*, v. 29, n. 68, p. 61-75, 2020.
- BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 549-559, ago. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_isoref&pid=S0104026X2011000200016&lng=en&tlng=pt. Acesso em: 08 mar. 2024.
- BOLA, JJ. *Seja homem: a masculinidade desmascarada*. 2ª edição. Tradução de Rafael Spuldar. Dublinense: Porto Alegre, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3ª edição. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRILHANTE, Aline Veras Moraes, SILVA, Juliana Guimarães, VIEIRA, Luiza Jane Eyre Souza, BARROS, Nelson Filice. CATRIB, Ana Maria Fontenelle. Construção do estereótipo do “macho nordestino” nas letras de forró no Nordeste brasileiro. *Interface* (Botucatu). 2018. DOI: 10.1590/1807-57622016.0286.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- BULBUL, Zózimo [Diretor]. *Abolição*. [Brasil]: Fundação Cultural Palmares, 1988 (DVD). Fala [30:59-31:57].
- COCCARO, Luciane Moreau. (D)escrições Autoetnográficas: performance em diálogo com abordagens de pesquisa antropológica. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, n.2, p. 01-24, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/102509>. Acesso em: 13 jan. 2024
- CONFORT, Maria. *Você sabe o que é masculinidade tóxica?* [2018]. Disponível em: <https://manualdohomemmoderno.com.br/video/comportamento/voce-sabe-o-que-e-masculinidade-toxica>. Acesso em: 09 set. 2023
- CONNELL, Robert William; MESSERSCHMIDT, James, William. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 01, p. 241-282, 2013.

DA COSTA, Guilherme Moraes. Bixa preta: considerações sobre negritude e homossexualidade. *Anais do Encontro Internacional e Nacional de Política Social*, v. 1, n. 1, 2023.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência: Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 27, 2016.

DE BAÉRE, Felipe; ZANELLO, Valeska. O gênero no comportamento suicida: uma leitura epidemiológica dos dados do Distrito Federal. *Estudos de Psicologia*, v. 23, n. 2, abr./jun. 2018, p. 168-178. DOI: 10.22491/1678-4669.20180017.

_____. Suicídio e masculinidades: uma análise por meio do gênero e das sexualidades. *Psicologia em Estudo*, v. 25, 7 maio, 2020.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 6 nov. 2023.

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. *Danças de salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências*. 2011. 85f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2011.

FERNANDES, Ciane Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 3, 2013.

FIGUEIREDO, Valeska. A construção de significação na dança. *Revista Poiésis*, v. 11, n. 15, p. 147-159, 2010.

FISHER, Robert. *O cavaleiro preso na armadura*. Editora Record, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 40ª edição. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Editora Leya, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

GOMES, Romeu et al. Os homens não vêm! Ausência e/ou invisibilidade masculina na atenção primária. *Ciência & saúde coletiva*, v. 16, n.1, p. 983-992, 2011.

GOMEZ-PENA, Guillermo. En defensa del Arte del Performance. *Revista horizontes antropológicos*, ano 11, n. 24, 2005.

HINO, Paula et al. Análise dos cuidados à saúde de caminhoneiros. *Revista de Enfermagem UFPE*, n. 11, p. 4741-4748, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaenfermagem/article/view/231217/25231>. Acesso em: 14 set. 2023.

HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KAWAMOTO JR., Luiz Teruo; SANTOS, Nellis Oliveira; CARDOSO, Hewely. Condições de trabalho dos caminhoneiros. *Diálogos Interdisciplinares*, v. 6, n. 2, p. 136-144, 2017.

KENDON, Adam. *Conducting interaction: Patterns of behavior in focused encounters*. CUP Archive, 1990.

KNAUTH, Daniela Riva et al. Manter-se acordado: a vulnerabilidade dos caminhoneiros no Rio Grande do Sul. *Revista de Saúde Pública*, v. 46, p. 886-893, 2012.

KUCH, Isabelle Elisandra; DITTRICH, Alexandre. As masculinidades como variáveis relevantes para analistas do comportamento: Reflexões teóricas e práticas. *Perspectivas em Análise do Comportamento*, p. 154–169, 2023. DOI: 10.18761/vecc291122a. Disponível em: <https://www.revistaperspectivas.org/perspectivas/article/view/982>. Acesso em: 5 set. 2023.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha – Revista de Antropologia*. Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, (2011) 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>.

LOURO, Guacira Lopes. “Pedagogias da sexualidade”. In: _____ (org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. 2ª edição. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MARTINS, Ferdinando; VIANA, Fausto. *As visualidades na performance: uma entrevista com Ferdinando Martins*. [Entrevista a Fausto Viana]. 40 anos do PPGAC ECA USP: edição comemorativa, 2021.

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

NUNES, Bruno Blois; FROEHLICH, Marcia. Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, v. 14, 2018.

PACHECO, Luis Orestes. *Como o tradicionalismo gaúcho ensina sobre masculinidade*. 2003. 60f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

PAULINO, Silvia Campos. Vadiagem e as novas formas de controle da população negra. *Direito em movimento*. Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 94-110, 2020.

PAZETTO, Debora; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, v. 14, p. 157-174, 2018.

PÊGO, Tarcísio Gonçalves Barbosa. *Dama de Paus: representações do homem contemporâneo na dança de salão*. 2020. 98f. Monografia (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2020.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

PERNA, Marco Antonio. *Samba de Gafieira: a história da Dança de Salão Brasileira*. 2ª edição. Marcos Antonio Perna, 2002.

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

PRATES, Paula Licursi. *A pena que vale a pena: alcances e limites de grupos reflexivos para homens autores de violência contra a mulher*. 2013. 302f. Tese (Doutorado em Ciências) – Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PRATES, Paula Licursi; ANDRADE, Leandro Feitosa. Grupos reflexivos como medida judicial para homens autores de violência contra a mulher: o contexto sócio-histórico. *Seminário Internacional Fazendo Gênero*, v. 10, 2013.

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

RAIMONDI, Gustavo Antonio; MOREIRA, Cláudio; BRILHANTE, Aline Veras; BARROS, Nelson Filice. 2020. A autoetnografia performática e a pesquisa qualitativa na Saúde Coletiva: (des)encontros método+lógicos. *Caderno de Saúde Pública*, dezembro, v. 36, n. 12.

ROSOSTOLATO, Breno. O homem cansado: uma breve leitura das masculinidades hegemônicas e a decadência patriarcal. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, [S. l.], v. 29, n. 1, p. 57–70, 2018. DOI: 10.35919/rbsh.v29i1.42. Disponível em: https://www.rbsh.org.br/revista_sbrash/article/view/42. Acesso em: 12 set. 2023

SANTOS, Sheila. O diálogo dançante da dama contemporânea. Dança em pauta. 2013. Disponível em: <http://www.dancaempauta.com.br/site/o-dialogo-dancante-da-dama-contemporanea/>. Acesso em 03 dez. 2022

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço; MAIA, Maria Vitoria Campos; IVENICKI, Ana. Homens por vir: reflexões sobre o processo de construção das masculinidades na educação infantil a partir de jogos e brincadeiras. *Educação em Perspectiva*, Viçosa, MG, v. 9, n. 1, p. 67–86, 2018. DOI: 10.22294/eduper/ppge/ufv.v9i1.884. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/educacaoem perspectiva/article/view/6969>.

SIMILI, Ivana Guilherme; DA SILVA, Guilherme Telles. Homens e roupas: imagens dos pioneiros da cidade de Maringá. *Contemporânea* (Título não-corrente), v. 11, n. 2, dez. 2013. ISSN 1806-0498. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/7627/6331>. Acesso em: 04 set. 2023. DOI: <https://doi.org/10.12957/contemporanea.2013.7627>.

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

SOUSA, Laio Magno Santos, SILVA, Lucineide Santos; PALMEIRA, Aline Tonheiro. Representações Sociais de caminhoneiros de rota Curta Sobre HIV/AIDS. *Revista Psicologia Social*. p. 346-355, 2014. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/3093/309331732011/>

SOUZA, Eloisio Moulin de; PEREIRA, Severino Joaquim Nunes. (Re) produção do heterossexismo e da heteronormatividade nas relações de trabalho: a discriminação de homossexuais por homossexuais. *RAM. Revista de Administração Mackenzie*, v. 14, p. 76-105, 2013.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. 2ª edição. Tradução de Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

VASCONCELOS, Paola de S. *Entre a dama e a bruxa: relatos rebeldes na dança de salão*. 2021. 258f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

VEIGA, Felipe Berocan. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas. *Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia*, n. 33, 2012.

VIVEIROS, Felipe. A verdadeira cor do tango: símbolo do “país mais branco da América do Sul” o tango é, e sempre será, negro. *Cultura do Resto do Mundo*, 18 nov. 2020. Disponível em: <https://www.culturadorestodomundo.com/post/a-verdadeira-cor-do-tango>. Acesso em: 14 jun. 2024.

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