

Primeiros passos: o despertar do interesse pela dança entre bailarinos piauienses nas décadas de 1970 e 1980

First Steps: The Awakening of Interest in Dance among Piauí Dancers in the 1970s and 1980s

João Vitor dos Santos

Mestrando em História do Brasil, PPGHB-UFPI
joaovsantos146@gmail.com

Fracisco de Assis de Sousa Nascimento

Doutor em História Social, UFF
Professor Titular, UFPI
francisconascimento@ufpi.edu.br

Resumo: O estudo investiga o despertar do interesse de bailarinos piauienses pela arte da dança, em um contexto social caracterizado por um ideal masculino de virilidade, predominante na sociedade teresinense, que frequentemente marginaliza a figura do homem dançarino. A pesquisa se fundamenta nas teorias de Michel de Certeau (2014), que analisa as práticas cotidianas como formas de resistência; Michel Foucault (2022), que explora as relações de poder e a construção da subjetividade; Judith Lynne Hanna (1999) contribui com a discussão sobre a dança como interface entre sexo, gênero e desejo; enquanto Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) contextualiza a historicidade da ideia de virilidade nordestina em seu aspecto cultural e social. Através de uma análise qualitativa, o estudo revela que, apesar do preconceito e da estigmatização, os bailarinos piauienses encontraram na dança um espaço de afirmação identitária e resistência às normas hegemônicas. A pesquisa visa não apenas iluminar as trajetórias individuais desses artistas, mas também contribuir para uma compreensão mais ampla das dinâmicas culturais e sociais que moldam a prática da dança no Piauí, destacando a importância da arte como meio de subversão e expressão da identidade masculina.

Palavras-chave: Dança. Masculinidades. Arte. Teresina.

Abstract: This study investigates how male dancers from Piauí developed an interest in the art of dance within a social context characterized by a masculine ideal of virility – predominant in Teresina society – that frequently marginalizes the male dancer. The research draws upon the theories of Michel de Certeau (2014), who analyzes everyday practices as forms of resistance, and Michel Foucault (2022), who explores power relations and the construction of subjectivity; Judith Lynne Hanna (1999) contributes to the discussion of dance as an interface between sex, gender, and desire, while Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) contextualizes the historical nature of the Northeastern ideal of virility in its cultural and social dimensions. Through a qualitative analysis, the study reveals that, despite prejudice and stigmatization, these dancers from Piauí found in dance a space for identity affirmation and resistance against hegemonic norms. The research aims not only to shed light on the individual trajectories of these artists but also to contribute to a broader understanding of the cultural and social dynamics shaping dance practice in Piauí, highlighting the importance of art as a means of subversion and expression of masculine identity.

Keywords: Dance. Masculinities. Art. Teresina.

Introdução

As marcações da heteronormatividade tradicional em torno das questões de gênero e sexualidade permanecem presentes na cultura teresinense mesmo à aurora do sentimento de modernidade vivenciado a partir dos anos 1970. O momento de ebulição da capital que vê as coisas correndo “para mudarem em todos os rumos” em “verdadeira revolução urbanística” (*Jornal do Piauí*, 3/4 abr. 1977: 2) fora favorável para a instalação da primeira escola de dança propriamente dita da cidade – sob a direção da bailarina Lenir Argento, considerada a precursora da dança clássica em Teresina – mas não difundiu-se a ideia da prática da dança pelos indivíduos do sexo masculino.

A despeito do estigma presente em torno da associação dos homens à segunda arte, a dança se insere no imaginário social enquanto atividade voltada ao exercício dos atributos femininos, tais como a leveza, a delicadeza, a postura, em contraposição a agressividade, inflexibilidade e rudeza concatenada aos homens (Gomes Filho, 2016: 43), o que assinala as divisões performáticas dos gêneros instituídas na pretensão da vontade de verdade do discurso imerso nas relações do saber-poder; no trocadilho foucaultiano: “saber do prazer, prazer de saber o prazer, prazer-saber” (Foucault, 2022: 85), para classificar os anseios do dispositivo da sexualidade.

Diante do panoptismo dos códigos de conduta e das pressões sociais diversas, os indivíduos submetidos a conjuntura do poder engendram brechas de além-força para tecer possibilidades da economia de si, gestão dos anseios, vontades pessoais. Nesta questão, a fase primária da história de vida dos bailarinos, ou seja, o despertar desses indivíduos para a arte da dança é de suma importância à análise, pois é precisamente nessa etapa inicial que os então jovens rapazes se deparam com os desafios impostos pelo preconceito social em relação à presença masculina no universo da dança e do qual é necessário sobrepor suas aspirações aos rígidos demarcadores do perfil de masculinidade hegemônica, ao passo que se veem compelidos a ignorar tais normativas e a demonstrar arrojo diante das expectativas culturais que muitas vezes os desencorajam a seguir essa vocação artística.

A escolha de abordar este ponto da vida dos bailarinos se justifica pela relevância do processo de formação identitária que ocorre nesse período. A dança, enquanto forma de expressão artística, desafia os estereótipos associados à masculinidade tradicional e propõe uma nova forma de ser e estar no mundo. Ao optar por trilhar o caminho da dança, esses jovens homens precisam não apenas enfrentar olhares críticos e preconceituosos, mas também questionar e redefinir suas próprias concepções sobre masculinidade.

Desde muito jovens, os meninos são submetidos a padrões de masculinidades que lhes são impostos pela sociedade, as quais devem ser seguidas para garantir sua aceitação social. Ao escolherem a dança como forma de expressão, contudo, os rapazes bailarinos parecem ir na contramão dessas expectativas normativas, visto que a dança vulgarmente é colocada ao espectro feminino dos trejeitos em torno da delicadeza e da acentuação da subjetividade, em contraste às premissas viris dominantes esperadas daquilo convencionado socialmente como próprio do gênero masculino.

Para Judith Butler (2018), longe de ser lastreado numa imanência de característica natural, ou biológica, o gênero é, antes, a construção social da crença de heterogeneidades dos sexos acerca dessa suposta essência inata da biologia, difundida por meio daquilo que Foucault

denomina de *dispositivos de poder*; ou seja, estipulando a segmentação dos sexos, programa-se a regulação da sexualidade aos fins da homogeneização da sexualidade apta a reprodução, formação de prole. Na assimilação e difusão do propósito regulador, do corpo exige-se a performatividade das condutas acionada às divisões do “ser” masculino e do “ser” feminino, de modo que se determina as ações e comportamentos esperados dos indivíduos XX e XY, cada qual segundo as convenções estipuladas artificialmente. A performatividade do gênero, a propósito, sugere “a premissa básica a garantir uma ontologia pré-social de pessoas que consentem livremente em ser governadas, consistindo assim a legitimidade do contrato social” (Butler, 2024: 20) e, por ser basilar, atua incutindo seus elementos supostamente pré-discursivos desde a tenra idade.

Já na infância, os corpos infantes são sujeitados às normas concernentes aos padrões da ordem heteronormativa, sendo introduzidos ao reconhecimento destes a partir de caracteres lúdicos como a dicotomia de cores, de brinquedos, de brincadeiras e atividades recreativas. No universo arquitetado na oposição entre o azul e o cor de rosa, a dança (e sobretudo o balé erudito, em sua composição clássica ou contemporânea) também entra na roda como alvo da segregação ocupacional dos gêneros, sendo voltada às meninas muito como estratégia para a assimilação e afirmação da feminilidade (Santos, 2009) num momento em que, por ironia das circunstâncias, coincide com a fase ideal do ingresso dos indivíduos nesta arte.

Tratando-se de atividade que exige a elevada consciência corporal e alta performance física, a dança requer trabalho iniciado em corpos ainda bem jovens para que se desenvolvesse com maior excelência a técnica exigida tanto em seu preparo físico (a flexibilidade dos músculos e estrutura postural) quanto artístico (a integração do método e a expressividade subjetiva do performer), sendo este a justa conjuntura temporal em que, se as meninas estão aprendendo a incorporar a performatividade feminina – a qual os pais identificam tais perfis na dança e as inserem neste espaço –, os meninos também estão assimilando a performatividade do masculino – e, por isso mesmo, são afastados da atividade a qual, segundo os olhos da virilidade convencional, não encontra-se como primeira, nem mesmo a segunda ou terceira possibilidade de ambiente onde se possa exercitar os trejeitos de “macho”, tampouco afirmar a masculinidade hegemônica e esperada (Andreoli, 2010a: 112). Assim, desde cedo, os rapazes crescem e tomam como verdade que o dançar é “coisa de mulher”.

A sociedade impõe comportamentos sociais diferentes para os dois sexos, o masculino, a dominação e a força (simbolizando a agressividade), já o feminino a submissão e a fragilidade, exprimindo os estereótipos aceitos pela sociedade. Nesta perspectiva tradicional e hegemônica, masculino e feminino seriam opostos um ao outro. Logo praticar a dança, mas especialmente, a sensibilidade e expressividade do balé clássico e contemporâneo, se torna algo inadequado para os homens, pois foge a masculinidade tradicionalmente marcada pela rigidez, dureza e instrumentalidade racional. (Gonçalves, 2014: 104)

Na Teresina em que se sobressai a afirmação da cultura viril do tipo nordestino, em tributo ao vaqueiro e ao universo colonial, frente ao desbunde contracultural da juventude pós-tropicalista, a conjuntura montada, portanto, era de vias muito estreitas para que os meninos praticassem dança, principalmente pelo fato dos cânones sociais em torno do gênero e da sexualidade hegemônica figurarem maior incisão no discurso que formata o nordestino como

a expressão mais potente do “macho”, sendo o nordestino o *macho hiperbólico* (Albuquerque Júnior, 2013: 172). Os rapazes que adentravam às salas de dança repletas de meninas tiveram de ser transgressores ao dar de ombros ao estigma existente entre o homem e a dança erudita; carregando consigo o gosto e a vontade de fazer arte de forma única em suas famílias, foram pioneiros como artistas, antes de tudo, dentro de casa. Ao se investigar o despertar dos bailarinos para a arte da dança, mais especificamente as experiências de Heli Bonfim Batista (Helly Batista), Marcelo Evelin de Carvalho, Francisco Lauro dos Santos (Frank Lauro) e Júlio César de Sousa (nomes que compõem a primeira geração de bailarinos piauienses com instrução e atuação na área)¹ é possível não apenas compreender as complexidades do seu desenvolvimento artístico, mas também refletir sobre as intersecções entre gênero e performatividade, numa análise que revela como os jovens homens negociam suas identidades em um espaço que desafia as convenções tradicionais e abre caminho para novas possibilidades de ser e expressar-se no mundo contemporâneo. O que aqui se faz é a reunião de depoimentos e memórias a fim de vislumbrar um corpo de baile que se movimenta em ritmo próprio e, ainda assim, estabelecem sincronia pelo pulsar daquilo que provoca arritmia em seus corações. São trajetórias plurais que se encontram de forma singular.

Um pioneiro

Ainda nos anos 1960 – quando a escola de Dona Lenir era apenas projetos do que poderia ser, sombreados pelo não êxito de sua primeira tentativa de 1952 – o Jovem Helly Batista não tinha referências artísticas no tocante a dança, não apenas porque Teresina carecia de espaços habilitados para a instrução de tal arte, mas pelo fato da renda contada da família o impedir de frequentar os espaços elitizados de cultura como o Theatro 4 de Setembro e, consequentemente, os espetáculos de dramatização onde a dança dava o ar da graça nas apresentações. Nascido em 1955 em família dos extratos médios da sociedade, sem nenhuma referência artística, o adentrar ao mundo da arte deu-se então através de projetos sociais que realizavam trabalho com as crianças em torno das aulas de expressividade corporal. Mais especificamente no final daquela década, um circo que estava de passagem pela cidade chamou a atenção do então garoto que, ao se deparar com o show de luzes e dança, a partir dali decidira que queria ser bailarino. Em uma das raras entrevistas que resistiram ao tempo, o artista e professor revela o despertar do interesse pela profissão em depoimento à TV Cidade Verde² em programação local:

A dança passou a fazer parte da minha vida ainda muito jovem. Você imagine eu, há 40 anos atrás, querer ser bailarino aqui no estado do Piauí. Mas foi muito bom. Eu fazia parte de uma escolinha de artes, essas que a prefeitura faz esses apoios – e que hoje, por sinal, eu sou diretor do departamento de dança aqui em Teresina. E tinha

1. Para a realização do estudo, foram coletados depoimentos dos próprios bailarinos em primeira pessoa, à exceção de Helly Batista que, por ser falecido, os depoimentos acerca de sua pessoa foram coletados mediante tradição oral de seu filho, Helly Bonfim Batista Júnior, em entrevista concedida ao pesquisador João Vitor dos Santos.

2. A referida emissora pertence ao Grupo Cidade Verde, do empresário Jesus Elias Tajra; sendo filiada ao Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) em Teresina, transmitida pelo canal 5. Na referida ocasião do depoimento, a programação local produziu uma homenagem à Helly Batista, o qual fora destacado sua história e suas contribuições a seara da dança da cidade.

uma escolinha e eu fui pra lá. Não tinha balé, não tinha dança, mas tinha expressão corporal; e eu tinha um professor de teatro e ele disse “nossa você parece um bailarino”, e aí eu nunca tinha ouvido falar a palavra “bailarino” e aquilo ficou na minha mente. E na mesma semana, por coincidência, o circo Tihany naquela época tava aqui, era nos anos [19]60, e eles levaram, a prefeitura levou os alunos mais aplicados e eu fui um dos que foram assistir e eu vi os bailarinos dançar. Fiquei apaixonado por isso. (Batista, Heli Bonfim. 2011)

Em seu relato, Helly Batista provoca o público a imaginar o cenário da dança no Piauí em sua garotice, fazendo-se supor que o quadro em questão não era o mais favorável em termos de possibilidades de acesso ou mesmo exercício. Em contraste, sua fala também exprime que o seu encantamento para com a dança fora imediato, o que justifica os impulsos que levam, em 1970, o menino de 14 anos a convencer os pais a deixá-lo embarcar para São Paulo com a irmã, Abigail Batista, para estudar balé de forma profissional. À época, o trajeto do futuro bailarino corria em meio ao fluxo de transição das rotas migratórias, em que ao tempo que sua história se confundia com o de muitos nordestinos que viam na capital paulista o sinônimo do progresso e de oportunidades de trabalho – fenômeno estimulado pela crescente industrialização do pós-guerra e pela expansão das fronteiras agrárias, em máxima no período de 1950 a 1980 (Magalhães, 2023: 81) –, a partir daquela década iniciava-se também movimentos migratórios de retorno – Teresina começava também a atrair migrantes de seus arredores já no *start* de seus projetos de modernização (Nascimento; Monte, 2009), mas a infraestrutura da cidade paulista gera ondas migratórias em massa de nordestinos ao eixo sudeste até pelo menos a década de 1980, no qual Helly fez parte pelos ímpetus de seus planos em estudar a arte pelo qual se encantara. Os três dias que levaram a viagem de ônibus entre as capitais, por fim, não tiveram desfecho esperado logo ao desembarcar na metrópole sudestina:

Ele pegou um ônibus, na cara e na coragem, levando a comida dele numa lata [...], e aí foi com a irmã dele – ele tinha uns quatorze [anos], a irmã devia ter uns 16, 17 [anos] – e aí eles foram, sem saber onde ficar, chegaram... só sabiam que tinha uma tia, mas não encontraram essa tia em São Paulo; aí foram bater numa casa de aluguel onde passaram três dias, uma casa infestada de pulgas, até encontrar ela e ir pro próprio lugar. (Batista Júnior, Helly Bonfim. 2024)

Ao estabelecer moradia, o passo seguinte não foi correr atrás da primeira escola de dança que possibilitasse seu ingresso, todavia, conseguir um emprego para promover o sustento e possibilitar a liberdade de atuação foi sua preocupação inicial. Segundo Andreoli (2010), a procura por um vínculo empregatício paralelo aos estudos artísticos, por parte dos homens que almejam se profissionalizar em dança, muito tem relação com o fato de que a autonomia financeira produz efeito de liberdade no que toca o prestar das contas à família, uma vez que o trabalho e o salário promovem certa sensação de independência para sustentar as escolhas (Andreoli, 2010b: 94-95). Assomando-se ainda o fato de que a renda contada da família impossibilitava que os pais o ajudassem de maneira mais efetiva, Helly Batista precisou então buscar emprego, sendo contratado como ajudante num cartório da cidade.

Conseguindo uma vaga na Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo – uma das escolas de dança mais importantes do Brasil no período – a formação de oito anos se sustentou em torno do comprometimento com a arte e a conquista dos profissionais com quem

trabalhava. Pela tradição oral repassada ao filho acerca de sua história, Helly Batista Júnior lembra que o pai contava que teve de conquistar o chefe para conciliar a dupla jornada:

Ele conseguia ser liberado do cartório porque ele conquistou o chefe dele, a equipe dele. E o chefe dele liberava ele pra ele fazer as aulas na Escola de Bailados. Então, ele sempre... Pra ele dançar, ele sempre precisou trabalhar, ele sempre precisou correr atrás. Eu acho que essa foi a maior dificuldade dele. (Batista Júnior, Helly Bonfim. 2024)

Como resultado de seu investimento, o destaque como aluno em seus anos de formação lhe renderam o convite para ingressar na Companhia Decamara de Ballet, dirigida pela artista polonesa Halina Biernacka, sendo este um dos mais importantes grupos de dança clássica nos anos setenta, onde dividiu palco com nomes prestigiados do balé brasileiro no século XX, como Cecília Kerche, Lumena Macedo e Pedro Kraszczuk (Holanda, 2014). No período de férias, Helly voltava a Teresina a pretexto de visitar os pais e os amigos, a quem costumava apresentar a técnica que vinha adquirindo. Passou a chamar a atenção das autoridades locais, que o convidavam para apresentações em bailes e festas da alta sociedade. Contudo, até os fins daquela década, o já bailarino profissional manteve-se em São Paulo adquirindo a experiência necessária antes de retornar em definitivo à capital do Piauí, em 1979, ano em que o artista chega para fomentar a arte da dança na cidade, ao passo em que outro nome inicia sua carreira na área.

Em busca de uma dança “que me diga algo”

Teresinense nascido em 1962, Marcelo Evelin deixou o Piauí no final da década de setenta também destinado a fazer arte. Mas diferentemente de Helly Batista, Evelin não abriu o jogo com os pais acerca de suas verdadeiras intenções, tendo sido mandado ao Rio de Janeiro para estudar Jornalismo depois de um contratempo nas expectativas da família no tocante a carreira acadêmica escolhida:

Eu entrei na UFPI depois de prestar o vestibular de 1979. *Todos os meus amigos homens buscaram seguir aquelas carreiras tidas como de macho – economia, direito, medicina – e eu resolvi fazer educação artística. Foi um escândalo.* Meus pais ficaram super mal. No dia do resultado, que saía no rádio, eu fui pra casa de uma amiga, porque o clima não ficou legal. Tentaram depois fazer uma negociação, o que era algo comum, eram constantes as negociações de me entender, de aceitarem minhas decisões. Mas eu estava contente, ia ter aulas de pintura, história da arte... Para fazer a matrícula nas disciplinas era toda uma coisa, tinha muitas matérias obrigatórias no currículo e dentre elas tinha educação física, e eu já carregava traumas dessa matéria desde a escola por conta de toda essa história com os meninos e o questionamento acerca da minha virilidade. Então eu soube de alguém que eu poderia utilizar a disciplina de dança para substituir educação física e, pronto, me animei e fui lá resolver esse negócio. Cheguei na UFPI e fui logo pedindo pra me matricular e pra fazer a troca de matérias, mas uma mulher (que eu daria tudo pra lembrar o nome e, se já morreu, com certeza deve estar ardendo no inferno) quando ouviu meu pedido para me matricular em dança ela olhou na minha cara e riu. “*Dança não é para homem, dança é para mulher. Você não pode fazer dança*”, foi o que ela me disse. Isso é UFPI

em 1979, isso é história. Eu fiquei decepcionado porque eu literalmente fui impedido. Não era só um julgamento, eu não podia me matricular em dança. Eu fui embora, sentei na mesa do almoço e falei assim “eu vou embora pro Rio [de Janeiro]”, e meu pai e minha mãe já queriam me mandar para o Rio [de Janeiro] para fazer um curso “*decente*” [Marcelo faz o sinal de aspas], então acharam uma boa saída. (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024 – grifos nossos)

Nas entrelinhas do relato, diversos estigmas incrustados nas concepções sociais são postos em evidência: primeiramente, o que toca a divisão sexual dos ofícios é posto às claras quando o bailarino evidencia que todos os seus amigos do sexo masculino buscaram seguir a cartilha determinada socialmente para seu gênero, ao que pese o trabalho, escolhendo profissões associadas ao homem por conta da pragmaticidade exigida, podendo-se deduzir que esperava-se o mesmo do próprio Marcelo – sobretudo porque este fora o caminho também trilhado pelo pai, a saber um engenheiro formado em escola militar. A escolha por cursar educação artística causara escândalo não porque diretamente ligava-se ao fato de receios acerca da sexualidade; não se trata de dizer que a escolha por profissão alternativa àquelas escolhidas mais usualmente pelos indivíduos do sexo masculino o fizesse renunciar ou desprender-se de sua masculinidade. No entanto, partindo das concepções em que se atribui ao homem o papel de provedor familiar (Bourdieu, 2002), a escolha por empreender estudo em área identificada como deficiente no sentido do retorno financeiro desperta a sensação de deserção às responsabilidades do gênero – partindo do princípio que, futuramente, o mesmo viria a constituir família – o que deixou os pais apreensivos ao ponto de enviá-lo ao Rio de Janeiro para cursar algo “*decente*”, ou seja, que adquirisse conhecimento em área mais alinhada à tradição do que se espera de um homem.

Finalmente, a fala da responsável pela matrícula de Evelin na Universidade Federal do Piauí exhibe um pensamento hegemônico ligado à associação entre o indivíduo do sexo masculino e a dança. Em Teresina, esses dois elementos pareciam realmente não se misturar pelo fato de que não se via cotidianamente homens dançarem – pelo menos não aos moldes da dança erudita – tampouco a procura de conhecimento técnico nessa questão; eram raros os rapazes que se interessavam, ou melhor: permitiam-se interessar e vivenciar a dança. Naquele momento e naquele contexto, dança era realmente coisa de mulher; não pelo fato de os homens serem físico ou emocionalmente incapazes de praticá-la, mas porque quando as cortinas se abriam o que se via era um mar de *tutus*³ e sapatos de ponta. O quadro 1, à título de ilustração, apresenta a desproporção vista no palco em um espetáculo propriamente de dança clássica no mesmo ano em que Evelin fora surpreendido com a resposta da funcionária da universidade a qual pretendia se matricular. No espetáculo de final de ano da escola de Lenir Argento – ainda única no quesito na cidade – o elenco revela a disparidade de 72 moças para apenas 1 rapaz em cena:

3. Palavra utilizada para se referir à saia da roupa cênica da bailarina.

Quadro 1

ELENCO DE ESPETÁCULO DE FINAL DE ANO DA ESCOLA LENIR ARGENTO (1979)	
M o ç a s em cena	Adriana Torres, Adriane Mendes, Ana de Lourdes de Sá Lira, Ana Eudes de Freitas Costa, Ana Júlia A. Tourinho, Ana Lúcia P. Pereira, Ana Regina Fortes, Ângela Pereira, Antonia Cristina Batista, Beatriz Oliveira, Cacilda Lana Batista, Carla Fernanda de O. Reis, Carmem Célia B. Machado, Cláudia Jovanka Cury, Cristiane M. de Paiva, Cristina Aguiar, Daniela B. de Alencar, Daniela M. Caldas, Dinorah T. e Silva, Dulce Maria Silva, Dulcinéia B. Costa, Eliana Aguiar, Elizabeth de Freitas Costa, Elke Paranaguá, Elnora Oliveira, Fernanda Carvalho, Giliane R. Borges, Giovana Nascimento, Gláucia Silva, Haidê Carvalho, Helena Carla T. Siqueira, Ilana Veloso, Iracema C. Pereira, Jane Bastos, Joarize Gomes, Josiane Rego, Leila C. Branco, Lilian Fernandes, Lina Claudia Aguiar, Louracy P. da Silva, Luciana Francisca Sales, Luiza Hermínia Almeida, Márcia Beatriz Machado, Márcia Fernanda Veloso, Márcia N. de Siqueira, Maria Angela Furtado, Maria Conceição C. Branco, Maria do Socorro Henrique, Maria Jesus Nunes, Maria Luiza Almeida, Marina A. Silva, Mirna T. Abreu, Mônica L. Silva, Mônica M. de Aguiar, Odimarlene C. Reis, Patrícia Kely Borges, Salvadora Neta, Sandra Solange Fonseca, Silvia Helena A. Nogueira, Simone Lustosa, Simone Sady Sousa, Solange Bessa, Sueli de L. Silva, Telia E. Araújo, Teresa Helena Cortellazi, Valeska Alves, Vanda M. Pinto, Vera Lúcia Reis, Verônica Almeida, Viviane Alves, Vladia Lima, Volia E. Araújo.
Rapazes em cena	Cléber de Moura Fé

Fonte: Programa do festival de encerramento do ano letivo de 1979 da Academia de Danças Clássicas Prof. Lenir Oliveira Argento. Teresina: 1/2 dez. 1979. Acervo do Theatro 4 de Setembro.

O interesse de Marcelo pela dança não surgira pontualmente no evento narrado. Ao contrário, desde criança Evelin buscou se encontrar nas artes. Tamanho era seu envolvimento que até mesmo as brincadeiras na infância envolviam a imaginação de se adentrar ao teatro: em suas memórias, quando ainda vivia em Carolina-MA por conta do trabalho do pai, era ele mesmo “quem organizava dramas e espetáculos onde as pessoas se fantasiavam, a gente fazia roupa de papel crepom e usávamos o espaço da lavanderia da minha casa pra fazer um palco com as cortinas e os lençóis” (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024). Não tendo se limitado ao fato como passatempo, começou a fazer curso de teatro por correspondência, foi quando retornou a Teresina – cidade em que havia nascido, mas que a tinha deixado ainda muito novo, dada às ocupações destinadas ao pai em seus estudos e ofício na engenharia militar –, no começo dos anos 1970.

Na capital, Evelin buscava integrar-se a alguma modalidade artística. Como parte das camadas médias da cidade, suas possibilidades eram amplas no sentido do acesso dos locais de produção artística (se comparadas à população mais pobre que, em contrapartida, era cada vez mais afastadas ao limites da cidade e, conseqüentemente, dos espaços de lazer e de conhecimento), todavia eram limitadas no sentido das opções de vertentes artísticas a se seguir, “tinha mais uma cultura de teatro, uma cultura de música” (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024), é o que se lembra e que vai de encontro à discussão de trabalhos em torno dos projetos de desenvolvimento da cultura teresinense através dos núcleos do Cepi e da UFPI, vertentes desenvolvidas nesse espaço e mais viáveis possibilidades de fomento da cultura artística no momento (Santos, 2018). Desse modo, se descreve que em Teresina “tinha muito pouca cultura de dança”, no mais, havia “o estúdio de dona Lenir Argento, que era balé e que era praticamente em

sua totalidade das meninas, e só existia ela. [...] Era aquilo e só” (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024). No fim, Evelin optou pelo teatro, sendo evidenciadas as razões encontradas para a escolha ao lembrar:

Eu me lembro que comecei a fazer um curso de teatro, porque a dança era ainda mais remota enquanto ideia, *ser bailarino era ainda mais estigmatizado* – pensar em ser ator tinha um estigma ali, de ser artista; mas dança era uma coisa que... *eu não conseguia nem pensar em dança ainda, porque não tinha nenhuma dança que me dissesse nada*. Não tinha quase nenhuma dança. Eu comecei a visitar um estúdio de balé, onde fiquei muito impressionado com os *port-de-brás* (as construções de braço foram as primeiras coisas que me chamou a atenção) no estúdio da dona Lenir Argento. Mas foi só em 1977, quando veio pela primeira vez o Balé Stagium em Teresina, e eu tinha 15 anos, que foi uma abertura. Foi a primeira vez que veio uma companhia, digamos assim, de dança contemporânea – que nem se chamava isso, mas que já saía do balé [clássico] e da dança Moderna. (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024 – grifos nossos)

Por mais que urdisse um expressivo anseio pela prática da dança, a coerção motivada pelo preconceito era peso considerável nas ponderações de Evelin, o qual revela ter sido por muito tempo um adolescente “extremamente tímido e recatado, justamente para não entregar uma coisa e também para não ter bullying” (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024). Já começando a entender-se enquanto homem gay, a preocupação acerca da orientação sexual não perpassa o desconforto para consigo, antes desperta receio da relação do meio social para com sua pessoa, afinal, como “a heterossexualidade é naturalizada, o que [se] produz [é] uma espécie de violência normativa com consequências discriminantes e homofóbicas” (Gomes Filho, 2016: 27), o qual “não existia nenhum tipo de proteção contra isso, era uma coisa absolutamente legitimada e corriqueira, como se fosse necessária de ser operada” (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024), como ressalta.

Ao fim e ao cabo, dançar balé causava nos rapazes, à época, apreensão de serem discriminados socialmente, sentimento potencializado se se identificasse pessoalmente o considerado desvio em relação a orientação alternativa à heterossexualidade. No entanto, a não identificação às modalidades disponíveis de dança na cidade foi fator decisivo para sua preferência à arte cênica. O balé clássico nada lhe dizia, no sentido de sentir-se tocado pelos movimentos ou em lhe aguçar a criatividade, sendo somente a partir da contemplação da modalidade contemporânea, com a vinda do Ballet Stagium a Teresina, o render de uma “abertura” em seu íntimo.

É com a sensação de desgarrar-se do tradicional que Marcelo Evelin embarca para o Rio de Janeiro, tanto a procura de movimentos complexos não limitados os *en dehors*⁴ e a postura palaciana, como “também atrás de um tipo de liberdade sexual” que o provincianismo de Teresina e a diligência dos costumes não abriam espaço para a vivência em plenitude. Na capital carioca, Evelin até chega a cursar Jornalismo, como prometera aos pais, mas tão logo abandona o curso para viver de arte. No Rio de Janeiro, foi aluno de Angel e Klauss Vianna – com quem aprendeu a nunca mais parar de dançar (Carvalho, 2005: 85) –, conheceu o trabalho de Pina Bausch e se encantou mais ainda pela dança conceitual. Na década de 1980, mudou-se para São Paulo; lá coreografou “Te Amo Amazônia”, juntamente com Márcia Ottoni, ren-

4. Conceito fundamental da dança clássica. Refere-se à rotação externa das pernas a partir da articulação do quadril, onde as coxas, joelhos e pés ficam virados para fora.

dendo-lhe o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o Prêmio Mambembe, e quando a grande metrópole já parecia pequena, partiu para a Europa buscando “resistir com um tipo de poética” (Carvalho, Marcelo Evelin de. 2024) que se fortificara diante daquela apresentação de 1977.

O impacto causado em Marcelo Evelin muito certamente pode exprimir a receptividade do público teresinense para com àquela modalidade de movimentação corpórea. Na onda das produções de vanguarda que emergem na virada do século XIX para o XX, a dança moderna surge da ebulição das mudanças econômicas, políticas, sociais e filosóficas que o 1900 germinara, tendo como principais representantes as produções precursoras de artistas como Isadora Duncan, Martha Graham, Rudolf Von Laban e que, mais tarde, a coreógrafa alemã Pina Bausch, por exemplo, beberá da fonte para a composição de uma dança-teatro conceitual mais alinhada a pós-modernidade (Andreoli, 2010a: 13-54).

É curioso o fato de que Teresina, com seus projetos de modernização numa época em que a pós-modernidade começava a ser uma realidade, acaba por se dirigir pontualmente na contramão das tendências vanguardistas, voltando-se aos moldes tradicionais da dança secular de corte proveniente da alta nobreza renascentista. As apresentações do Ballet Stagium e outras companhias que promoveram espetáculo na casa de shows da capital, deste modo, trouxeram o que havia de mais contemporâneo em termos de dança moderna no Brasil, com um trabalho artístico que só será difundido na cidade a partir do trabalho das bailarinas Eleonora Paiva, Lenora Lobo e Lina do Carmo. Perfaz-se que a dança erudita aos moldes conceituais – pontuada no rompimento com os padrões sociais (Neves, 2013: 213-214) – não era coisa comum na capital até a década de 1980, por isso mesmo Marcelo Evelin desloca-se ao eixo sudeste para comungar daquela vertente.

Por direção dos afetos:

Se, por um lado, as motivações decisivas para o encaminhamento à dança muitas vezes partem do próprio íntimo dos aspirantes a bailarinos (como Helly Batista e Marcelo Evelin deixam salientar com o efeito de partirem para outros rumos onde o estudo da dança era realidade difundida de forma mais vigorosa) por outro, embora pré-exista certa curiosidade e mesmo admiração pela tal arte, o impulso derradeiro que encoraja os rapazes às sapatilhas dá-se por estímulos externos, em máxima, pelos afetos. Neste caso, o incentivo promovido por terceiros configura ação que condiciona ao menos a ponderação dos fatos por parte do sujeito referido – dada a razão de que o estímulo projeta balizas de suporte à ideia e consequente segurança ao inibido – fenômeno que tende a ser mais incisivo a depender do grau de estima e vínculo firmado entre as partes. No caso em questão, no qual se estende um espectro em torno dos conflitos entre masculinidades hegemônicas e dissidentes, sabe-se que dançar balé, quando se é homem, perfaz confronto a um sistema altamente regulado (Butler, 2024; Marani, 2022), de modo a requerer do indivíduo certo arrojo para sustento da decisão e foco no objetivo. Para tanto, alguns rapazes necessitam de apoio em seus anseios, posto que a insegurança e o medo de tornarem-se alvo do deboche de seu círculo social é pressentido. É o que acontece, por exemplo, com Frank Lauro Santos – parnaibano, nascido em 1957.

Já envolvido no mundo das artes, o nascido Francisco Lauro dos Santos é batizado por seu diretor de coral como Frank Lauro, a propósito de soar mais carismático ao público.

A música, por sinal, fora porta de entrada para a formação do artista que, sendo filho único e proveniente de uma família comandada por um tenente da marinha, não possuía referências de familiares diretamente ligados à produções artísticas na cidade. Assim como Marcelo Evelin, o berço situado nas camadas médias da sociedade rendia relativo acesso aos espaços de produção cultural disponíveis, tendo Lauro optado por não se instalar em apenas um deles, mas marcado presença no circuito instrutivo de formações técnicas de forma ampla, a começar pelos projetos de música desenvolvidos na Universidade Federal do Piauí, mais especificamente, nos grupos de corais da instituição. Na voz de barítono, os meados da década de 1970 são rememorados como época de viagens e apresentações de seu grupo em muitas cidades do Brasil, sobretudo as do eixo Rio-São Paulo. Calha que, em uma das apresentações fora do Piauí, o então artista de canto deflagra atenção à outra modalidade que lhe causa curiosidade. Frank Lauro conta:

A gente foi para o Rio de Janeiro [...] eu estava ensaiando lá no Municipal do Rio de Janeiro me preparando para a apresentação da noite. E aí, quando eu olhei de lado, tinha um pessoal do balé fazendo aula nas barras. Aí eu fiquei olhando. Eu cantando e olhando para lá. O professor parou e disse “ou você vai fazer balé ou vai cantar”. Aí eu também fiquei na minha, né? Com vergonha do puxão de orelha. Terminou, o palco girou, o balé foi para frente e o coral foi para trás. Eu fiquei ali olhando. Fiquei interessado, porque no Piauí não tinha dança nesse tempo. Quando a gente volta para Teresina, em [19]75, aí foi reinaugurado aqui o Theatro 4 de Setembro, veio dançar aqui o balé Municipal do Rio de Janeiro. E eu já estava aqui, só que eu estava fazendo teatro. Eu era do teatro também, né? Ainda hoje trabalho com teatro. Eu tenho a minha DRT de ator, bailarino e coreógrafo. E por aí vai... aí passou, passou. [...] Como não tinha balé aqui, eu fiquei trabalhando com teatro. Trabalhei no teatro durante uns dez anos com o Tarcísio Prado, que foi o cara precursor do teatro aqui do Piauí, com Santana e Silva e esse pessoal das antigas. (Santos, Francisco Lauro dos. 2024)

Raimundo N. L. Santos (2018: 23) mapeia que nas apresentações desenvolvidas em Teresina e levadas à trânsito para exibição aconteciam “interações (troca de conhecimentos) entre os artistas e o público”, sendo as apresentações também vitrine de um “Piauí forte” que pretendia mostrar-se moderno as vistas de ser denotado não apenas com êxito em sua política interna a efeitos de “miraculosa ação” em sua receita tributária – como celebra o jornal *O Liberal*⁵ naquele ano de 1975 – que, por si só, impulsiona o estado para fora do “anedotário nacional” (*O Liberal*, 23/24 mar. 1975: 1), mas compilando os esforços técnicos à qualificação de ser, também, fomentador da arte e cultura. A viagem para apresentação do grupo de coral da Universidade Federal do Piauí no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em duas esferas, fora tomada como importante para – em termos políticos – o estado marcar presença no círculo cultural a nível nacional e – nos contornos pessoais de Frank Lauro – despertar a curiosidade de nosso personagem pela dança.

5. Importante pontuar a proximidade e o apoio conferido por parte da equipe editorial do Jornal ao governo Alberto Silva, então chefe do executivo do Estado do Piauí. Durante a pesquisa hemerográfica realizada para a construção do presente trabalho, notou-se grande estima à figura de Silva nas edições do periódico em questão. Aqui o mesmo é utilizado a fim de ilustrar as tentativas de propagandeamento existente na política por parte do governo vigente, sendo o jornal impresso veículo de alcance às massas.

Neste primeiro contato, enquanto observador apenas, o balé surge como interesse para Lauro por conta do caráter de novidade que lhe trazia as impressões, sendo justificada por ele ao afirmar que “no Piauí não tinha dança nesse tempo”.

A alegação do artista, em linhas gerais, pode causar dúvida entendimento, uma vez que afirmar que no estado do Piauí não havia dança cai na obliteração da cultura tradicional celebrada em datas festivas – onde a dança estava presente, a saber, nas manifestações do reisado, nas quadrilhas juninas, nas coreografias do cavalo piancó, do samba, do boi, das cirandas, do maracatu –, da cultura tradicional exercitada no cotidiano – em que se dançava o forró, o xaxado, a valsa, o *foxtrote* nos bailes e serestas costumeiros – e mesmo uma variação mais erudita de dança que, apesar de não afirmar-se enquanto arte independente do ponto da instrução de suas bases metodológicas próprias, imbricava-se aos espetáculos de teatro. Também não se pode dizer que a afirmação se aplique como fato nos âmbitos da dança erudita, praticada mediante a formulação das bases técnicas próprias e apresentada nos espaços elitizados de produção de cultura, como o Theatro 4 de Setembro o era, sobretudo porque, a vista de dois exemplos, em Parnaíba (segundo maior município do estado, atrás somente da capital) o teatro e o balé já eram experimentados pelos artistas desde, pelo menos, os anos 1960 (onde artistas como Lina do Carmo iniciam seus estudos⁶) e, em Teresina, a Academia de Ballet Lenir Argento tem trabalho voltado a instrução em dança clássica a datar de 1972.

Neste sentido, a fala de Frank Lauro na verdade diz respeito à circulação de informações acerca da dança erudita, pois, dado o sentimento de curiosidade àquela modalidade – em dissonância à circunstância da dança clássica já ser praticada em solo teresinense – leva-se a crer que o balé não circulava em seu portfólio de vertentes artísticas a serem apreciadas ou mesmo praticadas. Para os motivos, pode-se aludir ao fenômeno do desinteresse dos rapazes para com a dança, resultante das segregações de atividades relacionadas às diferenciações artificiais de gênero (Wenetz; Macedo, 2019), e mesmo a sobrecarga de atividades já realizadas por Lauro, o qual era adepto do canto, do teatro e esportes afins. Na arte da dramatização, o envolvimento com figuras celebradas em tal área (como Tarcísio Prado e Santana e Silva) sugere envoltura profissional, no sentido do comprometimento à realização do labor com afinco.

Ademais, Lauro destaca que é neste momento em que a dança aparece para si como arte considerável, a ponto de lhe causar interesse. Entretanto, o prévio entusiasmo descrito é suplantado quando novamente imerso no cotidiano real, nos fazeres e abstrações de sua rotina. Por habitar também espaços onde a virilidade masculina é maximizada pelo discurso dos limites de gênero, o interesse que existia pela dança é colocado em segundo plano até que a motivação maior se faça presente:

Eu também fui nadador. Eu sou ex-atleta de natação e também sou faixa preta de karatê, estilo shotokan. E eu estava dando aula, ministrando aula no circo militar quando eu encontrei uma bailarina da dona Lenir. Foi ela que me levou para o balé clássico. Antes a gente ficou... num namorico ali e tal, até que um dia ela falou “você podia ir lá na escola de balé” e eu recusei, né? Falei “não... vou não, não dá pra mim não”, aquela coisa. Mas aí ela conseguiu... Ela fazendo natação e eu dava aula de karatê, teve um dia que eu fui. Eu disse “olha, pois sábado eu vou”. Fui com ela. Quando eu cheguei lá, eu vi. Eu disse pra mim mesmo “rapaz, meu lugar é aqui, não é lá no karatê

6. NOÉ FILHO. Lina do Carmo. **Geleia total**, 2017. Disponível em: <https://www.geleiatotal.com.br/2017/10/21/lina-do-carmo/>. Acesso em: 19 jan. 2025.

todo dia dando porrada, pegando porrada, competição...eu vou ficar é por aqui". A dona Lenir me viu, pegou no meu braço e disse assim "eu estou querendo um rapaz assim, com esse braço aqui". Eu disse "não, não dá certo não". Ela pediu para eu dar uma levantada na menina, fazer uma pegada. Eu peguei ela só com uma mão. Ela falou "Meu Deus do céu! Está aqui. Você vai fazer o Quebra-Nozes." E aí logo ela me deu uma lição, logo assim. Por coincidência, passou na Globo o Quebra-Nozes com o Barishnikov. Foi vendo ele que... tudo foi, entendeu? E aí eu ia para o karatê com a malha do balé por baixo, tu acredita? Teve um dia que eu estava no banheiro trocando de roupa e os meninos me olhavam com aquela cara de "Hmmmm...". (Santos, Francisco Lauro dos. 2024)

No esporte, a cultura viril aos moldes da masculinidade hegemônica ganha espaço por se cultivar as premissas da competição e da força física aparente, atributos que serão utilizados em discurso na afirmação de uma masculinidade que se pretende partilhada aos modelos tradicionais, sobretudo no balé, sendo estabelecido como lugar da macheza, como lugar do homem que pretende se mostrar como homem. Por isso mesmo, se o indivíduo do sexo masculino prostra-se diretamente ligado as atividades concernentes a preocupação com o belo, a delicadeza e a expressividade dos sentimentos (como requer a dança), este é colocado às margens de uma masculinidade dissidente, em subordinação à dominante (Gomes Filho, 2016: 35-36). A questão pontuada, complexamente, não anula a possibilidade dos indivíduos do sexo masculino expressarem suas subjetividades em meios como a arte, por exemplo, canoniza, apesar desta propor o cuidado com a forma e o trabalho com o belo. De tal forma, Lauro se envolvia em vertentes artísticas como o canto e o teatro, mas estes não eram pontos de inflexão que resultavam no retraimento de seus ensejos como o convite para visitar a academia de balé provocou, mesmo carregando curiosidade e interesse pela área.

Para Hanna (1999: 196), "homens, em geral, manifestaram a emoção indiretamente, através de outras artes mais 'intelectuais'", o que circunscreve o problema, a título de esclarecimento, não necessariamente voltado a um cisma do homem em sua lida com a arte em si, mas deflagra-se que é pela modalidade – a depender dos estigmas criados sobre ela – que se define a receptividade do público segundo o posicionamento no tabuleiro dos preconceitos concebidos nela.

Sendo o balé estigmatizado pelo seu estilo, pela movimentação delicada, pelo apreço a beleza, Lauro deixa transparecer a consciência das possíveis gozações por parte dos colegas que o aceite ao convite e associação àquele universo poderia acarretar, exibindo mesmo certo tom de preconceito advindo dele próprio, pois, em posição de rapaz heterossexual, inferia-se o empenho de "afastar para longe de si qualquer suspeita de homossexualidade" (Castelo Branco, 2008: 90), estigma maior associado ao bailarino de dança clássica. Primeiramente há a recusa, um descarte envolto de receio. O envolvimento com a bailarina, bem como a formação de certo afeto e consequente confiança, por conseguinte, é o que estimula a tentativa, é a confiança que alicerça o aceite; assoma-se que o reconhecimento da professora de dança ao seu porte físico para a realização das elevações das bailarinas desenvolve crédito à ideia, afinal, é justamente uma profissional da área quem atesta a possibilidade dos esforços gerarem resultados. Como arremate, o deparar-se com uma referência masculina no balé (o artista russo Mikhail Baryshnikov) sendo transmitido na TV desvela ilustração do recinto viril destinado também ao homem na dança clássica.

A partir da década de 1980, já com mais de 20 anos de idade, Frank Lauro passa a dançar. Em suas palavras, “de 80 para cá, eu nunca fiz outra coisa na vida a não ser trabalhar com dança e teatro”. Nos meandros da investida, ao tornar-se bailarino o mesmo busca conciliar a nova atividade às anteriormente desenvolvidas, acabando por resultar numa transgressão dos espaços notadamente marcados pelas convenções sociais dotadas de carga simbólica, uma transgressão também estendida à simbologia das peças de roupas que se sobrepõem e circulam pelos espaços diversos causando estranhamento nos colegas ao notarem-na no vestuário, corroborando com as assertiva de que “apesar dos esforços feitos para tornar a dança uma profissão aceitável para o homem, as atitudes de mudança são lentas”, afinal, “Não é habitual um homem vestir a malha de balé” (Hanna, 1999: 216).

Profissão – bailarino

No limiar dos anos 1980 os primeiros rapazes teresinenses que iniciaram seus estudos em dança na segunda metade da década anterior começam a se envolver na área de forma profissional, mediante as possibilidades de desenvolvimento dos projetos. Acerca das questões técnicas que envolvem o período de formação dos artistas (tanto para os homens, como para as mulheres), nota-se um tempo voltado à instrução da dança menor que o convencional se comparado às tradicionais escolas profissionalizantes do tipo, onde se definia de sete a oito anos de curso para a absorção da metodologia e preparo do corpo com excelência, enquanto em Teresina levava-se de quatro a cinco anos, estendendo-se, ao máximo, até o sexto ano para se formar um bailarino.

As causas para a questão do período instrutivo cair quase que pela metade ao convencional engloba tanto fatores de lógica física e metodológica, havendo descompasso entre a técnica da dança que vai se complexificando e a disponibilidade de maitres e tutores para aplicação do conteúdo e preparo especializado do bailarino, bem como a problemática das academias não possuírem espaço necessário para acomodar o alunado em quantidade e em grade curricular, quanto de composições conceptivas do meio social acerca da dança como atividade recreativa ou de formação complementar, não sendo esta, em linhas gerais, consumida como possibilidade de ofício aos moldes empregatícios, especialmente pelas meninas – o maior público presente nas academias que passaram a surgir aos poucos a partir daquela década –, ocorrendo frequente evasão do alunado antes de se completar a extensão adequada.

Em matéria do jornal *Diário do Povo*, anunciando a programação do espetáculo daquela temporada, em 1988, encontramos as impressões da professora Lenir Argento sobre a questão. Segundo o periódico:

São 80 alunas da academia que a partir dos sete anos ensaiam os primeiros passos, estando praticamente abalizadas num período de seis anos. *Uma coisa comum* e que aborrece, conforme a professora, é que as mães da maioria das alunas as matriculam em cursos de balé *pura e simplesmente a fim de que tenham a postura corrigida*, seja por defeitos nos pés, na coluna, nos ombros. *Quando uma moça já está semi-profissional, as mães não querem que sejam bailarinas propriamente.* (*Diário do Povo*, 25 nov. 1988 – grifos nossos)

Para o caso das moças, como o explicitado, apesar da dança ser não somente permissível, mas incentivado por parte da sociedade – pelo fato desta última considerar a primeira como prática que sobreleva os fatores femininos a serem incorporado na construção da performatividade das meninas –, a ideia do balé como opção profissional não era incentivada, quer pelos pressupostos de um mercado de atuação diminuto, quer em virtude de ainda se prevalecer no imaginário comum a imagem das dançarinas (leia-se: mulheres que se expõem à plateia, distantes do ambiente doméstico) como associadas à perda dos valores de recato a ponto de serem “julgadas como parte do *deminonde*, ou dos escalões da prostituição” (Hanna, 1999: 186). Assim, o estudo da dança é considerável a propósito de se manter a boa forma e a postura, de incorporar os trejeitos femininos e, não servindo como possibilidade de ocupação empregatícia, não se tinha o porquê da formação continuada aos níveis profissionais, mesmo ao caso de se faltarem poucos anos à sua concretização.

Quanto aos rapazes, o desalinho entre a quantidade de bailarinos em atividade e a demanda pela função acabava por acelerar a formação destes para iniciarem suas carreiras como dançarinos e professores. À vista dos espetáculos que continuavam sendo compostos majoritariamente pelos corpos femininos, a presença da figura masculina era indispensável para se encenar os libretos românticos e – na conformidade técnico-metodológico nos espetáculos apresentados – realizar as elevações e o cortejo das moçoilas em baile. Ocorre que naquela conjuntura poucas eram as moças que flutuavam em *portée*⁷ pela ajuda dos braços de seus *partners*, não porque faltavam-se garotas, mas porque não haviam rapazes suficientes para se fazer par com todas elas. Deste modo, os meninos tão logo matriculavam-se nas aulas e tão logo eram levados ao palco na responsabilidade de dar apoio às parceiras de dança, geralmente aquelas melhor preparadas para realizar o *pas-de-deux*.

Outra questão a se pontuar refere-se a diferença de idade que dá-se ao ingresso na dança, no contraste entre ambos os sexos. Se as meninas adentravam as academias aos oito, nove, dez ou onze anos, os rapazes, em contrapartida, tinham seu primeiro contato com a dança aos treze, quatorze, quinze, – ou como ocorrera com Marcelo Evelin e Frank Lauro – dezessete ou mesmo já na casa dos vinte anos de idade. Em certa medida, tal fator condicionou a percepção dos indivíduos homens ao aproveitamento da atividade não apenas como exercício recreativo, pois o início dos estudos no justo período em que começam a se questionar sobre o ofício a seguir, e reconhecendo uma demanda do mercado por sua função (haja vista a pequena quantidade de rapazes na dança) tanto como dançarinos, como professores de dança também, provoca razões diferentes neles quanto à utilidade da arte: não para acertar a postura ou adotar boas maneiras, entretanto, torna-se investimento de futuro, um ofício a ser seguido (Andreoli, 2010: 100), podendo ser mesmo recorrida como “prova de independência de alguém para com sua família” (Hanna, 1999: 181), o que pode descrever o despertar de Júlio César de Sousa para a dança clássica.

Inicialmente também levado por afetos românticos ao estúdio de dança de dona Lenir Argento (assim como acontecera com Frank Lauro, isto é, acerca de toda a questão da rede de incentivo movida pelos sentimentos), Júlio César, como seus contemporâneos aqui estudados, não adentra o mundo da arte calçando as sapatilhas de meia ponta, contudo, antecede

7. Movimento em que o bailarino percorre o palco de um ponto a outro com a bailarina elevada em seus braços.

às *pirouettes*⁸ e *double-tours*⁹ a encenação dramática do teatro, tendo sido aluno do ator e dramaturgo Raimundo Dias, no Theatro 4 de Setembro. Pelos incentivos de uma namorada bailarina, Júlio César (teresinense nascido em 1963) começa a assistir as aulas de balé e, assim que a curiosidade se nutre de incentivos, logo em seguida toma coragem e passa a frequentar o estúdio como bailarino. O diletantismo concernente aos primeiros passos, pouco a pouco, deixa de configurar suas pretensões conforme Júlio se envolve nos variados arcos que compõem a feitura do espetáculo de dança – fim último das aulas de balé –, atravessando a construção do mesmo no palco e, mais tarde, nos bastidores. Antes, fora a escolha de menino, já adolescente, que lhe abrisse as portas:

Fui levado ao mundo artístico, anteriormente, pelo teatro. Eu participei de um grupo de teatro entre os 12 ou 14 anos, e aos 14 para 15 anos, eu conheci uma garota... e era aquela coisa do primeiro namoro. Ela era bailarina e, no meio de tudo aquilo da paixãozinha, de querer agradar, ela me levou para conhecer a escola de dona Lenir Argento, a precursora da dança no Piauí. Era uma escola referência. Foi na escola de dona Lenir onde eu tive o primeiro contato com a dança. Fui apresentado a ela por essa namorada e passei a frequentar o espaço, assistia às aulas enquanto esperava a namorada terminar os compromissos; eu sempre estava na escola. Até que um dia, de tanto frequentar as aulas – mas que eu ia só para assistir – dona Lenir me perguntou se eu não teria vontade de ser bailarino, se eu não tinha vontade de sair da observação e tentar. Falei para ela que nunca tinha feito nada parecido com aquilo, mas que eu achava muito lindo e gostava de ir para lá. O universo da dança me fascinava muito. Eles estavam num período de preparação para o espetáculo de final de ano, então aquilo ali me envolveu, sabe? Encheu meus olhos e eu resolvi fazer umas aulas. Dona Lenir achou que eu tinha muito talento para aquilo e começou a me incentivar. Ali começou a minha vida na dança, deixei de lado o teatro e me dediquei nesse novo mundo. (Sousa, Júlio César de. 2024)

Levando em consideração o encorajamento e o reconhecimento de seu talento por parte do olhar especializado da professora – a quem o bailarino rememora retratando-a como figura importante no cenário da dança do estado, ao passo em que manifesta o fato de já naquela época ter conhecimento disso por sua escola carregar a adjetivação de “conceituada”, isto é, bem reconhecida no círculo artístico e cultural da cidade – Júlio César aposta na arte da dança de forma integral, ao ponto de ceder o compromisso com os estudos no curso de dramatização teatral em andamento na ocasião. Não obstante, a decisão de Júlio César não é selada de maneira imediata ao adentramento das salas de aula e do contato com a dança, pois, como afirma, fora preciso tempo considerável para se dispor à efetiva experiência, sendo embargada a tentativa pela apreensão que o estigma concernente ao homem bailarino o causava, em máxima, ao pensar em ter de dar explicações aos amigos e à família no que toca o afirmar de sua masculinidade estando associado a uma arte onde a masculinidade observada não é aquela tida como hegemônica (Souza; Silva; Capraro, 2022: 6).

8. Rotação ou giro completo em volta do próprio pé em meia ponta ou *en pointe* (em caso de uso de sapatos de ponta).

9. Movimento de dança geralmente realizado por homens (na dança clássica), consistindo em dois giros em volta do próprio eixo durante um salto; também chamado de *Tour en l'air*.

No seio familiar, “uma das instâncias por meio das quais as representações culturais de gênero atuam, e onde as pedagogias culturais de gênero são postas em ação” (Andreoli, 2010: 86), Júlio César sentia a presença da associação entre o homem que dança e a homossexualidade, num sentido negativo, recair sob sua pessoa com maior força. Ao declarar que, para a sociedade teresinense dos anos 1970 e 1980 “ser bailarino era sinônimo de veado” (Sousa, Júlio César de. 2024), quando da descrição do preconceito existente na sociedade acerca de seu ofício, assevera-se que a assertiva não valia-se apenas nos quadros do corpo social como sujeito abstrato formulador de atmosfera conceitual sem emissor e receptor definidos, todavia configura personagens precisos com mensagens direcionadas a interlocutores também delineados: no caso, os familiares (equiparados aos arranjos heteronormativos hegemônicos) ocupados em insuflar questionamentos a virilidade de Júlio César com insultos por este se apropriar da dança com desejo e atuação, resultando em conflitos, como o mesmo enfatiza:

Na realidade, eu tive tanto problema com minha família, um problema que eu resolvi de qual forma? Eu fui embora de casa. Não teve outro jeito. Eu ia fazer 15 anos quando eu fui embora. Eu tinha um padrasto que não podia me ver fazendo seja o que fosse, ele vinha lá de dentro fazendo gracinha, falava “Olha aí o bailarinozinho viadinho”. Era uma coisa muito chata, um bullying bem forte, se assim posso dizer; e eu tinha que aguentar calado. Eu acho que a minha geração era pau de dar em dois, a gente não podia deixar a peteca cair. Eu acho que se fosse nessa geração mais pra cá, aquela pressão deixaria qualquer um louco. Essa geração mais nova por tudo desanima, sabe? Minha geração não se arrasava com pouca coisa não. (Sousa, Júlio César de. 2024)

A comparação entre gerações endossada pelo bailarino é imbuída de valor ao remontar as atitudes de arroubo tomadas mediante situação desconfortável, sendo valoradas pela carga simbólica de evocar-se a responsabilidade e a maturidade das ações desde a adolescência, aludindo ao conflito geracional marcado pela suposta perda de determinação dos indivíduos pósteros à referência datada. Ao se localizar numa geração “que não podia deixar a peteca cair” Júlio César busca afirmar que as adversidades encontradas em sua trajetória e de seus contemporâneos requeriam medidas ousadas por não se vislumbrar alternativa à situação, seja pela singularidade da questão – não havendo comparativos ou padrões vivenciados anteriormente que servissem de subsídio para a execução de um *modus operandi* acerca da especificidade do conflito entre família e a escolha do ofício de bailarino –, seja pela carga sentimental que o escárnio em tons de deboche pendem sobre sua persona, ao que se desdobra o cuidado de si (Foucault, 2020).

As gozações do padrasto somadas às dos cinco irmãos, entre os quais até mesmo a irmã (com quem tinha grande proximidade e a qual a atitude surpreendeu Júlio, uma vez que esperava dela a sensibilidade atribuída às mulheres como ponto de conforto) declarava a incredulidade do irmão “mais bonito” parecer não ser homem (Sousa, Júlio César de. 2024), levou Júlio César a sair de casa, preferindo afastar-se do seio familiar em virtude da importunação que lhe acometera.

Dividindo-se nos compromissos do trabalho para sustento, estudo na escola formal e estudo da dança na escola de Lenir Argento, Júlio César toma a dança como prioridade no sentido dos rumos futuros, investindo o tempo de aprendizado na incorporação coreográfica

da encenação e voltando-se ao estudo da didática da referida arte, bem como aos bastidores da composição cênica. Sob a supervisão de sua tutora, o artista procurou conciliar a formação técnica aos serviços adjacentes à esfera da dança, ampliando as possibilidades de atuação em um ramo que, apesar de requerer a presença de homens em maior volume, se comparada a solicitação por mulheres (por sua vez, maioria em tais âmbitos), ao momento ainda estava no início de seu desenvolvimento como nicho próprio. A memória do fato discorre da seguinte forma:

Com a dona Lenir eu estudei de uns seis a oito anos. No sétimo ano em que eu estava lá, teve um dia que eu precisei substituir uma professora. Eu gostava da dança, mas não só da parte artística dela, eu gostava da parte didática também. Eu gostava da terminologia da dança, então eu sempre estudei muito isso e a dona Lenir sempre estava a observar isso em mim e me ajudava muito nessa questão [...] Então, um dia precisou ser substituída uma professora e quem teve que assumir a turma foi justamente eu – claro que sob administração da própria dona Lenir. Aquele dia não sai da minha mente, ela ficou encantada com o formato da minha didática, como eu dirigia a aula, como eu conduzi todo aquele momento... a partir daí, eu comecei a estagiar como profissionalmente na dança como professor. Passei a não ser mais só o bailarino de dona Lenir Argentó, eu era agora o professor de balé da escola dela e, mais tarde, virei titular da Escola Lenir Argentó. No futuro, eu viraria o coreógrafo titular e o diretor artístico da escola até criar a minha própria. (Sousa, Júlio César de. 2024)

A inserção em idade quase avançada na dança clássica – entre os quatorze e quinze anos – juntamente com a necessidade de ter de administrar as responsabilidades de se morar sozinho, a inevitabilidade de se escolher a profissão, o gosto pela dança em seus variados âmbitos e o apreço de sua professora fez com que Júlio César, ainda aluno, iniciasse a lida na instrução artística da dança clássica. Ao que tange a construção de uma autonomia racional e econômica, o trabalho realizado para a obtenção dos recursos vitais que asseguram a permanência na dança por meios próprios confere à empreitada o estilo *self-made man*, caracterizando-se pela tomada de partido das oportunidades dispostas e o colher das investidas, como ocorre com Júlio César. No curso de sua formação, as premências pessoais e do meio o habilitam à novas posições: outrora aluno-bailarino, torna-se bailarino-professor.

Palavras finais

Caracteriza-se, pois, aos incursos que levaram os bailarinos apresentados ao caminho da dança enquanto campo profissional e do saber, percalços resistentes ao tempo também transpassados por seus antecessores (seja o estigma latente ao homem que dança, seja as percepções sociais acerca da dança como campo seguro de atuação e outros), delineando a reafirmação de que a inquietude do corpo frente aos arroubos da sensibilidade artística, temperados com a coragem de seguir os desejos despertados pelo encantamento próprio e pelo enlace entre os afetos e a afeição profissional, ao que promove o descerramento de possibilidades do desenvolvimento e busca pela consolidação da dança enquanto campo institucionalizado em Teresina.

Ao traçarmos os fragmentos de história esmaltados pelas cores das memórias relativas a Helly Batista, Marcelo Evelin, Frank Lauro e Júlio César é possível vislumbrarmos que a dança não condiz como campo primário de atuação e estudo artístico de interesse dos rapazes

entre as décadas de 1970 e 1980 em Teresina tanto por conta das diminutas prospecções do estudo de tal arte em espaços de instrução (como os depoimentos ressaltam a exclusividade da escola de Lenir Argento até a década de recorte) e vertentes de moção, poética e metodologia (como Marcelo Evelin conta ao dizer que as danças de estúdio realizadas na cidade nada lhe diziam), como pela questão incidente do preconceito legado ao homem bailarino (sobretudo àqueles voltados à dança clássica e contemporânea) categoricamente assimilado à uma suposta homossexualidade pela cultura heterossexual dado a leveza e expressão sentimental encarnado em cena, ou mesmo pelo fato da dança ser considerada “coisa de mulher” a vista de, nas ordens práticas influenciadas e influenciadoras do discurso, tanto nas academias como nos palcos a visão da figura feminina predominava no recinto em discrepância aos poucos rapazes presentes.

Assim como sugerido por Andreoli e Neves em suas pesquisas, os bailarinos neste estudo focados são os primeiros de suas famílias a se inserirem não apenas no mundo das artes, mas da dança propriamente dita, consumindo-a como investimento profissional futuro em contraste com a preponderante razão recreativa, estética e disciplinar operada pelo público feminino (mais especificamente, a gosto de seus responsáveis familiares). Começando por caminhos alternativos como o teatro e a música (os quais o acesso por parte dos entrevistados não se aparta da circunstância de pertencerem ao estratos médios da sociedade, seja mais ou menos confortáveis financeiramente), o reconhecimento da dança como caminho de atuação provém com certa maturidade para enfrentar as adversidades culturais em torno do estigma que os cercam e, em alguns casos, driblar os contratempos existentes no próprio seio familiar, sendo característico o início das atividades no ramo já na adolescência, em todos os casos aqui descritos, acima dos quatorze anos de idade.

Ademais, o despertar do encantamento à dança é asseverado como momento de reflexos de coragem, tingidos por dores e delícias de imergirem em um universo à espera dos primeiros passos. Os ímpetus de suas ações certamente não podem ser capturados pela frieza da ciência que aqui nos alicerçamos – e esta é a complexidade e a beleza de se escrever sobre a vida –, então pedimos espaço para concomitantemente acionarmos a poética da história. Ao tentarem expressar o motivo da escolha todos afirmam que a dança é a própria vida, pois tal arte conseguiria expressar “tudo aquilo que não pode ser dito em discurso comum” (Sánchez, 2010: 21). Em suma, o que se ladrilha nos caminhos daqueles jovens em início de carreira são coreografias dançadas primeiramente ao som das batidas de seus corações; dançavam porque sentiam, parafraseando Ferreira Gullar, que “a arte existe porque a vida não basta”.

Referências e fontes

Fontes hemerográficas

“AS BODAS de Aurora”: Muita emoção no Teatro 4 de Setembro. Teresina: **Diário do Povo**, 25 nov. 1988.

E A CIDADE vai sendo mutilada. Teresina: **Jornal do Piauí**. 3/4 abr. 1977. Notícias Diversas. p. 2.

O PIAUÍ fora do anedotário nacional. **O Liberal**, 23/24 mar. 1975, p. 1,

Fontes orais

BATISTA JÚNIOR, Helly Bonfim. **Depoimento concedido a João Vitor dos Santos**. Teresina, 25 jun. 2024.

CARVALHO, Marcelo Evelin de. **Depoimento concedido a João Vitor dos Santos**. Teresina, 14 mai. 2024.

SANTOS, Francisco Lauro dos. **Depoimento concedido a João Vitor dos Santos**. Teresina, 25 jun. 2024.

SOUSA, Júlio César de. **Depoimento concedido a João Vitor dos Santos**. Teresina, 13 jun. 2024.

Entrevistas

BATISTA, Helly Bonfim. **Entrevista concedida a Tony Trindade**. Teresina: TV Cidade Verde (Talentos do Piauí), abr. 2011.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013. (Coleção Entregêneros).
ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, v. 15, n. 1, p. 107-118. jan./abr. 2010a.

ANDREOLI, Giuliano Souza. Representações de masculinidade na dança contemporânea. **Dissertação (mestrado)** - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2010b.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **História e masculinidades**: a prática escriturística dos literatos e as vivências masculinas no início do século XX. Teresina: EDUFPI, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: 1. Vontade de saber. 13. Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2022.

GOMES FILHO, Miguel. **(Homo)sexualidades e Foucault**: para o cuidado de si. Curitiba: Appris, 2016. p. 27.

GONÇALVES, Adriane Oliveira Garcia. Sexualidade, masculinidades e dança: o preconceito e o (des)respeito ao bailarino numa incursão aos filmes Billy Elliot e Dzi Croquettes. In:

FREITAS, Eliane Martins de; *et al* (org.). **Gênero, sexualidade e corpo**. Goiânia: UFG/CIAR; Gráfica UFG; 2014.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOLANDA, Victoria. Desequilíbrio: figuras da dança no Piauí. **Trabalho de Conclusão de Curso** (Bacharelado em Comunicação), Universidade Federal do Piauí, 2014.

MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. História oral e migrações do Nordeste para o Sudeste: um estudo sobre a produção brasileira. **História Oral**, v. 26, n. 1, jan./abr. 2023. p.

MARANI, Vitor Hugo. Dança, educação física e heteronormatividade: enquadramentos corporais e subversões performativas. **Movimento**, v. 28, p. 01-17, 2022.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do; MONTE, Regianne Lima. Olhares da periferia: os migrantes na construção de Teresina na década de 1970. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 122-144, 2009.

NEVES, Juliana Cunha Lima. Bailarinas e bailarinos: uma etnografia da dança como profissão. **Cadernos pagu** (41), julho-dezembro de 2013:201-238.

SANCHÉZ, Lícia Maria Moraes. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Raimundo Nonato Lima dos. Instituições públicas e produção cultural em Teresina (PI) nas décadas de 1970 e 1980. **História Oral**, v. 21, n. 1, p. 7-26, jan./jun. 2018.

SANTOS, Tatiana Mielczarski dos. Entre pedaços de algodão e bailarinas de porcelana: a performance artística do balé clássico como performance de gênero. 2009. 95 f. **Dissertação (Mestrado)** – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SOUZA, Maria Thereza Oliveira; SILVA, Marcelo Moraes e; CAPRARO, André Mendes. Feminilidades, masculinidades e performatividade de gênero no balé: aproximações e desvios da lógica heteronormativa. **Campos**, v. 23, n. 2, p. 01-24, jul./dez. 2022.

WENETZ, Ileana; MACEDO, Christiane Garcia. Masculinidade(s) no balé: gênero e sexualidade na infância. **Movimento**, Porto Alegre, v. 25, p. 01-12, 2019.