



***OS HOMENS TAMBÉM DANÇAM BALLET CLÁSSICO: COMO AS
CONCEPÇÕES HETERONORMATIVAS INTERFEREM NO MUNDO DA
DANÇA MASCULINA***

***LOS HOMBRES TAMBIÉN BAILAN BALLET CLÁSICO: CÓMO LAS
CONCEPCIONES HETERONORMATIVAS INTERFIEREN EN EL MUNDO DE
LA DANZA MASCULINA***

***MEN ALSO DANCE CLASSICAL BALLET: HOW HETERONORMATIVE
CONCEPTIONS AFFECT THE WORLD OF MASCULINE DANCE***

Revista
Diversidade
e Educação

Juan de Oliveira Menezes da Silva¹
Flavia Lages de Castro²

RESUMO

Este artigo investiga como concepções heteronormativas impactam a presença masculina na dança, com ênfase no *ballet* clássico. A partir da experiência pessoal de um dos autores e por meio de abordagem qualitativa, foram aplicados questionários abertos de forma on-line a jovens bailarinos moradores de favelas do Rio de Janeiro, participantes de projetos sociais. O estudo busca compreender as barreiras simbólicas e materiais enfrentadas por esses meninos, analisando como estigmas de gênero e sexualidade moldam suas trajetórias. Os relatos evidenciam a persistência de preconceitos contra homens no *ballet* clássico, especialmente quando inseridos em contextos de vulnerabilidade socioeconômica. Os dados apontam para a necessidade de ampliar os debates sobre masculinidades na dança como estratégia para romper estereótipos e promover a democratização do acesso à arte.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Masculinidades. Heteronormatividade. *Ballet* clássico.

RESUMEN

Este artículo investiga cómo las concepciones heteronormativas impactan la presencia masculina en la danza, con énfasis en el *ballet* clásico. A partir de la experiencia personal de uno de los autores y mediante un enfoque cualitativo, se aplicaron cuestionarios abiertos en línea a jóvenes bailarines que viven en favelas de Río de Janeiro y participan en proyectos sociales. El estudio busca comprender las barreras simbólicas y materiales

¹ Bacharel em Produção Cultural. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

² Doutora em Sociologia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

que enfrentan estos niños, analizando cómo los estigmas de género y sexualidad moldean sus trayectorias. Los relatos evidencian la persistencia del prejuicio hacia los hombres en el *ballet* clásico, especialmente en contextos de vulnerabilidad socioeconómica. Los datos apuntan a la necesidad de ampliar los debates sobre masculinidades en la danza como estrategia para romper estereotipos y promover la democratización del acceso al arte.

PALABRAS-CLAVE: Danza. Masculinidades. Heteronormatividad. *Ballet* clásico.

ABSTRACT

This article investigates how heteronormative conceptions impact the presence of men in dance, with an emphasis on classical *ballet*. Based on the personal experience of one of the authors and using a qualitative approach, open-ended questionnaires were applied online to young male dancers living in Rio de Janeiro favelas and participating in social projects. The study seeks to understand the symbolic and material barriers faced by these boys, analyzing how gender and sexuality stigmas shape their trajectories. The reports reveal the persistence of prejudice against men in classical *ballet*, especially in contexts of socioeconomic vulnerability. The data highlight the need to expand debates on masculinities in dance as a strategy to challenge stereotypes and promote the democratization of access to the arts.

KEYWORDS: Dance. Masculinities. Heteronormativity. Classical *ballet*.

Introdução

A dança é uma forma de expressão que transcende culturas, barreiras linguísticas e sociais, estabelecendo-se como uma das mais antigas e universais manifestações artísticas. Entretanto, embora seja uma linguagem universal, seu acesso e valorização são marcados por construções sociais que impõem barreiras simbólicas, especialmente no que se refere à presença masculina em determinados estilos, como o *ballet* clássico. A associação histórica entre essa modalidade e a feminilidade, somada às expectativas da masculinidade, de acordo com as construções sociais tradicionais, contribui para o estigma que acompanha meninos que escolhem o caminho da dança.

A sociedade, muitas vezes, associa a prática da dança masculina a uma falta de masculinidade e a homossexualidade, uma visão distorcida que reforça conceitos heteronormativos e limita as possibilidades de desenvolvimento artístico e pessoal desses jovens, reforçando os estereótipos que associam a dança a uma atividade predominantemente feminina. Essa perspectiva, além de perpetuar o preconceito, afeta diretamente os meninos que rompem a barreira e contrariando as expectativas sociais, decidem seguir uma carreira artística.

O sexo biológico foi, até a década de 1960, amplamente utilizado como base para diferenciar homens e mulheres, sustentando normas sociais rígidas sobre os papéis que cada um deveria ocupar. A partir da década de 1970, autores e sociólogos contribuíram para consolidar o gênero como uma lente interpretativa central nas análises sobre desigualdades. Segundo Joan Scott e Raewyn Connell (1995), citados por Giuliano Andreoli (2010, p. 109), “gênero é o processo pelo qual as diferenças sexuais dos corpos de homens e mulheres são trazidas para dentro das práticas sociais, de forma a adquirirem significados culturais”. Os autores entendem que há uma construção cultural e formas determinadas de representação de masculinidade e feminilidade na sociedade.

Essa construção social, que dita comportamentos aceitáveis para homens e mulheres é imposta desde cedo, criando barreiras invisíveis, mas poderosas que condicionam as escolhas dos jovens. Esses preconceitos de gênero não apenas limitam as oportunidades dos homens na dança, mas também moldam de forma negativa a maneira como a sociedade vê os homens que dançam. A masculinidade dos bailarinos é constantemente colocada em questão, com eles sendo muitas vezes alvo de ridicularização, estigmatização e até mesmo exclusão social. Esse cenário é ainda mais desafiador para os meninos que crescem em contextos socioeconômicos vulneráveis, como as favelas do Rio de Janeiro. Nessas comunidades, onde as pressões para se conformar a papéis de gênero tradicionais são exacerbadas por condições de vida adversas e por uma cultura de hipermasculinidade, os desafios enfrentados por meninos que desejam dançar são multiplicados.

Diante dessa realidade, é fundamental questionar: Em que medida as concepções heteronormativas interferem na dança masculina? De que maneira essas barreiras afetam os meninos que, em busca de um sonho, enfrentam o preconceito tanto dentro quanto fora de suas comunidades? Além disso, quais são as estratégias que esses jovens encontram para resistir e se afirmar enquanto dançarinos/bailarinos em um ambiente que, frequentemente, os rejeita?

A experiência de um dos autores, nascido e criado em um território periférico do Rio de Janeiro, evidencia a complexidade desse percurso. Desde a infância, demonstrava facilidade com a arte da dança, mas foi somente na adolescência que teve coragem para iniciar aulas regulares. A escolha inicial pelo *hip hop* — socialmente reconhecido como mais “masculino” — antecedeu a decisão de estudar jazz e, por fim, o *ballet* clássico. No início, a insegurança e o medo de julgamentos externos impunham limites subjetivos ao exercício da própria identidade artística. A virada de chave ocorreu com o ingresso na

Escola Estadual de Dança Maria Olenewa³, vinculada ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Carregar no uniforme o brasão da instituição e, mais tarde, ter sido contemplado com uma bolsa de estudos para aperfeiçoamento em Nova Iorque, representaram marcos simbólicos que transformaram vergonha em orgulho.

Essas vivências ecoam nas trajetórias de diversos meninos que, mesmo em contextos de vulnerabilidade socioeconômica, persistem na dança. Muitos, sem o mesmo reconhecimento institucional ou oportunidades de intercâmbio, enfrentam desafios para legitimar sua presença nos palcos e sentir orgulho de se afirmarem como bailarinos. Esse contexto revela não apenas uma tensão entre arte e gênero, mas também a necessidade de aprofundar o debate sobre como as masculinidades são construídas, enfrentadas e ressignificadas dentro da prática artística.

A escolha de investigar a inserção de meninos no *ballet* clássico, particularmente aqueles oriundos de favelas, surge da necessidade de compreender como fatores sociais e culturais afetam a prática artística masculina. Segundo dados do IBGE⁴ (2022), cerca de 72,9% da população residente em favelas e comunidades urbanas no Brasil se autodeclara preta (16,1%) ou parda (56,8%), o que indica que a maioria desses meninos pertence a grupos raciais historicamente marginalizados. A ênfase neste recorte não tem como objetivo esgotar a análise sobre interseccionalidades de raça e classe, mas parte de uma vivência pessoal e de uma escolha metodológica consciente de evidenciar as barreiras enfrentadas por esses jovens em territórios vulneráveis, especialmente no campo da dança clássica.

Esse cenário se articula com um histórico mais amplo de exclusão masculina na dança.

Historicamente, o ballet tem sido marginalizado para os homens devido às normas heteronormativas que associam essa modalidade a um universo mais feminino. Susan Stinson (1998) observou que meninos entre 10 e 15 anos frequentemente associam a dança com uma atividade “de meninas”, enquanto aqueles mais velhos demonstram

³ A Escola Estadual de Dança Maria Olenewa é a mais antiga escola de dança do Brasil, fundada em 1927 pela bailarina russa Maria Olenewa. Vinculada ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, é reconhecida por sua excelência na formação técnica e artística em ballet clássico, sendo referência nacional e internacional na formação de bailarinos profissionais.

Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2022-10/mais-antiga-escola-de-danca-do-brasil-tem-inscricoes-abertas-para-2023>. Acesso em: 13/11/2025

Disponível em: <https://touremlaireedmo.blogspot.com/2015/10/escola-estadual-de-danca-maria-olenewa.html>. Acesso em: 13/11/2025

⁴ Disponível em:

https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/2e500e343e167fe11fab25458569750c.pdf?utm_source. Acesso em: 13/11/2025

receio de serem rotulados como homossexuais. Esse preconceito, sustentado por uma construção cultural de masculinidade, afasta muitos jovens da prática do *ballet*, reforçando barreiras de aceitação social.

Neste artigo, propomos refletir sobre como concepções heteronormativas influenciam a permanência e a autoestima de meninos na dança, a partir da análise de questionários aplicados a jovens moradores de favelas do Rio de Janeiro, praticantes de *ballet* clássico.

Para aprofundar o debate, o texto está dividido nas seguintes seções: em “*Ballet através do tempo*”, discutem-se elementos históricos que contextualizam a construção da imagem do bailarino clássico; em “Questões de gênero e masculinidade tóxica”, abordam-se os fundamentos teóricos da masculinidade hegemônica; em “Dança e gênero: a masculinidade na dança e a estigmatização de meninos de favela no *ballet*”, articula-se teoria e realidade social; em “Procedimentos Metodológicos”, são apresentados os caminhos metodológicos adotados na pesquisa e a análise dos dados coletados. Por fim, em “Considerações Finais”, são sintetizadas as reflexões e apontamentos que emergem a partir da investigação realizada.

Ballet através do tempo

As raízes do *ballet* remontam à antiguidade clássica, especialmente aos teatros da Grécia e de Roma, onde formas de dança teatral já eram praticadas. Na Grécia antiga, a dança era componente essencial das tragédias e comédias, sendo utilizada como meio de comunicação simbólica. Já em Roma, destaca-se a prática das pantomimas: performances cênicas nas quais atores, por meio de gestos, expressavam narrativas mitológicas e situações dramáticas. Tratava-se de “narrativas baléticas sérias nas quais todos (panta) os papéis importantes eram representados por um único dançarino masculino, de forma silenciosa e gestual” (Edith Hall, 2013, p. 1). Essas pantomimas não apenas serviram como forma de entretenimento da elite romana, mas também como base estética e dramática para o que viria a ser, séculos depois, o *ballet* de corte. Nesse contexto, a dança cênica era um território exclusivamente masculino, uma vez que as mulheres eram proibidas de se apresentar publicamente, tanto na Grécia quanto em Roma. A presença feminina nos palcos era considerada imoral, sendo fortemente censurada pelas convenções sociais da época.

Durante o Renascimento italiano, mais especificamente nos séculos XV e XVI, a Itália viveu um florescimento cultural que impactou diretamente a dança. As cortes

italianas tornaram-se centros de produção artística, incentivando a união entre música, poesia, dança e teatro. A dança era parte essencial das festas cortesãs e dos casamentos aristocráticos, com forte apelo visual e simbólico.

Foi nesse contexto que, de acordo com Mirabel Portinari (1989, p. 57), “em Florença, Lourenço de Médici lançou a moda dos *trionfi* (triumfos), festas nababescas que duravam vários dias. Caracterizavam-se por enormes cortejos inspirados nas apoteoses dos imperadores romanos”.

A partir dessas celebrações espetaculares, surgiu o embrião do que hoje conhecemos como *ballet*: espetáculos de dança estruturados, com enredos mitológicos ou alegóricos, realizados em salões palacianos e acompanhados por música instrumental ao vivo. A dança passou a ter função narrativa, e não apenas decorativa ou social.

Quando Catarina de Médici, neta de Lourenço de Médici, casou-se com o rei Henrique II da França em 1533, levou consigo parte da sofisticação artística florentina. Em seu séquito, estavam artistas, músicos, arquitetos e mestres de dança italianos, que transplantaram o modelo do espetáculo renascentista para a corte francesa.

Com o passar dos anos, esse modelo introduzido por Catarina se desenvolveu e se aperfeiçoou na França, dando origem a um estilo de dança que culminaria, posteriormente, na formalização do *ballet* de corte.

Durante o reinado de Luís XIV (1638–1715), a dança passou a desempenhar um papel central na corte francesa, e o *ballet* se consolidou como uma prática reservada à elite. Luís XIV, conhecido como o “Rei Sol”, foi um grande entusiasta do *ballet* e utilizou a dança como uma forma de reafirmar sua autoridade política. Ele próprio frequentemente se apresentava em espetáculos que glorificavam seu reinado.

Durante esse período, surgiram nomes masculinos de destaque como Jean Balon (1671–1739), conhecido por sua leveza nos saltos, origem do termo *ballon*, ainda hoje usado no vocabulário do *ballet* e Louis Dupré (1697–1774), que se tornou mestre de dança da corte e professor de grandes nomes do *ballet*. Foi nessa época que o *ballet* deixou de ser uma prática informal, passando a se consolidar como uma arte altamente refinada e codificada, apresentada nos teatros e palácios da nobreza. (Portinari 1989)

Embora a presença feminina tenha começado a se institucionalizar a partir de 1681, com Mademoiselle de La Fontaine, reconhecida como a primeira bailarina

profissional a se apresentar na *Académie Royale de Musique*⁵ (atual Opéra de Paris), os papéis de maior destaque ainda eram reservados aos homens. As mulheres, muitas vezes, apareciam apenas como suporte visual ou acompanhando os bailarinos nos enredos. A técnica e o protagonismo nas cenas estavam centralizados nas figuras masculinas, que eram os principais responsáveis pelas variações virtuosas e pelas partes mais complexas das coreografias.

Esse desequilíbrio refletia os valores da época: o bailarino era visto como o porta-voz da nobreza e do poder, enquanto a bailarina ocupava um lugar quase decorativo, ainda sem o reconhecimento artístico que viria posteriormente. Foi apenas no século XIX, com o surgimento do Romantismo, que essa lógica começou a se inverter, dando lugar à ascensão da figura feminina como protagonista no palco do *ballet*.

O auge desse período veio com Marie Taglioni, ícone do *ballet* romântico, que eternizou o uso das sapatilhas de ponta como parte fundamental da técnica, e encarnou a figura etérea da bailarina. A leveza, o lirismo e a idealização da mulher passaram a dominar o imaginário do *ballet*, reduzindo o *ballet* masculino a papéis secundários por muitas décadas. (Portinari 1989)

Somente no século XX, com os Ballets Russes⁶ de Sergei Diaghilev, houve um novo impulso à valorização do bailarino masculino. A companhia, revolucionária em diversos aspectos, foi responsável por reposicionar os homens no centro da cena com coreografias que exaltavam sua força, virtuosismo e presença cênica. Diferentemente do protagonismo quase exclusivo das bailarinas durante o romantismo, os Ballets Russes resgataram o lugar de destaque dos homens no palco e influenciaram profundamente a estética do *ballet* moderno.

Nesse contexto, surgiram nomes como Vaslav Nijinsky (1890–1950), considerado um dos maiores bailarinos de todos os tempos, reconhecido por sua impressionante

⁵ Disponível em https://anabotafogomaison.com.br/a-historia-do-ballet/?srsltid=AfmBOoqb05UgZiyvo0HWIyLhCgnJ2MAFZMO5_G5RFov38LrX1w4TOzz. Acesso em: 05/11/2025

Disponível em: https://www.operadeparis.fr/en/about/history/the-17th-century?utm_source. Acesso em: 05/11/2025

⁶ Ballets Russes foi uma companhia de dança fundada por Sergei Diaghilev em 1909, em Paris. A companhia revolucionou o *ballet* no século XX ao incorporar colaborações com artistas e compositores como Pablo Picasso, Henri Matisse, Igor Stravinsky e Claude Debussy, além de lançar grandes nomes da dança como Vaslav Nijinsky, Léonide Massine, Bronislava Nijinska e George Balanchine. Os Ballets Russes introduziram uma nova estética, integrando música, artes visuais e dança em espetáculos inovadores que romperam com as convenções do *ballet* clássico tradicional. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/ballets-russes-de-serge-diaghilev/about-this-collection/>. Acesso em 12/11/2025

capacidade técnica e expressividade dramática. Foi também um coreógrafo inovador, responsável por obras marcantes como *L'Après-midi d'un faune* (1912) e *Le Sacre du printemps* (1913), esta última revolucionária por sua abordagem coreográfica radical, que rompeu com as convenções clássicas e causou forte impacto na época.

Outros nomes também se destacaram nesse movimento, como Léonide Massine (1896–1979), que além de bailarino, foi coreógrafo da companhia após a saída de Nijinsky. Criou *ballets* que valorizavam a fisicalidade e o protagonismo masculino, como *Parade* (1917), com música de Erik Satie e cenários de Pablo Picasso. Já Serge Lifar (1905–1986), um dos últimos grandes nomes formados sob a influência de Diaghilev. Após a dissolução dos *Ballets Russes*, tornou-se diretor da Ópera de Paris, onde consolidou a figura do *danseur noble* e ajudou a restabelecer o prestígio do bailarino masculino.

A atuação desses artistas, somada à visão estética e curatorial de Diaghilev, foi fundamental para transformar o papel do homem na dança, atribuindo-lhe novamente centralidade artística e protagonismo técnico. Essa transição evidencia uma mudança cultural profunda: de uma arte inicialmente reservada aos homens, num contexto em que as mulheres eram proibidas de atuar publicamente, para uma prática onde o corpo feminino se tornou símbolo máximo da técnica e da expressão estética, até alcançar um novo equilíbrio com o retorno da valorização do *ballet* masculino no século XX. Esse vai e vem da história, com suas exclusões, revalorizações e reposicionamentos, mostra como o *ballet* dialoga com os valores de cada época e, mais do que isso, como ele é constantemente atravessado por disputas simbólicas sobre gênero, corpo e poder.

Apesar do preconceito ainda vivido por parte dos bailarinos, principalmente os que se dedicam ao *ballet* clássico, podemos pensar que essa realidade pode ser mudada e que vai ser mais aceita no decorrer do tempo, à medida que barreiras sociais forem sendo superadas. Um grande exemplo disso é o pequeno príncipe George, filho do Príncipe William e da princesa Kate Middleton, que começou a fazer *ballet* ainda criança, em 2019, junto de sua irmã, já conta com o apoio dos pais. Porém, esse grande fato ainda esbarra nas barreiras impostas socialmente. Nem mesmo o status de ser da realeza protegeu o pequeno príncipe dos comentários maldosos e carregados de preconceitos. Então cabe a nós pensar: o fato de até figuras públicas e privilegiadas enfrentarem ataques homofóbicos já evidencia a profundidade do preconceito, o que um simples jovem, que muitas vezes não tem nem o apoio familiar, pode fazer para conseguir trilhar seu caminho na dança?

Questões de gênero e masculinidade tóxica

Neste artigo, utilizamos o termo masculinidades no plural para destacar que não existe uma única forma de ser homem. As práticas, expectativas e representações da masculinidade variam conforme cultura, classe social, sexualidade, faixa etária e outros marcadores, e, portanto, merecem ser lidas em sua pluralidade.

A discussão sobre gênero e masculinidade sempre esteve presente nas dinâmicas sociais, mas se intensificou nas últimas décadas, à medida que normas tradicionais de comportamento vêm sendo amplamente questionadas. O termo “masculinidade tóxica” foi introduzido nos anos 1980 por autores como o psicólogo Shepherd Bliss, no contexto do *Mythopoetic Men's Movement*, que buscava redefinir os papéis atribuídos aos homens a partir de uma perspectiva mais sensível e crítica (Carol Harrington 2021). Esse conceito nomeia padrões de comportamento tradicionalmente associados ao masculino, como repressão emocional, agressividade e desejo de controle, que geram sofrimento tanto para os próprios homens quanto para os que os cercam.

Posteriormente, estudiosos como Connell (1995) ampliaram a compreensão do conceito ao elaborarem a noção de “masculinidade hegemônica”, descrevendo como certos modelos de ser homem são socialmente privilegiados, enquanto outros são marginalizados. Essa hegemonia se manifesta por meio de valores como força, autossuficiência, heterossexualidade compulsória, e rejeição de traços associados ao feminino, deslegitimando expressões de sensibilidade, emoção ou vulnerabilidade. Tais pressupostos limitam também a expressão artística, contribuindo para o estigma sobre homens que atuam em linguagens como a dança.

A partir da lógica de que os homens devem ser fortes, agressivos e emocionalmente contidos, qualquer desvio desse padrão, seja no comportamento, seja nas escolhas de carreira ou nas formas de expressão, tende a gerar preconceito e discriminação. É nesse cenário que a relação entre homens e a dança, especialmente o *ballet* clássico, deve ser analisada: como uma prática que desafia diretamente os estereótipos de masculinidade e, por isso, ainda enfrenta resistência social.

A dança, compreendida como manifestação cultural, social e artística, é descrita por Judith Hanna (1999) como um comportamento humano propositado, compartilhado entre dançarino e sociedade. Sua prática é atravessada por valores culturais que moldam o que é considerado aceitável para cada gênero. Para Scott (1995) e Connell (1995), o gênero é um processo de construção social em que as diferenças sexuais são convertidas em significados culturais. Assim, o gênero é definido como a construção cultural de ideias

sobre os comportamentos e características de homens e mulheres, influenciando expectativas desde antes do nascimento. Essas normas ditam quais comportamentos são socialmente aceitáveis para cada sexo. No caso dos homens, qualquer prática ou comportamento associado ao feminino é frequentemente rejeitado.

A homofobia atua, muitas vezes, como ferramenta de reforço dessas normas. Homens que se afastam dos papéis tradicionais de masculinidade, seja na dança ou em outras esferas, tornam-se alvo de estigmatização. Connell (1995) define essa lógica como “ordem de gênero”, em que a heterossexualidade e a masculinidade hegemônica estruturam as relações sociais e desautorizam qualquer desvio. Como observa Gustavo Bandeira e Fernando Seffner (2013), a homofobia opera como mecanismo disciplinador e de manutenção das normas de gênero, particularmente nos espaços públicos e escolares

Como observa Andreoli, “quando é permitido culturalmente o homem dançar, é muitas vezes exigido que seja sob a condição de celebrar pelo menos alguns dos atributos de masculinidade hegemônica” (Andreoli 2010, p. 114). Em outras palavras, a dança só é aceita para os homens quando reforça traços como força, liderança e domínio, como ocorre tradicionalmente na dança de salão, no charme e no sapateado.

A masculinidade hegemônica, entendida como um padrão idealizado que privilegia força, autossuficiência e heterossexualidade, explica por que a entrada de homens em práticas como o *ballet* ainda é cercada de preconceitos. Como afirma Andreoli “a estética corporal proporcionada pela dança é considerada a mais de uma espécie de essência natural da mulher” (Andreoli 2010, p. 112). Para os homens, essa estética pode ser interpretada como incompatível com o ideal de virilidade associado a esportes como futebol ou artes marciais.

Esse estigma não apenas desencoraja meninos a iniciarem a prática da dança como também reforça preconceitos contra aqueles que escolhem esse caminho. Cria-se, assim, um paradoxo: para dançar, o homem precisa desafiar os valores que definem sua masculinidade socialmente aceita. Com isso, entra em questão não somente a existência de uma masculinidade, mas das múltiplas masculinidades

Pierre Bourdieu (2001) destaca que o corpo é um lugar de inscrição das estruturas sociais: ele é moldado, treinado e controlado conforme o *habitus*⁷ de cada

⁷ O *habitus* é um dos conceitos centrais da teoria bourdieusiana. Refere-se a um conjunto de disposições duráveis e incorporadas, ou seja, padrões de percepção, ação e pensamento que são adquiridos pela experiência social. Em outras palavras, é como a sociedade “molda” o corpo e a mente dos indivíduos ao longo do tempo, sem que isso precise ser explicitamente ensinado.

grupo. Nas periferias urbanas, onde o ideal de masculinidade costuma estar associado à força bruta, à resistência e à virilidade, o *ballet* é muitas vezes percebido como uma escolha incompatível com o meio. Qualquer traço de sensibilidade corporal tende a ser reprimido, de forma simbólica ou direta.

No entanto, projetos sociais em territórios periféricos têm desafiado essas imposições. Além de oferecer acesso gratuito à arte, contribuem para a ressignificação da presença masculina na dança. Nesses espaços, meninos podem desenvolver seu talento, fortalecer sua autoestima e romper com os limites impostos desde cedo. É importante observar que a maioria desses projetos atende a jovens em situação de vulnerabilidade social, em sua maioria, jovens que se identificam como negros, o que intensifica ainda mais o impacto das barreiras estruturais sobre suas trajetórias.

A dança, nesse contexto, torna-se um ato de resistência. Ao se posicionarem como bailarinos, esses jovens contestam normas de gênero e enfrentam tanto o preconceito externo quanto a pressão interna do *habitus* da masculinidade hegemônica. Estão, assim, ressignificando o que significa ser homem.

Discutir a presença masculina no *ballet* é discutir também a necessidade de desconstrução da masculinidade tóxica e o enfrentamento da homofobia estrutural. A aceitação dos homens na dança não depende apenas de mudanças na percepção da arte, mas de uma transformação mais ampla nos sentidos atribuídos ao masculino em nossa sociedade.

Dança e gênero: a masculinidade na dança e a estigmatização de meninos de favela no *ballet*

Ao longo da história, a dança tem sido fortemente influenciada pelas normas sociais de gênero. Desde os primórdios, ela não apenas serviu como meio de expressar emoções, mas também como uma ferramenta para reafirmar ou desafiar papéis sociais. A maneira como as diferentes modalidades de dança são vistas pela sociedade está diretamente relacionada às construções culturais de masculinidade e feminilidade. Não é coincidência que o *ballet* clássico seja frequentemente compreendido como algo “feminino”, enquanto o *hip hop*, por exemplo, é associado à masculinidade.

Quando se fala em masculinidade, faz-se referência a uma série de expectativas que a sociedade impõe sobre o que é “ser homem”, visíveis em praticamente todas as esferas sociais. Connell (1995) discute a ideia de masculinidade hegemônica como sendo

um conceito que define o comportamento masculino ideal, privilegiando características como força, independência e controle.

Para Jeffrey Weeks (1999) a heteronormatividade é o nome dado a um dispositivo cultural de poder que age através do gênero, com o objetivo de produzir corpos heterossexuais e legitimar processos de diferenciação e de desigualdade social, como a homofobia. Dessa forma, tudo aquilo que não se encaixa nessas normas é rotulado como desviante e, frequentemente, discriminado.

Paul B. Preciado (2018) aprofunda esse entendimento ao propor que vivemos hoje sob um regime farmacopornográfico, no qual os corpos são regulados por tecnologias biomoleculares, discursos médicos e imagens espetaculares, que reforçam os papéis de gênero e a normatividade heterossexual. Para o autor, a heteronormatividade não apenas define os gêneros possíveis, mas captura a subjetividade, o desejo e a biologia, moldando corpos para que operem conforme os interesses do capital e da biopolítica. Sua crítica se constrói a partir de uma experiência de autoexperimentação com testosterona, desafiando os protocolos médicos e o controle institucional sobre as identidades de gênero. Assim, Preciado revela como o modelo heterossexual dominante é sustentado por dispositivos materiais, discursivos e tecnológicos que atuam na produção e gestão dos corpos.

Tais regras heteronormativas moldam a construção social da masculinidade e da feminilidade, ditando o que é considerado “normal” ou socialmente aceitável. Seguindo essa linha de pensamento, o autor Daniel Welzer-Lang (2001), em seu estudo sobre a construção do masculino, afirma que:

É verdade que na socialização masculina, para ser um homem, é necessário não ser associado a uma mulher. O feminino se torna até o polo de rejeição central, o inimigo interior que deve ser combatido sob pena de ser também assimilado a uma mulher e ser (mal) tratado como tal (Welzer-Lang, 2001, p.6).

De acordo com o estudo etnográfico de Andréa Souza (2007), a associação entre dança e falta de masculinidade, frequentemente relacionada à homossexualidade, é marcante na cultura brasileira. Esse entendimento contrasta com a visão presente na Rússia, um dos grandes polos da dança mundial, onde o *ballet* é altamente valorizado. O país abriga duas das maiores companhias de dança do mundo: o Teatro Bolshoi (1780)⁸

⁸ Disponível em: <https://www.bolshoirussia.com/theatre/bolshoi/history/>. Acesso em: 13/11/2025

e o Teatro Mariinsky (1860)⁹. Paradoxalmente, apesar da forte tradição na dança, o governo russo é conhecido por fomentar políticas de intolerância e homofobia.

No que se refere à presença masculina na dança, há um paradoxo significativo quando consideramos o contexto da Rússia, um país que é berço de grandes nomes do *ballet*, e que ao mesmo tempo figura hoje entre os regimes mais repressivos em relação às pessoas LGBTQ+. Em 11 de junho de 2013, o parlamento russo aprovou a chamada “lei da propaganda gay”, sancionada em 30 de junho de 2013, que proíbe qualquer divulgação de “relações sexuais não tradicionais” entre menores. Mais recentemente, em novembro de 2023, o Supreme Court of Russia declarou o “movimento internacional LGBT” como organização extremista, o que amplia o espaço legal e simbólico para censura, perseguição e estigmatização¹⁰. Essa escalada repressiva é parte de uma política deliberada do governo Putin que associa valores LGBTQ a uma ameaça à identidade nacional russa, que detalha a nova ofensiva estatal contra a comunidade queer e o silenciamento de suas expressões culturais e políticas¹¹.

Esse cenário contrasta fortemente com a tradição russa de excelência no *ballet* masculino: ali, bailarinos como Mikhail Baryshnikov se tornaram ícones internacionais de técnica e virilidade, rompendo com a limitação histórica do homem-dançarino. A tensão, portanto, entre admirar o bailarino masculino e condenar a homossexualidade ou a expressão corporal “não normativa” revela a complexidade de como gênero, arte e poder se entrelaçam. Assim, no caso russo, o *ballet* masculino convive com um contexto de glória artística e um ambiente político-cultural marcado por normas de masculinidade hegemônica e repressão sexual.

Essa ambiguidade serve como alerta para que não se assuma automaticamente que apenas em contextos periféricos ou tradicionalmente masculinizados, a dança masculina encontra resistência, mas também que o protagonismo masculino na dança não impede que questões de gênero, sexualidade e poder estejam profundamente presentes.

Andreoli (2010) argumenta que o espectro da homossexualidade não paira sobre as relações femininas com a dança:

Como observa Rogers (2006), atentando para o fato, por exemplo, de as mulheres dançarem juntas e não despertar o mesmo temor que o fato

⁹ Disponível em: <https://www.saopetersburgo.com/teatro-mariinski>. Acesso em: 13/11/2025

¹⁰ Disponível em: <https://www.them.us/story/russia-bans-lgbtq-activism-declaring-it-an-extremist-movement>. Acesso em: 13/11/2025

¹¹ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-64370806>. Acesso em: 13/11/2025

de homens dançarem juntos desperta. Assim, é com o interesse de sustentar um modelo hegemônico de masculinidade e também de sexualidade, o modelo heterossexual masculino, que a sexualidade, na dança, é elemento de hierarquização e regulação de gênero. A partir daí, surge a noção de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens (Andreoli, 2010, p. 113).

Enquanto o *ballet* clássico exige dos bailarinos movimentos suaves, delicados e graciosos, qualidades estas que foram associadas às mulheres ao longo da história, o *hip hop*, por outro lado, é visto como uma dança mais agressiva, energética e confrontadora, sendo assim, mais “aceitável” para os homens. Dessa forma, meninos que ingressam no *ballet* desafiam diretamente as normas sociais sobre o que é considerado apropriado para o masculino, enquanto no *hip hop*, eles reafirmam a masculinidade esperada, já que os movimentos vigorosos são vistos como uma maneira de demonstrar força e virilidade.

O *hip hop* oferece um caminho diferente para os meninos que querem dançar. Segundo Sylvia Faure (2007), o *hip hop* se caracteriza por uma linguagem corporal vigorosa e desafiadora, que reflete a luta diária e a resistência vivida nas ruas, permitindo aos homens expressarem sua arte e sua identidade sem comprometer os ideais tradicionais de masculinidade.

Michael Gard (2006), em seu estudo *Men Who Dance: Aesthetics, Athletics & the Art of Masculinity*, argumenta que o *hip hop* oferece uma forma segura para os meninos se sentirem confortáveis em uma modalidade de dança. Com raízes nas ruas e na resistência cultural, essa prática está associada a uma postura assertiva e por vezes até explosiva e enérgica, o que contribui para que essa modalidade seja percebida como uma modalidade mais “masculina”. Enquanto o *ballet* continua a ser visto como incompatível com o comportamento masculino tradicional, Gard (2006) argumenta que, no *hip hop*, os homens podem reafirmar a sua identidade física e emocional sem enfrentar os estigmas associados a outras modalidades de dança, o que é especialmente relevante em um contexto de normas de masculinidade hegemônica.

Contudo, é importante reconhecer que essa percepção de masculinidade no *hip hop* não é neutra: ela se estrutura a partir de disputas de poder simbólico que envolvem classe, raça e gênero. Nesse sentido, a inserção de mulheres nesse espaço, especialmente mulheres negras, representa também um ato de resistência e afirmação identitária. Como discute Priscila Matsunaga (2006), as batalhas e performances desse universo constroem não apenas linguagem estética, mas também territórios de pertencimento e reivindicação política e cultural.

A prática do *ballet* clássico já representa, por si só, uma jornada desafiadora para meninos em qualquer contexto. Contudo, para aqueles que vivem em áreas marginalizadas, predominantemente ocupadas por pessoas negras e de baixa renda, esse desafio torna-se ainda mais complexo. O contexto das favelas e comunidades de baixa renda impõe barreiras significativas ao acesso à arte, e a dança não é exceção. Souza (2007), em seu estudo sobre dança e favelas, destaca que a exclusão econômica e a marginalização social afetam diretamente a trajetória artística de jovens periféricos. O acesso ao *ballet* é frequentemente limitado pela ausência de políticas públicas e pela necessidade de investimento financeiro em aulas, figurino e transporte.

Além disso, Souza (2007) argumenta que o estigma associado às favelas influencia negativamente a forma como o talento desses meninos é percebido. Muitas vezes são vistos como menos merecedores de oportunidades, o que aprofunda o ciclo de exclusão. Isso reforça a ideia de que, no Brasil, o *ballet* permanece como um espaço socialmente elitizado, exigindo dos meninos periféricos não apenas esforço técnico, mas resistência simbólica e resiliência emocional diante de um sistema desigual.

Outro obstáculo enfrentado por muitos desses jovens, sobretudo jovens homens negros, é a necessidade de contribuir com a renda familiar à medida que envelhecem. Em contextos de vulnerabilidade, é comum que meninos deixem de frequentar aulas e ensaios para trabalhar e ajudar financeiramente em casa. Sem o apoio familiar, seja por falta de recursos ou por preconceito em relação à escolha artística, muitos acabam pressionados a abandonar seus sonhos para seguir caminhos considerados mais “pragmáticos” pela sociedade.

Procedimentos Metodológicos

Para compreender de forma mais profunda como as concepções heteronormativas afetam meninos que praticam *ballet* clássico em territórios periféricos do Rio de Janeiro, foi realizada uma pesquisa de caráter qualitativo. Foram entrevistados seis bailarinos com idades entre 13 (treze) anos e 25 (vinte e cinco) anos: 4 alunos do Projeto Social Ballet Manguinhos localizado no Complexo de Manguinhos, todos se autodeclararam negros; 1 aluno do Projeto Social Vidançar localizado no Complexo do Alemão, também se autodeclara negro; e 1 aluno da escola particular Espaço das Artes localizada em Vila Valqueire, se autodeclara branco. Todas as instituições estão localizadas na cidade do Rio de Janeiro.

O instrumento metodológico utilizado foi um questionário aberto, aplicado de forma online. As perguntas foram organizadas em quatro categorias principais:

Categoria 1: Identificação dos participantes

Categoria 2: Relação com a dança e expectativas em relação a modalidade

Categoria 3: Relacionamento na esfera familiar

Categoria 4: Contribuição livre sobre a perspectiva da dança na esfera social

Por se tratarem, em sua maioria, de meninos menores de idade, adotou-se o uso de nomes fictícios na apresentação dos dados da Categoria 1, de modo a preservar a identidade dos participantes.

A análise dos dados seguiu uma abordagem qualitativa. Primeiramente, realizou-se uma leitura preliminar das respostas coletadas com o objetivo de estabelecer uma visão inicial sobre as informações e identificar os dados relevantes. Em seguida, com uma leitura mais detalhada e sistemática, foram destacados os aspectos mais significativos das respostas para facilitar a tabulação e a correlação das diferentes perspectivas sobre o tema central da pesquisa. As respostas foram organizadas em quadros de forma resumida, visando simplificar o processo de análise interpretativa e a descrição dos pontos considerados mais importantes.

Categoria 1 – Identificação dos Participantes

Nome	João	Pedro	Guilherme	Lucas	Miguel	Jonas
Idade	25 anos	13 anos	17 anos	19 anos	18 anos	16 anos
Sexo	Masculino	Masculino	Masculino	Masculino	Masculino	Masculino
Opção Sexual	Pansexual	Heterossexual	Homossexual	Heterossexual	Heterossexual	Homossexual
Escolaridade	Médio Completo	Fundamental Completo	Médio Completo	Superior Incompleto	Médio Completo	Fundamental Completo
Naturalidade	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Muriá / MG	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
Local onde mora	Encantado / RJ	Engenheiro Novo / RJ	Jacaré / RJ	Bosuco / RJ	Higienópolis / RJ	Jacarezinho / RJ
Onde faz aula	Ballet Manguinhos	Espaço das Artes	Ballet Manguinhos	Projeto Vidançar	Ballet Manguinhos	Ballet Manguinhos

Categoria 2 – Relação com a dança e expectativas em relação a modalidade

Questão 2	João	Pedro	Guilherme	Lucas	Miguel	Jonas
Porque pratica	Começou com o objetivo de emagrecer. Depois começou a gostar	Pois eu me sinto bem dançando.	Encontrei uma maneira de expressar meus sentimentos	Expressar meus sentimentos	Sempre gostei de como me sentia quando estava dançando.	Sempre dancei em festas, igreja etc
Tempo de prática	14 anos envolvido com a dança com alguns intervalos	A três anos	Há pouco mais de 2 anos	4 anos.	Desde pequeno	ballet faz 4 anos
Expectativas em relação a dança	Anseio por uma carreira profissional.	Seguir um caminho profissional	Tenho planos profissionais na área	Dar aulas no mundo da dança	Tenho planos de crescer profissionalmente	Quero ser um grande bailarino
Motivo de permanência	Acredito que a dança seja uma salvação social, emocional e física. Quer ter algo concreto com a dança.	Porque eu gosto, quero me tornar profissional	Amo dançar e acredito que a dança pode me proporcionar uma realização não só pessoal, como financeira	A dança é meu refúgio pessoal	Me faz sentir que estou leve	Porque é uma coisa que amo
Investimento	Sempre recebi bolsa.	Recebo bolsa	Faço parte de um projeto social	Faço parte de um projeto social, preciso apenas custear figurinos, sapatinhas e alguns outros itens.	Faço parte da associação Ballet Manguinhos que fornece aulas gratuitas	Faço parte de um projeto social, nunca paguei pra fazer aula
Parou de dançar	Sim	Não	Desde que comecei, nunca parei	Não.	Não	Não
Relação com Ballet e outras modalidades	O ballet clássico pela destreza que traz as outras áreas da vida. Já fiz outras modalidades.	Eu também faço danças urbanas, jazz, Contemporâneo, sapateado	Não pratico outras modalidades, pois acredito que tiraria meu foco, prefiro me concentrar apenas no ballet, que é minha paixão	Pratico dança contemporânea também, mas o ballet me cativa, todas as responsabilidades que vem junto a essa modalidade me fazem mais completo.	Pois gosto de me desafiar e tenho paixão pela modalidade e também pratico dança contemporânea	Sempre vi repertórios de ballet clássicos por isso amo tanto, já fim jazz porque acho lindo

A análise dos dados apresentados na Tabela 2, referente à trajetória dos entrevistados, revela um padrão significativo: todos os participantes da pesquisa praticam dança há, no mínimo, dois anos, e manifestam o desejo de seguir carreira profissional na área. Quando questionados sobre os motivos que os levam a continuar, todos relataram que a dança os faz se sentirem bem. Tal unanimidade demonstra que a prática da dança, para além de uma atividade física ou artística, representa uma importante dimensão subjetiva em suas vidas, funcionando como instrumento de pertencimento, expressão e construção identitária.

Observa-se também que todos os entrevistados são bolsistas ou integrantes de projetos sociais voltados para o ensino gratuito da dança, o que evidencia a importância dessas iniciativas para ampliar o acesso de meninos oriundos de territórios vulneráveis ao universo do *ballet* clássico. Além disso, todos os participantes negros mencionaram a relevância do projeto social como uma oportunidade concreta de acesso ao ensino de dança, o que reforça a importância de políticas afirmativas interseccionais, considerando marcadores como raça, classe e gênero. Ainda assim, mesmo com a gratuidade das aulas, um dos participantes, autodeclarado negro, afirmou ter interrompido temporariamente os estudos por dificuldades financeiras, o que reforça os apontamentos de Souza (2007) sobre a precarização do acesso à arte em contextos marginalizados. A dificuldade de permanência não está restrita à ausência de mensalidade: a prática do *ballet* envolve gastos com transporte, alimentação, vestuário apropriado e disponibilidade de tempo,

elementos que nem sempre estão ao alcance de famílias em situação de vulnerabilidade socioeconômica.

Esse panorama se agrava com a chegada da adolescência. À medida que os meninos crescem, muitos se veem diante da pressão familiar para contribuir com a renda doméstica, especialmente quando os recursos são escassos. Como consequência, é comum que abandonem a prática artística para assumir postos de trabalho ou se engajem em programas como o Jovem Aprendiz, o que revela o conflito entre o desejo de dançar e as exigências práticas da sobrevivência. Tal realidade dialoga com o conceito de masculinidade hegemônica proposto por Connell (1995), no qual o homem é socialmente construído como o provedor, o responsável pelo sustento familiar. Nesse contexto, atividades como o *ballet*, historicamente associadas ao feminino e ao sensível, são frequentemente desvalorizadas, vistas como não produtivas ou inadequadas ao ideal de masculinidade tradicional.

Além das barreiras materiais, os participantes enfrentam resistências simbólicas ao escolherem permanecer na dança. Persistir no *ballet* é, para esses meninos, um gesto de afirmação e resistência frente às imposições de gênero que ainda associam esse campo artístico à feminilidade. Tal escolha representa um movimento de reconfiguração das masculinidades possíveis, onde o corpo masculino encontra legitimidade no espaço da dança, mesmo em face de estigmas e preconceitos. Como discutido por Andreoli (2010) e Welzer-Lang (2001), desafiar essas normas representa um ato de coragem e subversão, capaz de ampliar as fronteiras do que se compreende como masculino na sociedade contemporânea.

Categoria 3 - Relacionamento na Esfera Familiar

Questão 3	João	Pedro	Guilherme	Lucas	Miguel	Jonas
Incentivo Familiar	Mais ou menos	Mais ou menos	Meu pai está preso e minha mãe não teve condições de me criar. Fui criado pela minha avó que me incentiva e me dá total apoio	Me incentivam muito	Meu pai não aceita muito bem, minha mãe só quer minha felicidade	Sim, sempre
Investimento pela família	Sim	Sim	Minha avó não tem muitas condições financeiras para investir em mim	Me ajudando a custear os itens necessários.	Meus pais sempre foram dedicados na minha educação, mas nunca tiveram muitos recursos	Sim
Discriminação	Sim, familiares e pessoas de fora	Sim, familiares e pessoas de fora	Sim, mas não pela família e sim amigos da comunidade	Já sofri sim, porém foi por parte dos amigos	Sim. Foi pelos meus parentes que me chamaram de gay	Sim, pessoas fora do ciclo familiar
Preconceito com meninos de favelas	Sim	Sim	Acredito que sim	Com certeza sim.	Sim. Pois nunca nos olham como pessoas competentes e talentosas como os meninos que são de outras áreas	Sim. Meninos que fazem em geral na verdade

A terceira categoria do questionário analisou a influência do ambiente familiar na trajetória dos jovens bailarinos. As respostas revelaram diferentes níveis de apoio, variando entre incentivo ativo, indiferença e rejeição. Esse apoio, ou sua ausência, está diretamente ligado às condições socioeconômicas e às normas culturais presentes no núcleo familiar.

O apoio da família se mostrou um fator determinante para a permanência dos meninos na dança, especialmente em contextos onde o preconceito em relação ao *ballet* masculino ainda é uma barreira significativa. Entretanto, esse apoio revelou-se desigual entre os participantes. Enquanto alguns, como João e Pedro, relataram incentivo parcial por parte da família, outros, como Miguel, apontaram a resistência do pai como um entrave contínuo. Essa diversidade de respostas dialoga diretamente com a teoria de masculinidade hegemônica proposta por Connell (1995), que afirma que há uma construção social dominante do que é “ser homem”, baseada na força, controle e racionalidade, excluindo práticas associadas ao afeto, à expressividade e à sensibilidade, como a dança.

A ausência de apoio familiar, nesse contexto, não se restringe ao campo material. Ela também opera no campo simbólico, funcionando como mecanismo de reafirmação de normas de gênero restritivas. Pais que negam apoio ao filho que dança, muitas vezes, não o fazem por questões econômicas apenas, mas também por receio de que a prática artística comprometa sua conformidade com os padrões de masculinidade socialmente esperados. Tal perspectiva é aprofundada por Souza (2007), que aponta como a combinação entre vulnerabilidade econômica e ausência de incentivo familiar afeta negativamente o acesso de jovens periféricos à arte.

Ainda que todos os entrevistados sejam bolsistas ou participantes de projetos sociais, as dificuldades financeiras persistem como obstáculo à permanência na dança. Mesmo com a gratuidade das aulas, despesas com transporte, alimentação, vestuário e materiais específicos, como uniformes e sapatilhas, frequentemente recaem sobre os próprios alunos ou suas famílias. Guilherme relatou que sua avó não possui recursos para investir em sua formação, enquanto Miguel destacou que, apesar da dedicação dos pais, a limitação financeira da família dificulta sua continuidade na dança. Esse cenário reforça os apontamentos de Souza (2007), ao evidenciar que os custos indiretos da prática artística permanecem como barreiras relevantes mesmo em contextos de gratuidade.

Outro aspecto relevante apontado nas respostas foi a experiência com a discriminação. Todos os entrevistados relataram ter sofrido algum tipo de preconceito, seja por parte de familiares, de colegas da comunidade ou de amigos próximos. Jonas mencionou episódios de preconceito vindos de seus amigos; João e Pedro identificaram a própria família como fonte de discriminação; e Guilherme relatou situações vividas com os amigos da favela. Todos os participantes afirmaram ainda perceber que há um preconceito específico contra meninos oriundos de comunidades periféricas que praticam *ballet* clássico, mais intenso do que aquele dirigido a meninos de outras regiões da cidade. Miguel, por exemplo, afirmou que os jovens das favelas não são vistos como competentes ou talentosos quanto os oriundos de outras áreas, sentimento compartilhado por outros entrevistados. Esses relatos ecoam diretamente a análise de Souza (2007), que evidencia como o estigma territorial afeta a percepção do talento artístico dos jovens de favela, gerando uma exclusão simbólica e estrutural que dificulta seu acesso a oportunidades.

Dessa forma, compreende-se que o ambiente familiar atua como um espelho das estruturas de poder que operam na sociedade mais ampla. Segundo Connell (1995), ao optarem pelo *ballet*, esses meninos desafiam os ideais da masculinidade hegemônica, colocando-se em posição de enfrentamento não apenas contra a precariedade material, mas também contra as normas simbólicas que tentam enquadrá-los em papéis socialmente esperados. O apoio, ou a ausência dele, dentro do espaço doméstico revela, portanto, como essas normas de gênero são reproduzidas ou questionadas desde o núcleo mais íntimo das relações sociais.

Categoria 4 – Contribuição livre sobre a perspectiva da dança na esfera social

Questão 4	João	Pedro	Guilherme	Lucas	Miguel	Jonas
Superação / Discriminação	Sim, ignorar essas pessoas e seguir me caminho	Sim, ignorar essas pessoas e seguir me caminho	Sim, no entanto isso não me abala.	Há sim muita discriminação em relação a homens que dançam, mas isso não me abala	Sim com certeza. Sigo firme com foco sem ligar para opiniões alheias	Sim, não ligando para o que falam
Preconceito menor em outras modalidades, como Hip Hop	Sim. O hip Hop é uma cultura que veio das comunidades marginalizadas	Sim	Sim. A final hip hop, rap e outros gêneros são vistos como masculinos, enquanto o Ballet é taxado de feminino	Com certeza, pois essa modalidade já está popularmente mais ligada ao gênero masculino.	Sim.	Não.
Esteriótipo de homossexual	de não poder fazer de forma livre sem medo de estar parecendo o que quero ser.	Sim, compara que dança é de pessoa homossexual e mulher	Sim. A sociedade nos vê assim e até nos coloca de lado em outras atividades ditas como masculinas.	Sim, pois algumas mulheres que conheço tem dificuldade de se relacionar comigo por acharem que sou homossexual.	Sim. Pois muitas meninas com quem me relaciono quando falo que sou bailarino acham que sou gay. Atualmente namoro uma bailarina da mesma associação que frequento	Dificuldade não, mas sempre acham que só homossexuais fazem
Esteriótipo em outras modalidades	Acredito sim.	Sim	Não	Acho que sim, porém de maneira mais branda.	Não	Sim.
Numero de meninos	mais dois ou mais três, totalizando, no máximo, cinco meninos para vinte meninas.	Baixa	Em média 10 ou 15 meninas pra 1 menino	Difícilmente passa de 5 homens em uma mesma aula	Somente eu na turma composta por 21 pessoas	Poucos
Regras que existem na dança	Sim. Não demonstrar a feminilidade	Não	Sim. Nunca entendi a limitação de sapatilha de ponta apenas para mulheres ou ainda pq apenas elas podem ser levantadas.	Não há nenhuma regra que me incomode.	Sim. Gostaria de que houvesse sapatilhas de ponta para homens	Na verdade não.

A análise das respostas da categoria 4, voltada às percepções sociais sobre a dança, evidencia o impacto dos estigmas de gênero sobre os meninos que praticam *ballet* clássico. Praticamente todos os participantes reconheceram a existência de preconceitos, principalmente quando comparado a outras modalidades como o *hip hop*. A principal estratégia relatada para lidar com isso é a resiliência: seguir dançando apesar dos olhares e comentários negativos. Essa atitude pode ser entendida como uma forma de resistência à masculinidade hegemônica, conforme Connell (1995), que marginaliza expressões como a sensibilidade e a delicadeza, características presentes no *ballet*.

Os entrevistados relataram que o *ballet* clássico é frequentemente associado à homossexualidade, o que gera constrangimentos tanto no ambiente social quanto em relações pessoais. Tal percepção reflete o que Gard (2006) aponta sobre o julgamento social dos corpos masculinos na dança: enquanto o *hip hop* é associado à virilidade e força, o *ballet* é considerado incompatível com a ideia tradicional de masculinidade. Faure (2007) e Gard (2006) também destacam essa diferença, ressaltando como o *hip hop* tem uma maior aceitação por carregar marcas de resistência urbana e potência física.

Embora o preconceito atinja também outras modalidades, o *ballet* permanece como uma das mais estigmatizadas para meninos. A baixa presença masculina nas aulas, frequentemente com menos de cinco alunos por turma, reflete esse cenário, que, como aponta Connell (1995), está enraizado nas construções sociais das masculinidades, que afastam os meninos de práticas associadas à expressão artística e emocional.

Outro ponto relevante é a frustração com normas rígidas do *ballet* clássico, o uso das sapatilhas de ponta, historicamente reservado às mulheres nas apresentações profissionais e a exigência de "não demonstrar feminilidade". Essa crítica revela o desejo por uma prática mais inclusiva e igualitária. Embora atualmente alguns bailarinos utilizem as pontas como ferramenta de fortalecimento ou em propostas artísticas específicas, como no caso da companhia Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, que subverte essas convenções com humor e técnica, a norma predominante no circuito profissional ainda mantém a distinção sobre o uso profissional das sapatilhas de ponta. Essa separação reforça as fronteiras de gênero dentro da própria linguagem da dança, reafirmando a ideia de que há movimentos e expressividades "próprios" de cada sexo.

Assim, a análise revela um panorama em que os meninos enfrentam barreiras simbólicas intensas, tanto fora quanto dentro do universo da dança. Apesar disso, os entrevistados demonstram forte determinação em continuar dançando, encarando os

obstáculos como parte de um percurso que reafirma seus corpos como legítimos nesse espaço.

Considerações Finais

Os resultados desta pesquisa evidenciam a complexidade que envolve a presença masculina no mundo da dança, em especial no *ballet* clássico, revelando como normas heteronormativas ainda influenciam diretamente a participação dos homens nesse espaço. Apesar do vínculo afetivo e da dedicação dos entrevistados à dança, emergem obstáculos como o preconceito, a estigmatização e as exigências sociais ligadas à masculinidade hegemônica, que continuam restringindo o acesso e a permanência masculina no *ballet*.

Como aponta Andreoli (2010), mesmo quando aceita culturalmente, a dança masculina costuma estar condicionada à celebração de atributos hegemônicos de masculinidade. Isso revela uma expectativa social de reafirmação de estereótipos de gênero, exigindo que o homem que dança reforce, ainda assim, sua virilidade. O autor destaca que “quando é permitido culturalmente o homem dançar, é muitas vezes exigido que seja sob a condição de celebrar pelo menos alguns dos atributos de masculinidade hegemônica” (Andreoli, 2010, p. 114). Nesse contexto, o corpo masculino dançante é constantemente tensionado entre a liberdade expressiva e a necessidade de corresponder a códigos sociais de gênero.

A estética corporal proporcionada pelo *ballet*, frequentemente associada à feminilidade, impõe barreiras simbólicas adicionais. Como descreve Andreoli (2010), essa estética parece “imprópria” para um projeto de afirmação de masculinidade viril, o que explica parte da resistência social à presença de homens na dança. Em contrapartida, modalidades como o *hip hop*, marcadas por vigor físico e códigos urbanos, são percebidas como mais compatíveis com a ideia tradicional de masculinidade, favorecendo sua aceitação social.

Além das barreiras simbólicas, os meninos que vivem em favelas e áreas de vulnerabilidade enfrentam desafios concretos. A falta de recursos financeiros e a pressão para contribuir com o sustento familiar muitas vezes os afastam da formação artística. Souza (2007) alerta que muitos desses jovens abandonam a dança não por falta de talento ou interesse, mas por imposições sociais e econômicas que os empurram para caminhos mais pragmáticos.

Ainda assim, os meninos que persistem no *ballet* desafiam essas estruturas, transformando sua prática em um ato de resistência. Ao ocuparem um espaço

historicamente associado ao feminino e à elite, eles expandem os limites da masculinidade, demonstrando que força, disciplina e sensibilidade podem coexistir na formação artística. Nesse sentido, a dança emerge não apenas como expressão estética, mas também como ferramenta de afirmação identitária e transformação social.

Diante disso, torna-se urgente promover ações que questionem os estereótipos de gênero e democratizem o acesso à arte. A desconstrução dessas barreiras, materiais e simbólicas, é essencial para garantir que todos, independentemente de sua identidade de gênero ou origem social, possam desenvolver plenamente seu potencial artístico. A dança, enquanto linguagem universal, só será verdadeiramente inclusiva quando deixar de ser atravessada por expectativas normativas que limitam corpos e subjetividades.

Referências

- ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. *Conjectura*, Canoas, v. 15, n. 1, p. 107–118, jan. 2010.
- BANDEIRA, Gustavo Andrada; SEFFNER, Fernando. Futebol, gênero, masculinidade e homofobia: um jogo dentro do jogo. *Espaço Plural*, Cascavel, v. 14, n. 29, p. 246-270, jul./dez. 2013.
- BLISS, Shepherd. The wild men: the fathers, the sons, and the dangerous freedom of masculinity. In: BLY, Robert; MOORE, Thomas; MEADE, James Hillman (org.). *The Rag and Bone Shop of the Heart: A Men's Anthology*. New York: HarperCollins, 1992. p. 5–13.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CONNELL, R. W. *Masculinities*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1995.
- FAURE, Sylvie. Les dispositions de genre dans la danse hip-hop. In: ECKERT, Hélène; FAURE, Sylvie (org.). *Les jeunes et l'agencement des sexes*. Paris: La Dispute, 2007. p. 31–45.
- GARD, Michael. *Men Who Dance: Aesthetics, Athletics & the Art of Masculinity*. New York: Peter Lang, 2006.
- HALL, Edith. Pantomime: visualising myth in the Roman Empire. In: LIAPI, Haris; SHARRI, Oltjon (org.). *Reconsidering Gender, Time and Space in Ancient Drama*. London: Bloomsbury Publishing, 2013. p. 17–36.
- HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. Mulheres no hip hop: identidades e representações. 2006. 209 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. [Consult. 14-11-2025]. Disponível em:
<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=459545>

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

ROGERS, Paulo. Os afetos mal-ditos: o indizível das sexualidades camponesas. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre: UFRGS, v. 20, n. 2, p. 71–99, 1995.

SOUZA, Andréa B. Cenas do masculino na dança: representações de gênero e sexualidade: ensinando modos de ser bailarino. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), Canoas, 2007.

STINSON, Susan W. Reflexões sobre a dança e os meninos. Tradução de I. Marques. *Pro-Posições*, Campinas, v. 9, n. 2, p. 55–61, jun. 1998.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 35–56

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 1–23, fev. 2001.

Recebido em agosto de 2025.

Aprovado em dezembro de 2025.