



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA EM DANÇA

CRISTIANO PAIVA MERCÊS

**ARACNA SWAN: espetacularidade, performance do feminino e subversão de gênero na
técnica de pontas**

Belém - PA

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA EM DANÇA

CRISTIANO PAIVA MERCÊS

**ARACNA SWAN: espetacularidade, performance do feminino e
subversão de gênero na técnica de pontas**

Monografia apresentada à Escola de Teatro e Dança da
Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura em
Dança.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Ana Azevedo de Oliveira.

Belém - PA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA

M554a Mercês, Cristiano Paiva
 Aracna Swan: espetacularidade, performance do feminino e subversão de gênero na técnica de pontas / Cristiano Paiva Mercês. -- 2018.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Ana de Azevedo Oliveira.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2018.

1. Balé (Dança). 2. Etnocologia. 3. Teoria Queer. 4. Drag – Identidade. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

CRISTIANO PAIVA MERCÊS

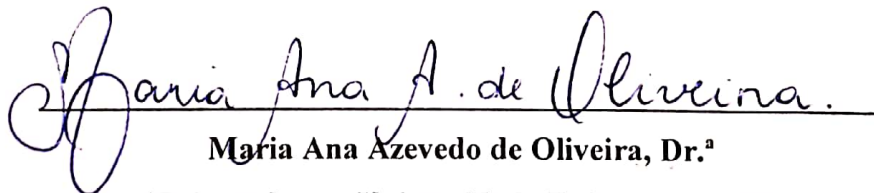
**ARACNA SWAN: espetacularidade, performance do feminino e subversão de gênero na
técnica de ponta**

Monografia apresentada à Universidade Federal do Pará como requisito parcial para a
obtenção de título de Licenciado em Dança no curso de Licenciatura em Dança.

Data de Aprovação: Belém – PA, 13 de dezembro de 2018.

Conceito: Excelente

BANCA EXAMINADORA



Maria Ana Azevedo de Oliveira, Dr.^a

(Orientadora – Universidade Federal do Pará)

Ana Rosangela Colares Lavand, Msc.^a

(Membro 1 – Programa de Pós-Graduação em Artes – UFPA)

Maria Lúcia Lima, Dr.^a

(Membro 2 – Universidade Federal do Pará)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Cristiano Paiva Mercês
CRISTIANO PAIVA MERCÊS

Belém – PA, 13 de dezembro de 2018

Dedico este trabalho a todas as pessoas que um dia foram levadas a acreditar que não poderiam dançar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Flarijane Paiva, por sempre sonhar meus sonhos e por ser meu maior exemplo de perseverança e amor.

Agradeço a minha avó, Élide Maria, por cada oração, que me protegeu durante a jornada.

Agradeço a meus irmãos, Christian e Raquel, por toda cumplicidade e apoio, que me deram ânimo para prosseguir.

A minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Ana Azevedo, pelas correções e por deixar minha escrita livre.

Aos meus parceiros de caminhada, Alice Amarante, Ana Letícia Figueiró, Caio Bandeira e Carla Baía, por todo momento compartilhado, aprendizado mútuo e por não soltarem a minha mão.

A amiga, Rosangela Colares, por cada lágrima e por me mostrar que é preciso dançar para si mesmo.

Aos amigos e colaboradores, Alice Bandeira, Matheus Amarall, Ruan Cavalcante, Lucas Belo, Kazuo Ishizaki e Yasmin Sousa, sem os quais muita coisa não seria possível.

Aos anjos, Amanda Murta, Marilía Ohashi, Rafaela Rodrigues, Karol Barros, Lana Furtado, Yasmin Marques e Gabriela Silva, por tornarem as coisas mais leves em períodos de turbulência.

A Casa do Estudante Universitário do Pará, pelo abrigo e ensinamentos de vida.

As minhas mães postizas, Soraya Figueiró, Marili Almeida e Leni Baía, pela acolhida e afeto que diminuía a saudade de casa.

A melhor colega de quarto, Jamille Tocantins, por compreender e respeitar minha natureza introvertida.

E por fim, agradeço a Aracna Swan, pelo encontros e trocas, e por me ajudar a conhecer quem sou e me tornar uma pessoa melhor.

*“I will tell you the story about the little boy I found
in the grass*

*Tired, solace, he told me he could hear the
children wanting to pass*

Sounds of laughter in the air

Still today we hear them

Finally we are over it all

Finally we are over

Over it all”

(Little boy in the grass – Aurora)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 – Nascimento de Aracna Swan	29
Foto 2 – Debut de Aracna	31
Imagem 1 – Marie Taglioni	34
Imagem 2 – Estrutura da sapatilha de pontas	37
Foto 3 – Movimentos na parede	61
Foto 4 – Manipulação com elásticos	61
Foto 5 – Postura durante a performance	63
Foto 6 – Postura após a performance	64
Foto 7 – Aracna envolta em estrutura de elásticos	67
Foto 8 – Vestindo o Figurino	68
Foto 9 – Representação da Aranha	68
Foto 10 – Performance nas pontas	69
Foto 11 – Aracna dentro da teia	72
Foto 12 – A teia vira saia	73
Foto 13 – Aracna calça as pontas	74
Foto 14 – Relevé	74
Foto 15 – Pirouette	75

RESUMO

A presente pesquisa aborda a espetacularidade da drag queen e a subversão da técnica da sapatilha de pontas, que é direcionada ao feminino, no ballet clássico. Essa pesquisa tem como objetivo analisar a espetacularidade da drag queen Aracna Swan, que traz em sua visualidade e corporeidade as referências de dois animais, a aranha e o cisne, e perceber a transgressão do uso da sapatilha de pontas, compreendendo como são desempenhados os papéis de gênero no ballet, bem como apresentar exemplos de subversão da técnica clássica. Entendendo a drag queen a partir da Teoria Queer que, conforme os estudos de Judith Butler (2003), percebe a sua ambiguidade de gênero. Tendo como base teórica a Etnocenologia, a partir de Armindo Bião (2009), o estudo observa o fenômeno pelas lentes da espetacularidade, aproximando-se dos conceitos de estados alterados de corpo e consciência. A pesquisa é de base qualitativa de cunho autobiográfico. Para análise dos dados descrevo os ensaios, a elaboração e atuação nas performances por meio de fotos e vídeos, além das minhas próprias narrativas, sobre a relação pessoa e persona. E por fim, a pesquisa constatou que a drag queen é espetacular, pois organiza suas ações a fim de atrair o olhar do espectador; é um homem travestido, que se apropria da técnica da sapatilha de pontas e subverte as normas estabelecidas há tanto tempo, abrindo caminhos para novas formas de pensar/fazer dança.

Palavras-chaves: drag queen, espetacularidade, subversão, ballet, teoria queer

ABSTRACT

The current research approaches the drag queen spetacularity and pointe shoes technique subversion wich is restricted to feminine in classical ballet. The research objective is to analyze the drag queen Aracna Swan spetacularity, who has in her visuality and corporeity the reference of both swan and spider, to realize the transgression of pointe shoes utilization and to understand how gender roles are performed in ballet, as well as to present some ballet technique subversive exemples. Drag queen is understood through queer theory according to Judith Butler's studies (2003), that percieves the drag queen gender ambiguity. This study theoretical basis is Ethnoscenology, according to Bião (2009), therefore it looks at the phenomenon from spetacularity perspective, approaching concepts of altered state of body and conciousness. This is a qualitative research of autobiographical nature. In order to analyze the data, the performances' rehearsals, preparation and action were described through photos, videos, besides my personal narratives about the connection between person and persona. Finally, the research determined drag queen as spetacular, because she organizes her actions in order to attract the viewr's gaze; it's a man in travesti who apropriates the pointe technique and subverts rules established long time ago, breaching to new ways to do/think dance.

Key-words: drag queen, spetacularity, subversion, ballet, queer theory.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. PRIMEIRO ESTRANHAMENTO	17
2.1. UMA TEORIA SOBRE O ESTRANHO.....	17
2.2. BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA PERSONIFICAÇÃO DO FEMININO	22
2.3. ‘OS SERES DRAGS’	26
2.4. ARACNA SWAN: UMA DRAG QUE NASCEU ESPETACULAR.....	28
3. NAS PONTAS	33
3.1. BREVE HISTÓRICO DA SAPATILHA DE PONTA.....	33
3.2. A BUSCA PELA SUBVERSÃO DA TÉCNICA	38
3.2.1. Uma mudança Estética	39
3.2.2. A subversão de gênero no Ballet	43
3.3. CALÇANDO A TÉCNICA	46
3.3.1. Primeiro contato: dentro da acadêmica	46
3.3.2. Processo “individual”: em todo lugar	50
4. ARACNA SWAN: PERFORMANCE, ESPETACULARIDADE E SUBVERSÃO	54
4.1. TECENDO O CORPO.....	54
4.2. O OLHAR DE SI.....	56
4.2.1. Performance “Salto nas pontas dos pés”	58
4.2.2. Performance “Entre teias e penas”	65
4.2.3. Performance “Teimosa e desobediente”.....	70
4.3. CORPO TEIA	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	82

1. INTRODUÇÃO

Os primeiros passos para a elaboração deste trabalho se dão ainda na minha infância, quando eu assistia aos ensaios da minha mãe e meu tio (foram parceiros de dança durante anos), no salão de festas da minha família, em Breves, no Marajó. Eu ficava maravilhado com as coisas incríveis que eles conseguiam fazer, sobretudo com os passos aéreos – movimentos em que o cavalheiro carrega a dama na dança de salão. Então comecei a imitá-los, dançava com a filha do meu tio, mas antes que a dança chegasse até a gente, ela já tinha feito um longo percurso na minha família. Lembro da minha bisavó dançando com os filhos, filhas, netos e netas. Em seguida a minha avó, que um dia me revelou durante uma conversa em um momento em que ela se encontrava com dificuldade para andar: “Meu maior medo é nunca mais dançar”. Chegando à minha mãe, que dançou durante um tempo em uma companhia de dança de salão e anos depois também foi minha professora de dança.

Ainda quando criança, lembro de ter participado de algumas apresentações de dança na escola, mas por algum motivo ela (dança) foi perdendo espaço na minha vida e só a reencontrei aos 16 anos, mais uma vez na escola. No entanto, nesse ambiente, essa não era uma prática constante, aparecendo apenas em datas comemorativas. Apesar disso, esse segundo contato que me instigou a continuar dançando.

Então entrei para a Companhia Nivea Santos, a mesma da qual minha mãe fez parte anos antes. E finalmente pude experimentar os passos aéreos que eu tanto admirava, mas não foi como imaginei, carregar uma mulher não é tão fácil como o meu tio fazia parecer. Passei então a treinar os membros mais novos da companhia, ensinando inclusive as carregadas, precisando demonstrar tanto o que deveria ser feito pelo cavalheiro, quanto pela dama. Fui carregado, e descobri que, mesmo com meu medo de altura, eu gostava mais dessa posição. Hoje percebo que sempre tive apreço pelas práticas subversivas.

Logo o vestibular chegou e com ele a hora de decidir o que fazer “para o resto da vida”, e decidi que a dança estaria sempre presente. Então, quando no final de 2014 me inscrevi para a o processo seletivo da Universidade Federal do Pará (UFPA), para o curso de Licenciatura em Dança, e no início de 2015 para concorrer a uma das vagas disponibilizadas para o mesmo curso, na Universidade Federal da Bahia. Sendo aprovado, no mesmo ano, nas duas universidades. Optei, atendendo aos pedidos da minha avó, por ingressar na UFPA – era mais perto de casa.

Durante minha trajetória acadêmica, a personificação do feminino esteve presente em muitos momentos. O primeiro logo no primeiro semestre, quando na gincana realizada em comemoração ao Dia Internacional da Dança, eu fui escolhido para ser o “mascote” da turma,

e decidimos que a personagem seria uma bailarina – fato curioso, pois anos depois inconscientemente isso foi revivido, mas ganhando uma maior proporção. Meses depois, ainda no mesmo semestre, na Ciranda Junina da Escola de Teatro e Dança da UFPA, fui, mais uma vez, escolhido para representar a turma, dessa vez no concurso de miss caipira gay. Mais adiante, no sexto semestre, na disciplina Composição Coreográfica, na coreografia “De lua”, que relacionava mulheres às fases da lua, dancei a mulher da lua cheia. E por fim, na disciplina Laboratório de Interpretação, na qual, como conclusão, tivemos que criar uma personagem e performei também o feminino.

No entanto, o tema começa a se desenhar, de fato, no quarto semestre do curso, quando foi ofertada a Disciplina Manifestações Espetaculares Brasileiras II, na qual tivemos que passar por um processo de imersão, em uma manifestação espetacular realizada em Belém ou cidades vizinhas, cujo resultado se daria em forma de artigo acadêmico e mini documentário. Escolhi pesquisar a festa “NoiteSuja¹”, uma prática destinada a dar visibilidade a *drag queens* da cidade de Belém. Ao final do processo, como resultado bônus, resolvi dar início à minha própria *drag queen*: *Aracna Swan*, nome, que assim como toda a composição, é inspirado nos animais, este, no caso, aranha e cisne – sobre os quais falaremos mais adiante.

Paralelamente, ingressei no curso Técnico em Dança, com habilitação em Dança Clássica da Escola de Teatro e Dança da UFPA, onde, logo no primeiro semestre, tive contato com a sapatilha de pontas na Disciplina Técnica de Pontas. Nas primeiras aulas, a dificuldade foi muito grande, devido ao fato de ser a primeira vez que experimentava a técnica, já que nas escolas de dança essa prática não é comumente encontrada. Durante todo o restante do curso esse foi o único momento em que os homens fizeram uso da sapatilha de pontas, o que me causou uma grande inquietação. Havia em mim a vontade de ir para a cena e com o nascimento de *Aracna Swan* vislumbrei a oportunidade de concretizar esse desejo.

Existem grupos de homens que realizam trabalhos nas pontas, cujo maior representante é o Les Ballets Trockadero de Monte Carlo, companhia composta apenas por homens, que interpretam papéis femininos e satirizam famosos *ballets* através do humor. No entanto, ainda que transgressora, a forma cômica assumida por essa companhia não contempla a maneira como eu gostaria de utilizar a citada técnica. A dicotomia homem/mulher no *ballet* clássico ainda é muito presente e é comum ouvirmos frases como: “não importa como vocês são fora daqui, mas no ballet homem tem que ser homem e mulher tem que ser mulher”, ou seja, “é possível perceber que os corpos no balé clássico mantêm regras pré-estabelecidas e neles estão definidos

¹ Festa que acontece há mais quatro anos na cidade de Belém, no Pará, em diversos espaços, cujo principal objetivo é celebrar arte *drag queen*.

os papéis de gênero” (SÃO JOSÉ, 2011, p. 2), reflexo da heterocissexualidade compulsória, ainda tão presente em nossa sociedade.

No entanto, as pesquisas propostas pelos Estudos *Queer*, que se posicionam contra a heterocisnormatividade², como Butler (2003) que dissocia o gênero (culturalmente construído) do sexo (anatômico) e, portanto, gênero não é reflexo do sexo e encontra-se fora do binarismo homem/mulher, ao qual é comumente associado. Os estudos *queer* apresentam olhares transgressores acerca de gênero e sexualidade em diversas esferas da sociedade e acredito que a dança não possa ficar aquém a todas essas questões. Trazer essa questão para dentro da academia tem grande importância, tendo em vista que nela são construídos saberes que são levados à sociedade. E no âmbito da dança, a licenciatura é responsável por formar professores que estarão em contato com os mais diversos corpos e maneiras de relacioná-los aos gêneros. Portanto, vê-se a necessidade de confrontar temas e práticas com padrões e estruturas muito rígidas para que outros graduandos vislumbrem uma maneira transgressora de se fazer/pensar dança.

Pessoalmente, este trabalho tem ainda muita importância, pois sou *genderfluid* (Gênero fluído), ou seja, estou na fronteira dos binarismos mulher/homem e feminino/masculino, meu gênero não se encontra em um desses polos opostos, e todas essas questões me afetam grandemente. Poder escolher entre calçar ou tirar sapatilha de pontas é algo que almejo e como futuro professor quero que meus alunos possam ter essa autonomia, e que não sejam meros repetidores de uma norma criada há 500 anos.

Abrir portas para se pensar em um *ballet* que aceite homens e mulheres transexuais, travestis ou *drag queens* em suas montagens é o que se pretende a partir deste trabalho, eliminando o discurso heterocisnormativo proposto até então, para que mais uma vez a dança se mostre libertadora. Faz-se necessário afirmar que o objetivo aqui não é pensar uma nova técnica, pois isso já fizeram os precursores da dança moderna, mas é permitir que o *ballet* se abra para novas maneiras de compreender e viver os gêneros.

Ao longo da nossa história, acompanhamos muitos temas sendo questionados e assim o que era norma anteriormente deu lugar a práticas inovadoras e/ou transgressoras – apesar de que, mesmo com a florescer de novas maneiras de pensar, algumas tradições conseguiram sobreviver. O mesmo aconteceu na dança – como na dança de salão na qual já existe a prática da condução mútua “que rompe com as estruturas hierárquicas, inclusive com aquelas

² Esse termo vem sendo utilizado atualmente para substituir antigo “heteronormativo”, pois compreende-se não somente a heterossexualidade é compulsoriamente imposta, mas também a cisgeneridade, ou seja, que o gênero esteja em conformidade com o sexo.

subjacentes aos papéis definidos de ‘condutor/a’ e ‘conduzido/a’” (PAZZETO; SAMWAYS, 2018, p. 175), onde anteriormente somente o homem era responsável por ela -, no entanto, no *ballet* clássico não foram percebidas mudanças nesse sentido, ainda há uma grande separação da técnica masculina e técnica feminina.

A sapatilha de pontas, por exemplo, quando se trata de cena, é um instrumento destinado apenas às mulheres, sendo utilizada por homens apenas para treinamento, prática que não é muito estimulada. Como citado, existem alguns grupos de homens que realizam trabalhos nas pontas com intuito de satirizar *ballets* de repertório, porém nas montagens das grandes companhias de *ballet* não são vistos homens usando pontas.

Nesse contexto, aparece a figura de um ser que em sua essência é transgressor, cujo principal objetivo é a arte do estranhamento (AMANAJÁS, 2014) a *drag queen*, que é a personificação do feminino realizada por uma pessoa, independentemente de seu gênero – ainda que comumente se tenha a ideia que somente homens fazem parte dessa prática - e segundo Butler “A performance do Drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado” (2003, p 196). Ora, se no *ballet* clássico a técnica de pontas é executada pelo que se entende por feminino, logo a *drag queen* está apta a fazer uso desta técnica. Tendo como base o conceito de espetacularidade, proposto pela Etnocenologia, questiona-se: como acontece a espetacularidade nas performances da *drag queen* Aracna Swan? Para responder a essa questão, recorre-se a outros pilares da Etnocenologia, como estados alterados de corpo e consciência e teatralidade.

Partindo disso, o principal objetivo deste trabalho é analisar a espetacularidade da *drag queen* Aracna Swan, por meio da construção e observação de suas performances. Busca-se compreender o processo de performance do feminino, fazendo-se um levantamento histórico dessa prática e compreendendo a *drag* dentro do campo da Teoria *Queer*. Além disso, procura-se entender o porquê de a sapatilha de pontas ser direcionada ao feminino, a partir da compreensão do processo de construção dos papéis de gênero estabelecidos no *ballet*. E, por fim, analisar a subversão dessa técnica nas performances da *drag queen* Aracna Swan.

A teoria de base sobre a qual se constrói esse trabalho é a Etnocenologia, segundo os estudos de Armindo Bião (2009), para quem “a etnocenologia [...] tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares” (2009, p. 95). O autor identifica ainda como cinco pilares da Etnocenologia: estados de corpo e estados de consciência, teatralidade, espetacularidade, transculturação, matrizes culturais e práticas de comportamento humano espetaculares organizado. Desses, selecionamos a espetacularidade, a

teatralidade e os estados alterados de corpo e consciência, por meio dos quais observaremos as performances da *drag queen* Aracna Swan, realizadas no período que vai de dezembro de 2017 a setembro de 2018.

Esta pesquisa terá como método de abordagem a pesquisa qualitativa que, segundo Silveira e Córdova (2009), “não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc. [...] Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas”. Partindo dessa compreensão, a pesquisa se dará com a *drag queen* Aracna Swan – persona do autor – para isso foi preciso realizar um processo profundo de investigação. Vários caminhos podem ser adotados na pesquisa qualitativa, escolhemos observar o fenômeno a partir da autobiografia. Sobre a pesquisa autobiográfica Abraão (2003), nos diz que:

Ao trabalhar com metodologia e fontes dessa natureza o pesquisador conscientemente adota uma tradição em pesquisa que reconhece ser a realidade social multifacetária, socialmente construída por seres humanos que vivenciam a experiência de modo holístico e integrado, em que as pessoas estão em constante processo de auto-conhecimento. Por esta razão, sabe-se, desde o início, trabalhando antes com emoções e intuições do que com dados exatos e acabados; com subjetividades, portanto, antes do que com o objetivo (ABRAÃO, 2003, p. 80).

Sobre os materiais utilizados, Santos e Garms (2014) os dividem em dois tipos: primários (narrativas) e secundários (correspondências, fotografias, documentos oficiais, processos verbais, recortes de jornal etc.). Serão utilizadas tanto narrativas, quanto fotos e vídeos para descrever e analisar as performances bem como o processo ocorrido em sua elaboração. Foram selecionadas três performances, a primeira ocorrida na Escola de Teatro e Dança da UFPA, como resultado da bolsa PIBIPA³, em dezembro de 2017; a segunda que aconteceu no Espaço Cultural Vadião, na UFPA, durante o XXI ENEARTE, em setembro de 2018; e a última no Teatro Cláudio Barradas, no Seminário de Pesquisa em Dança, em setembro de 2018.

Na segunda seção “Primeiro Estranhamento”, introduz-se a Teoria Queer, para compreender as concepções de gênero que não se localizam no binarismo homem/mulher. Butler (2003), em seu livro “Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade”, afirma que o gênero é uma repetição de atos em determinado tempo que culturalmente cria uma identidade/norma que não é completamente incorporada pelo sujeito. Diz ainda, que as *drag queen* fazem uma performance imitativa de uma ideia de gênero que socialmente entende-se por feminino. Ao apontarmos a *drag queen* dentro da compreensão *Queer*, concordamos com o pensamento de Louro (2001) que nos diz que o *Queer* não quer ser assimilado ou enquadrado

³ Programa de Incentivo de Bolsas de Iniciação a Produção Artística

nos padrões, pelo contrário, se contrapõe e contesta, principalmente a vigente heterocisnormatividade compulsória em nossa sociedade.

Fazemos ainda um passeio pela história da personificação do feminino, percebendo as transformações acontecidas no que hoje se conhece como arte *drag*. Buscamos ainda, compreender quem são os “seres *drags*”, a partir da classificação feita pelo tipo montaria e performance. E, por fim, apresenta-se a *Drag Aracna Swan* como espetacular, trazendo para o diálogo, conceitos da Etnocologia.

Na terceira seção, trazemos a sapatilha de pontas, contextualizando sua origem, situada no período romântico do ballet, e a criação de uma imagem ideal da bailarina, etérea e intocável. Levantamos as diferenças dos papéis de gênero que são estabelecidos nessa técnica, reforçando a heterocisnormatividade vigente na sociedade, mesmo que esta seja uma prática considerada feminina. Em seguida, apresentamos alguns exemplos de subversões da técnica clássica, divididas em dois momentos: o primeiro refere-se ao estético, principalmente após a era de Marius Petipa, com o surgimento do “Ballets Russes” de Diaghilev, responsável pela maior revolução no *ballet*, abrindo portas inclusive para a dança moderna; o segundo ao gênero, no qual procuramos na história do ballet amostras de quebras dos papéis de gênero definidos por essa técnica, e destacamos o trabalho do “Les Ballets Trockadero de Monte Carlo”, que usa do travestismo (inclusive da sapatilha de pontas) para satirizar o ideal da bailarina clássica. E, por fim, eu calço as pontas e descrevo a experiência, separando-a em instantes: um na academia, dentro do curso técnico em dança clássica, na Escola de Teatro e Dança da UFPA; e outro em ambientes que não são considerados apropriados para o treinamento nas pontas.

Na última seção, antes de entrar na análise das performances, faz-se necessário apresentar as concepções sobre as quais se instalam a visualidade, a performance, o nome, as coreografias da *drag Aracna Swan*, a aranha e o cisne, descrevendo a relação destes com cada elemento que compõe esta *drag*. Explico ainda o uso do termo performance, ao invés de apresentação artística, pois além de ser assim designado pelas *drags* com quem tive contato, Cohen (2002) e Gomes (2015), consideram a performance como uma arte híbrida e transgressora, o que é revelado nas performances *drag queen*. Ao final, da minha relação com Aracna, proponho o conceito de corpo-teia, que é fundamentado em oito elementos, que ajudam a entender a relação pessoa e persona.

2. PRIMEIRO ESTRANHAMENTO

O final do séc. XX marca um período de grandes transformações em diversas áreas, e colocam em cheque muitas verdades conhecidas até então. Para Braga (2010), esse período, sobretudo as décadas de 1970 e 1980, apresentou-se como um momento de crescimento, expectativas, alterações de si e do entorno, e, em contrapartida, sinalizou a destruição de “tudo o que tínhamos, tudo o que sabíamos, tudo o que éramos” (BRAGA, 2010, p. 45). É nesse cenário que começa a se desenhar uma nova maneira de compreender e viver os gêneros e a sexualidade. Essas questões têm origem nas inconformidades de indivíduos e grupos (principalmente feministas) que se opõem ao sistema falocêntrico e heterocisnormatizador, pois o binarismo masculino/feminino produzido e reiterado por esse sistema não era/é capaz de enquadrar todos nos seus moldes, trazendo assim o foco para a sexualidade e gêneros destoantes.

Portanto, chegar a esse tema não foi um processo tranquilo, tendo em vista que somos formados desde o nascimento dentro dos moldes heterocisnormatizantes. Assumir esse tema também é reconhecer-me fora dos padrões criados por esse sistema. O primeiro estranhamento foi comigo mesmo. Criado em família de profunda ligação com o catolicismo, meu autoconhecimento sempre foi acompanhado de dilemas, tendo em vista que a igreja é compreendida como agente regulador das normas, aplicando punições a quem se desvia delas. Minha incapacidade de viver dentro desse molde me conduziu a um estado de conflito, que só encontrou seu fim após a compreensão de que sexualidade e gênero não se localizam em polos opostos.

Nesta seção, portanto, abordarei questões que me são muito urgentes, pois me afirmo pertencente a este lugar que foge de padrões e que propõe outras formas de ser e estar no mundo. É apresentado um panorama histórico da personificação do feminino, localizando-o dentro da Teoria Queer, como performance do gênero feminino. Busca-se, ainda, compreender quem são as *drag queens*, a partir de sua classificação baseada no tipo de performance e visualidade. E, por fim, apresentar-se-á Aracna Swan, personagem principal deste estudo.

2.1. UMA TEORIA SOBRE O ESTRANHO

Durante algum tempo criou-se a ideia de que os opostos (feminino/masculino; homossexualidade/heterossexualidade) bastavam para que pudéssemos entender questões de sexualidade e gênero, no entanto, estudos e reivindicações trazem à tona sujeitos cuja essa dicotomia não consegue abrigar. Depois de um longo processo de reconhecimento pessoal, percebo que não me localizo em um desses dois lados, mas me encontro no entre. Sou bissexual, *genderfluid* (gênero fluído) e *drag queen*, transgredindo às normas por diversas vias. Este é

então um local de pertencimento que procuro fortalecer, cuja busca por reconhecimento vem sendo fomentada há muito tempo.

No início dos anos 1970, começam a se organizar movimentos de grupos homossexuais, em sua maioria, na clandestinidade. A homossexualidade começa a aparecer em revistas, artigos, expressões artísticas, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra, chegando no Brasil (LOURO, 2001). Esses movimentos trouxeram muitas conquistas para essa comunidade, especialmente no que diz respeito a visibilidade, o que fortaleceu, em partes, as lutas das causas homossexuais.

Segundo Louro (2001), cria-se uma identidade homossexual, que era uma posição pessoal e política. Essa identidade “assenta-se na preferência em manter relações sexuais com alguém do mesmo sexo” (LOURO, 2001, p. 544). E é exatamente essa identidade sexual que começa a incomodar os subgrupos como: algumas mulheres lésbicas, bissexuais, sadomasoquistas e pessoas transgênero. Essa identidade era considerada excludente, pois não representava, de fato, todos os indivíduos da comunidade que hoje conhecemos como LGBTIQ+⁴.

Com o aparecimento da Aids, nos anos 1980, a homofobia se fortalece, afinal, a doença era associada aos homossexuais por grupos conservadores, científicos e midiáticos. Surgem, então, grupos ativistas que se posicionavam contra os pensamentos que fomentavam o preconceito. Nesse período também aconteceu algo muito importante, a difusão de informação

o vírus da Aids realizou em alguns anos uma proeza que nem o mais bem-intencionado movimento pelos direitos homossexuais teria conseguido, em muitas décadas: deixar evidente à sociedade que homossexual existe e não é o outro, no sentido de um continente à parte, mas está muito próximo de qualquer cidadão comum, talvez ao meu lado e – isto é importante! – dentro de cada um de nós, pelo menos enquanto virtualidade (TREVISAN, 2000 apud LOURO, 2001, p. 545).

Nesse contexto, afloram estudos críticos ao binarismo pregado anteriormente, é o início do *Queer*. A palavra *queer*, já é utilizada há mais de 400 anos, no entanto, originalmente usada como insulto às pessoas homossexuais, era (e, ainda nos dias atuais, por vezes é) tida como sinônimo de estranho, bizarro, anormal, excêntrico. Esse termo foi, então, incorporado por um segmento do movimento homossexual para contestar a heterocisnormatividade social e identidade homossexual. “*Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO,

⁴Acrônimo de Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros, queer e interssexuais. Encontramos ainda outras siglas como LGBTTT, LGBTTTQI, LGBTTTQIA e mais recentemente LGBTQQIAPF2K+, utilizada por ativistas no Reino Unido.

2001, p. 546). Essa perturbação acontece porque fomos condicionados a nomear e classificar tudo, como afirma Bauman, quando fala da ambivalência,

A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar. O principal sintoma da desordem é o agudo desconforto que sentimos quando somos incapazes de ler adequadamente a situação e optar entre ações alternativas. É por causa da ansiedade que a acompanha e da conseqüente indecisão que experimentamos a ambivalência como desordem – ou culpamos a língua pela falta de precisão ou a nós mesmos por seu emprego incorreto (BAUMAN, 1999, p. 9 apud BAZANELLA, 2012, p. 64).

Muito influenciada pelos pensamentos de Michael Foucault, a Teoria Queer não busca se encaixar ou pensar um padrão de gênero – isso seria contradizer seus preceitos subversivos -, ao contrário, ela pretende se contrapor às normas dos binômios masculino/feminino e heterossexualidade/homossexualidade, pois entende que há uma pluralização da sexualidade e de maneiras de vivê-la.

Essas ideias transgressoras também são pensadas a partir de uma perspectiva decolonial, isto é, por estudiosos latino-americanos que refletem sobre essas questões levando em consideração nossos contextos sociais, políticos e culturais. Essa postura que demarca uma vertente local desses estudos, se dá muito em função de como eles chegaram aqui, que diferentemente do que aconteceu nos Estados Unidos, onde é “expressão política vinda do movimento social” (PRELÚCIO, 2014, s/p), vieram pelas portas acadêmicas. O termo queer aqui não causa o mesmo efeito, que, como já , é um xingamento nos países de língua inglesa, ao contrário, chega a ser chique.

Quando pronunciado em ambiente acadêmico não fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave (cuier), quase um afago, nunca uma ofensa. Não há rubores nas faces nem vozes embargadas quando em um congresso científico lemos, escrevemos ou pronunciamos queer. Assim, o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte. De maneira que a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil (PRELÚCIO, 2014, s/p).

Nesse sentido, tem-se pensado em como traduzir essa palavra, para quem não apenas a tradução seria necessária, mas também que haja o deslocamento, em um processo de contextualização em experiências vividas aqui (PEREIRA, 2012). “Houve quem propusesse expressões para designar a teoria queer: “teoria rarita”, “estudos transviados”, “teoria vadia” (PEREIRA, 2012, p. 389). É possível ainda encontrarmos, nessa perspectiva, o termo com nova grafia, como: cuier, cuir, kuir. Prelúcio (2014) propõe ainda a denominação “teoria cu”, para esses estudos.

Ainda que dentro da perspectiva decolonial sejam feitas críticas a utilização de teóricos norte-americanos, considero importante abordar o trabalho de Judith Butler (2003), que traz

contribuições muito importantes para compreendermos sexo, gênero e sexualidade. Segundo a autora, o sexo (biológico), ainda que aparentemente estável e fixo dentro do binarismo, o gênero (culturalmente construído) não decorre ou é fixo como o sexo. O sexo funciona como “pré-discursivo, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (BUTLER, 2003, p. 25), ou seja, o sexo (morfológico) vai “designar” que artefatos culturais serão inscritos sobre esse corpo. Por essa perspectiva, compreende-se, ainda que seja amplamente contestável, a razão para o gênero ser inserido nos padrões binários. Ainda para Butler, a cultura – lei ou conjunto de leis – constrói o gênero e dá a impressão de que gênero é determinado e fixo.

Butler (2003) chama de gêneros “inteligíveis” aqueles que apresentam coerência entre sexo, gênero e desejo sexual. A inteligibilidade da identidade de gênero, exige que identidades que não se conformam às normas – gênero que não resulta do sexo, práticas de desejo que não decorrem do sexo ou do gênero – não existam. A coerência da identidade de gênero reside no entendimento de sexo que requer um gênero (instituído culturalmente) e um desejo (heterossexual, diferenciando-se, portanto do gênero oposto a quem deseja).

Esse esboço um tanto tosco nos dá uma indicação para compreendermos as razões políticas da visão do gênero como substância. A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual (BUTLER, 2003, p. 45).

Ela dialoga com Foucault quando ele aborda o hermafrodita – hoje prefere-se utilizar o termo intersexual⁵ - Herculine Barbin, por ele não encaixar nas normas de sexo/gênero/desejo. “Herculine desdobra e redistribui os termos do sistema, mas essa mesma distribuição os rompe e os faz proliferar fora desse sistema” (BUTLER, 2003, p. 46). Se o sexo exige um gênero, a intersexualidade de Herculine circunscreve uma ambiguidade de gêneros, e o desejo é ao mesmo tempo hetero e homossexual, independentemente para qual gênero – dentro da concepção binária - seja direcionado.

Partindo da compreensão de gênero como substância permanente produzida por atributos culturalmente estabelecidos, regulamentados por linhas de coerência, “o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância — isto é, constituinte da identidade que supostamente é” (BUTLER, 2003, p 48). A compreensão de gênero como performance repetida é uma das mais importantes contribuições de butlerianas para a Teoria Queer. Segundo ela, o gênero é produzido através de atos performativos que se

⁵O termo intersexualidade é utilizado para designar uma variedade de condições em que uma pessoa nasce com anatomia sexual ou reprodutiva que não se encaixa nos padrões masculino e feminino.

repetem e imitam a ideia de uma identidade real, sendo esta uma ficção reguladora. Essa regulação é punitiva (pune-se quem não se adequa às normas), a fim de manter os gêneros na estrutura binária. Essa norma, no entanto, não pode ser internalizada completamente, e é nesse momento que o binarismo tem sua estrutura abalada.

Quando a desorganização e desagregação do campo dos corpos rompe a ficção reguladora da coerência heterossexual, parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva. O ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe descrever (BUTLER, 2003, p. 194).

Apresentam-se então a *drag queen* e a travesti como desconformidades aos padrões binários. Executando uma paródia de gênero, a *drag queen* lida com uma relação mais complexa entre sexo, gênero e gênero performado: “Se a anatomia do performista já é distinta do seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância [...]entre sexo e performance, [...] entre sexo e gênero, gênero e performance” (BUTLER, 2003, p. 196). Ela ainda diz que o gênero não pode ser compreendido como verdadeiro, falso, real, aparente, original ou derivado, mas abre espaço para que os sujeitos empreendam seu gênero a partir de outro viés que não somente o binarismo imposto pela heterossexualidade.

Os estudos *queer* se ampliam chegando aos mais variados contextos, como afirma Louro (2001), “a teoria queer permite pensar a ambiguidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação” (LOURO, 2001, p 550). A autora utiliza esses estudos para observar a escola e as relações ocorridas nesse espaço. Percebe-se esse espaço como regulador das normas binárias, traçando diferenças entre meninos e meninas. A autora ainda pensa uma pedagogia *queer*, orientada na diferença (de toda ordem), se expandido para além do campo da sexualidade, produzindo novas formas de pensar e conhecer. “Uma tal pedagogia sugere o questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência. A dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva” (LOURO, 2001, p 552).

A dança também atravessa por essas questões. Pazzeto e Samways (2018) reconhecem na dança de salão o discurso regulador dos gêneros: “homens devem ser conquistadores, sujeitos do desejo sexual, que pode e deve ser expresso em alto e bom som; mulheres devem ser recatadas, passivas, sensuais e objetos do desejo sexual masculino” (PAZZETO E SAMWAYS, 2018, p. 164-5). Partindo, então, da ótica *queer*, surgem propostas subversivas de condução – técnica de manipulação do corpo do outro – até então monopolizada pelo cavalheiro

(homem). Nessa nova perspectiva, mulher e homem passam a ser responsáveis pela condução, revezando-se nos papéis de condutor(a) e conduzida(o), e até mesmo realizando uma condução simultânea.

Os estudos *Queer*, além de revelar o gênero como resultado da produção e repetição de atos instituídos culturalmente, criando uma naturalização do binarismo masculino/feminino, dá voz aqueles que não se adaptavam nem mesmo na identidade homossexual, criada nas décadas de 1970 e 1980. São bi e pansexuais, cuja sexualidade não é direcionada a um único gênero, não sendo a deste último sequer restrita pelo binarismo; sadomasoquistas, que tem seu desejo relacionado a uma prática e não a um gênero; intersexuais, que apresentam uma relação ambígua entre sexo, gênero e sexualidade; *drag kings* e *queens*, que performam a masculinidade e a feminilidade respectivamente; pessoas transgênero, que se encontram dentro e fora da oposição homem/mulher; e até heterossexuais, que fogem à norma, como *crossdressers*, que em geral são homens que sentem prazer em vestir-se com roupas femininas. Essa nova concepção permitiu que novas relações de gênero fossem estabelecidas, quebrando hierarquias e “verdades”. A seguir, será traçado um breve percurso acerca da personificação do feminino.

2.2. BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA PERSONIFICAÇÃO DO FEMININO

Nosso passeio começa na Grécia Antiga, no início do teatro, quando homens recorrem as máscaras para dar vida a personagens femininas, pois naquele momento, tal função era exclusivamente dos homens. Eram eles os responsáveis por dar vida aos papéis femininos. “É importante ressaltar que, naquela época, o ator usava não somente a máscara para interpretar papéis femininos; roupas e enchementos também eram adicionados para a composição da personagem” (AMANAJÁS, 2014, p. 5).

Com intuito de fazer com que seus fiéis pudessem compreender as histórias bíblicas, a Igreja apela para as encenações. No entanto, os papéis femininos continuaram sendo interpretados por homens, devido ao fato de as mulheres não poderem desempenhar cargos diretos relacionados à igreja. “Uma vez que anjos são assexuados e as Marias contribuíam com poucas falas –, um jovem adolescente poderia muito bem assumir, sem problemas, essas funções” (AMANAJÁS, 2014, p. 5).

No oriente, em muitas práticas o homem era responsável por criar uma figura feminina, como no teatro Topeng da Indonésia, no Wayang Wong que é uma forma de teatro balinesa. No Kathakali, um estilo masculino de Teatro-dança, na Índia, no qual dentre os tipos de personagens está o Minukku (personagem feminino) (RIBEIRO, 2013, p. 103).

No Japão foi onde se deu mais fortemente a criação do feminino por homens. No séc. XIV, além do Nô e o Kyongen, linguagem teatral masculina, haviam atores especializados em papéis femininos. No kabuki, após a extinção, em 1629, do kabuki de mulheres (*onna kabuki*), por associar teatro e prostituição (KUSANO, 2013, p. 12), iniciou-se o Kabuki de rapazes até quinze anos (*wakashû kabuki*), no qual a seriedade dada aos papéis femininos desempenhados por eles era tão grande que os atores tinham obrigações a cumprir também fora dos palcos, principalmente as solicitadas pelos samurais (AMANAJÁS, 2014) também extinto, reaparecendo como kabuki de homens adultos (*yarô kabuki*), nascendo assim, “o fascinante mundo dos onnagata de kabuki, exímios atores intérpretes de papéis femininos [...]. Eles seriam os transformistas de hoje levados à sua excelência” (KUSANO, 2013, p. 12). Na China, na Ópera de Pequim, homens e mulheres poderiam participar, no entanto, não era conveniente que elas dividissem o palco com eles, cabendo a elas a dança e a eles a interpretação de papéis, tanto masculinos, quanto femininos.

No Ocidente, por volta do séc. XVI, a commédia dell’arte (*sic*) recupera a tradição de uso das máscaras. “Nessas companhias era comum o envolvimento das mulheres desempenhando diversas funções artísticas; porém, máscaras eram uma atribuição do ator” (AMANAJÁS, 2014 p. 9). No mesmo período, surgia um dos maiores dramaturgos de que se tem conhecimento: Shakespeare. “Começam a aparecer as primeiras ‘companhias’, que então eram formadas por três ou quatro atores e um ou dois adolescentes para os papéis femininos” (HELIODORA, 2008, p. 75). Não se tem provas concretas, mas acredita-se que o termo *drag* tenha sido usado por Shakespeare para identificar um papel feminino a ser interpretador por um homem. O termo é uma sigla para *dressed as girl* (vestido como garota).

No reinado de Carlos II, no séc. XVII, na Inglaterra, as mulheres puderam, finalmente, subir aos palcos para interpretar os papéis femininos, e, com isso, o ator drag foi perdendo sua função. No séc. XVIII, a *drag* ganha uma nova característica: a de satirizar, devido as mudanças sociais e da forma de pensar, as relações homem e mulher. Como a presença das mulheres no teatro se consolidara, as *drags* encontraram na comicidade uma maneira de se manterem vivas.

Na Ópera, no entanto, ainda eram os homens os responsáveis por personificar o feminino, de forma séria, pois a igreja não aceitava que mulheres executassem tais funções. Dessa forma, muitos meninos eram castrados para que suas vozes não ganhassem tons graves com a chegada da adolescência. Então, esses meninos, conhecidos como castrati, possuíam voz soprano e contralto. “Era comum que os castrati, em sua idade adulta, continuassem a se vestir em trajes femininos [...] não como uma extensão da arte, mas pelo próprio prazer de conflitar

sua dúvida sexualidade, estando em drag onde a maioria das regras sociais não se aplicavam” (AMANAJÁS, 2014, p. 12)

Durante o séc. XIX, as *drags* voltam aos palcos para atuarem em comédias e chegam ao séc. XX como a atração cômica mais carismática. Essa representação devia a sua comicidade, do fato de ser uma caricatura do feminino realizada por um homem. Elas começaram a apresentar-se em Music Hall (tipo de entretenimento teatral britânico), onde homens se reuniam para representar cenas cômicas curtas. Até aproximadamente a metade do século esta foi a única forma aceita de *drag*, sendo uma personagem indispensável para os comediantes da época.

Com o surgimento do teatro musical, além da nova organização da moda e pensamento feminino, a *drag*, mais uma, vez reinventa-se. Jovens dão um toque mais glamoroso às personificações femininas. Para essa nova *drag* não bastaria cantar, dançar e improvisar, ela busca, então, representar grandes mulheres da vida real.

Os anos 1960 chegam e com eles o *pop art* (movimento artístico ocorrido na década de 1950, tendo como uma das principais características a crítica a sociedade por meio dos objetos de consumo), que foi adotado pelos jovens homossexuais como identidade cultural. Embora a sociedade estivesse mais aberta aos homossexuais, os primeiros bares gays foram construídos nas áreas periféricas, onde a *drag queen* encontrou espaço para ressurgir e suas novas inspirações eram as divas de Hollywood e da música pop, como: Marilyn Monroe, Cher, Madonna, Diana Ross, Barbara Streisand, entre outras.

Existiam, até então, duas categorias de *drags*: as que possuíam uma forte veia cômica e as glamorosas inspiradas pelas grandes divas. Até que a *drag* se tornou o maior símbolo das lutas pelos direitos gays, criando, assim, uma nova vertente: a *drag radical*.

Nos anos 1980, as *drags* voltam a confinar-se nos bares e clubes gays, devido as consequências trazidas com o aparecimento da AIDS, sobretudo graças ao fortalecimento do preconceito. A *drag queen* ressurgiu, nos anos 1990, com função de entretenimento, seja realizando *lipsync* (dublagem de músicas), dançando *vouguing* (dança criada a partir das poses realizadas pelas top models) ou com sua, já conhecida, comicidade, mas acima de tudo perderam a característica política herdada das décadas anteriores. Nessa década uma *drag queen* faz grande sucesso na cidade de Belém, Babeth Taylor e fica conhecida como a primeira *drag* da cidade.

Eis que entra em cena RuPaul, uma drag negra, alta, usando peruca loura e dona de muito glamour. Ela, sem dúvidas, é uma das maiores representações e referências *drag queen* da atualidade e segundo Amanajás (2014),

elevou a arte das drag queens no mundo através de seus singles [...], filmes, trabalhos como modelo fotográfica e de passarela e, desde 2009, comanda seu próprio reality show na televisão, onde drag queens de todo canto dos Estados Unidos concorrem ao título de próxima drag queen superstar, mostrando habilidades artísticas, desde atuação até confecção de vestidos de alta costura (AMANAJÁS, 2014, p. 19).

No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro e em São Paulo (hoje considerada o centro da cena drag brasileira), diversas drags conquistaram o público graças a sua grande irreverência. A cultura pop, que antes foi classificada como não-cultura, se solidifica e o séc. XXI abriu caminhos para que inúmeras novas divas aparecessem, como Beyoncé, Lady Gaga, Shakira, Rihanna, Britney Spears, que se tornam parte da vida de muitos jovens.

No Brasil, *as drags* passaram a ocupar diversos espaços como, por exemplo, no cenário musical com Pablio Vittar, Gloria Groove e Aretuza Lovi. Temos ainda as Drags que fazem sucesso na internet como Lorelay Fox e Silvetty Montilla, que comanda o web reality show Academia de Drags. Além da famosa Nany People que construiu uma bem-sucedida carreira nas telas.

Em Belém, existem grupos que se organizam para promover a arte *drag queen* na cidade. A Viada Cultural era uma festa que nasceu da parecia entre a *drag* Flores Astrais e Karllana Cordovil, sendo realizada por 8 edições no Bar do 8 e “unia pessoas das mais diversas tribos urbanas, classes sociais, comunidades de luta, artistas, e principalmente *drag queens* na cidade de Belém do Pará” (ASTRAIS, 2016, s/p). Outro importante evento acontece na cidade, cujo objetivo é dar visibilidade para *drag queens* de Belém, o NoiteSuja, projeto criado por Matheus Aguiar e Maruzo Costa. “No começo, não pensávamos no NoiteSuja como uma festa drag. Na primeira edição tivemos apresentações de dança burlesca e uma exposição dentro da festa, além das drag performances. O rótulo de festa drag foi uma resposta do público. Acredito que foi o que cativou mais as pessoas e o que as incentivou a ir às outras edições”, afirma Matheus em entrevista.

assumiu-se uma posição de encarar o Noite Suja não somente como um ambiente de festas, mas como um projeto político e artístico que, promoviam festas segmentadas para o público pró LGBTIQ+ e drag, mas que invadiu a cidade de Belém através de eventos ou performances urbanas que levasse a performance drag para outros públicos mostrando um olhar diferente da representação midiática, sem ignorá-la, mas expondo uma nova visão através de artistas locais e suas percepções sobre essa expressão artística (VITORIO *et al*, 2018, p. 10-11).

Hoje são entre 10 e 15 performances de *drags*, que são conhecidas como *Themônias*, por festa, dentre as quais destacamos: SImone, Tristan Soledade, Perséfone de Milo, Flores Astrais, Gigi Híbrida Bolero, Shayra Brotero, Luna Skyysime, Monique Lafon, Luka Cortez e Sarita di Xsuis. Essas, juntamente com tantas outras, movimentam e (re)inventam o cenário *drag* de Belém, criando performances originais e perturbadoras.

Por fim, não é pretencioso afirmar que esse histórico de performances de femininos não finda aqui, pois como pudemos ver, ao longo da história, as *drags* tem a capacidade de se reinventar de acordo com a necessidade e o tempo, mas claro sem perder a graça, o charme e o glamour, tanto, ao ponto de serem comentadas no capítulo seguinte.

2.3. 'OS SERES DRAGS'

Mesmo que o foco deste trabalho seja uma *drag queen*, considera-se necessário entender todo esse universo do qual ela faz parte. Primeiramente entendamos que o ser *drag king* ou *queen* é entendido como performance de gênero, ou seja, uma pessoa que se apropria de características masculinas (King) ou femininas (Queen), cujo objetivo é a performance artística, muitas vezes com o intuito de criticar os padrões de gênero, beleza e comportamentos estabelecidos pela sociedade. “Drag queen não se trata apenas de se vestir de mulher e exalar beleza para fins de divertimento próprio – o artista têm responsabilidades para com sua arte e sobretudo, com a sociedade para a qual se torna a voz e levantador de ideias” (AMANAJÁS, 2004, p. 21).

Partindo da compreensão de performance de gênero, podemos entender que o ser *drag* não está relacionado à sexualidade ou ao gênero da pessoa que se monta. Por exemplo, uma mulher heterossexual pode realizar trabalhos como *drag king*, afinal esta não é uma prática sexual – mesmo as drags queens utilizem muito de sua sensualidade para passar sua mensagem -, mas é uma prática artística. Para muitas *drags* é nessa característica que reside a diferença entre elas e as travestis, associadas à prostituição. Para Braga (2010), no entanto, as distinções localizam-se nos atravessamentos de gênero. “Enquanto as *drags-queens* [...] movem-se na condição de ser e estar, [as] travestis [...], ao partirem, uma vez, do ponto de uma identidade masculina, migram dessa condição de identificação sem possibilidade de regresso” (BRAGA, 2010, p. 63). Nessa concepção, a *drag queen* assume momentaneamente uma identidade de estereótipo feminino, e logo pode retomar a sua própria identidade (masculina ou não), por outro lado, a travesti instala-se em outro lugar, por meio de intervenções sobre o corpo (cirurgias, ingestão de hormônios).

Braga (2010) afirma que ao fabricar seu corpo, a travesti é reconhecida “como algo diferente do trânsito coletivo, permitindo-se circular apenas em determinados territórios e horários” (BRAGA, 2010, p. 37). A *drag queen*, por outro lado, apesar de ser prática presente principalmente no universo LGBT, alcançou também espaços heterossexuais, devido a sua irreverência e grandes doses de comédia em suas performances. E esse fenômeno vem ganhando cada vez mais espaço, por isso, suas performances tornaram-se muito mais complexas, bem como a montaria (que compreende o processo em que se produz a imagem do

feminino por meio da maquiagem, figurinos e adereços). Desde o início do processo de montaria até o término do mesmo levam-se horas, tendo em vista que “a maior característica da *drag* é utilizar-se somente de vestes e indumentárias na constituição de seus corpos femininos” (CHIDIAC, OLTRAMARI, 2004, p. 476) e um corpo ganhará outras formas e feições que, algumas vezes, pouco remetem a(o) da(o) criador(a).

A parte que leva mais tempo para ser feita, sem dúvidas, é maquiagem. A maquiagem é a primeira impressão de uma *drag*, a sua identidade. Um dos principais instrumentos, nesse sentido, é o corretivo, pois é ele que auxiliará a dar novas feições ao rosto, iluminando algumas áreas e escurecendo outras e dessa forma, dando novos contornos ao rosto. A partir disso, tudo vem para compor essa visualidade. Criam-se novas sobrancelhas, aparecem os cílios e unhas postiços, roupas com mais brilho, saltos altos e a peruca, que é um importante componente da montaria, pois algumas pessoas acreditam que é nesse momento que a *drag* é incorporada.

As *drags* estão em eventos específicos, em boates, no cinema, no teatro, na televisão, nos palcos, na música e muitas vezes são mais reconhecidas do que a pessoa que empresta o corpo para que a *drag* possa aparecer. E esse é um fator muito importante de ser destacado, o sujeito consegue fazer uma separação quase que total entre si e a *drag*, tendo nessa personalidade, gostos, trejeitos próprios, que podem ser muito diferentes daquele, mesmo que em alguns momentos pessoa e persona atravessem um ao outro. Essa relação pessoa/persona, segundo Vencato (2002), se dá em diferentes graus:

1) rapaz que se identifica muito com sua personagem *drag*, chegando a assumir em sua vida cotidiana a personagem; 2) rapaz diferente de sua personagem *drag*, mas que não se preocupa com o fato de por vezes identificar-se ou ser identificado com ela; 3) rapaz diferente de sua personagem *drag*, que evita (chegando mesmo a excluir a possibilidade de) qualquer identificação. A maior parte das *drags* pertence ao segundo grupo (VENCATO, 2002, p 40).

Existem, ainda, algumas classificações de *drag*: *drag king* e *drag queen*. As *drag queen* performam o feminino, seja de forma caricata ou buscando uma aproximação do que culturalmente se entende como feminino. *Drag king* procura performar a masculinidade, com a intenção de mostrar outras masculinidades e não somente a do homem heterossexual. Encontramos também o termo *Bio Queens*, para fazer referência a “mulheres biológicas’ ou que se ‘identificam como mulheres’ que conscientemente desempenham gêneros ‘femininos’ como um meio de engajamento, crítica e/ou celebração” (TAORMINO *apud* BERUTTI 2003, p. 60). Questiona-se, porém, a aplicação desse termo, visto que ele possui uma natureza excludente. Supõe-se, porém, que seu emprego tenha a finalidade de demarcar um lugar para as mulheres nessa arte como ambiente de reafirmação, pois ao ser utilizado, ele as desloca da

classe designada pela performance do gênero feminino e não pelo sexo da(o) performista, retirando, inclusive o termo *drag*, que pressupõe a personificação do feminino.

As *drag queens*, foco deste trabalho, ainda se subdividem, de acordo com o tipo de performance e visualidade que apresentam, em: caricata, *top drag*, *cyber-drag*, *gogo drag* e as bonecas. As caricatas trazem maquiagem mais exagerada, que satirizam a imagem feminina por meio de simulação de imperfeições no rosto, roupas mais extravagantes, muitos acessórios e em suas performances apresentam grandes doses de crítica aos padrões de beleza e a normatividade. As *top drags* representam a padronização da beleza feminina, e usam de artifícios como enchimentos para ganhar curvas mais femininas, sua maquiagem é utilizada para dar traços mais delicados. A *cyber-drag* é mais futurista, traz em sua caracterização efeitos visuais ímpares, que podem remeter a seres extraterrestres, animais e tudo mais que a criatividade permitir. E as *gogo drags* misturam a visualidade feminina e a masculina, sua caracterização é menos descompromissada em personificar o feminino, deixando por vezes pelos a mostra, revelando sua ambiguidade. E a boneca, cuja aparência e movimentação remetem às bonecas.

Independentemente da vertente que a *drag* siga, ela é um ser altamente politizado que instiga, questiona e faz pensar, e deve ser compreendido como um ser que vem para perturbar e desestabilizar. A *drag* não ocupa mais o lugar de mero entretenimento – esse nunca foi o seu lugar. Suas performances estão carregadas de críticas às normas morais e sociais. Ela encontrou nas artes (dança, teatro, música) a sua principal arma, a via pela qual se comunica. A *drag* “samba de salto 15” em cima da heterocisnormatividade!

2.4. ARACNA SWAN: UMA DRAG QUE NASCEU ESPETACULAR

No 4º semestre do curso de Licenciatura em Dança da UPFA, nos foi ofertada a Disciplina Manifestações Espetaculares Brasileiras II. Tal disciplina tinha como principal objetivo que os alunos passassem por um processo de imersão em uma manifestação de sua escolha e que lhes causasse alguma inquietação. Propus a minha equipe, então – mesmo sem saber quais as inquietações que atraíam meu olhar para tal fenômeno – que pesquisássemos o movimento *drag queen*, em Belém do Pará. Decidimos, por fim, voltar nossa atenção para a festa NoiteSuja.

Durante a pesquisa, tivemos contato com diversos indivíduos que estavam envolvidos com a festa de muitas formas, alguns presentes desde o início desta prática e outros que tinham ingressado havia pouco tempo, seja como *performers* ou como apreciadores dessa arte. Buscamos conviver com algumas das *drags* que performam nessa festa, procurando participar de todo o processo, desde a montaria até suas performances no NoiteSuja.

Realizamos várias entrevistas para que pudéssemos compreender melhor esse fenômeno e em certa ocasião fomos convidados por uma *drag* (Kawa Tsunami) a participar de uma de suas performances, com quem realizamos uma parceria que nos rendeu diversos convites para muitos eventos destinados ao público *drag*. Essa experiência teve uma importância significativa para mim, pois pude observar como se dava a escolha da música e figurino, a preocupação com a mensagem a ser repassada, a preparação da performance e ainda como isso era recebido pelo público. Além disso, estar em cena em uma performance *drag* despertou-me um interesse particular por essa prática.

Ao final da disciplina, como um dos resultados da pesquisa, decidi então criar minha própria *drag queen* e, a partir disso, comecei a pensar em como seria sua personalidade, o tipo de performance a ser realizado por ela e que mensagem ela gostaria de transmitir. Em seguida, foi preciso pensar em toda sua visualidade e tive a preocupação em buscar elementos que dissessem por si só quem é essa *drag*. E assim, da hibridização entre aranha e cisne, nasceu Aracna Swan, que é o foco central deste trabalho.

Foto 1 – Nascimento de Aracna Swan



Fonte: Acervo pessoal do autor (2016)

Não havia nenhuma pretensão em prosseguir com o trabalho de *drag queen*, muito em virtude do meu processo de autodescoberta. A criação da personagem se deu apenas para a disciplina, no entanto, o incentivo para que eu desse continuidade nessa prática foi grande por parte dos meus amigos e colegas de turma, que enxergaram um potencial que há muito eu vinha

ignorando. Contudo, admito que Aracna estava pulsando em mim e aguardando a oportunidade na qual poderia revelar-se e expressar sua arte.

A oportunidade apareceu quando, em seguida, me tornei bolsista PIBIPA do Projeto de Pesquisa Dança e Etnocologia, a referida bolsa visa o incentivo a produção artística e foi aí que percebi que este seria o momento para me aprofundar nas pesquisas e aperfeiçoar o trabalho com Aracna, processo que detalharei mais adiante.

Aracna traz em sua visualidade e corporeidade a presença de dois animais, a aranha e o cisne, que são a representatividade de quem ela é e no que acredita. Aracna Swan pode ser classificada como top drag, pois procura personificar o padrão de beleza feminina. Em sua performance, ela explora sua sensualidade e busca seduzir a todos que estão em sua presença, e, ara isso, ela usa a dança, que é uma de suas características mais marcantes, pois sempre traz para suas performances o seu repertório corporal, além de realizar *lipsyncs* – dublagens de músicas - e falar alguns textos de sua autoria.

Aracna já teve aparições em festas específicas para a apresentação de *Drag* tanto para performar quanto para prestigiar o trabalho de outras *drags*. O seu *debut* – como é chamada a primeira performance de uma *drag* em um evento - aconteceu em agosto de 2017, na festa organizada pelo Grupo de Teatro Universitário, da Escola de Teatro e Dança da UFPA, que na ocasião estava abordando a temática *drag queen* em uma de suas produções.

Nessa festa, também estavam presentes *drags* que já têm um trabalho reconhecido na cidade, e que são referência para as que estão começando, além de outras que, como Aracna, estavam iniciando. Sabendo disso, Aracna iniciou a pensar em sua performance e a prepará-la muito antes da data do evento, dediquei, ainda, especial atenção na escolha do figurino, com intuito de que tudo estivesse em harmonia com sua performance e para que a mesma não passasse despercebida, afinal, ser notada faz parte da vaidade *drag*.

Foto 2 – Debut de Aracna



Fonte: Acervo pessoal de Ruan Cavalcante (2017)

Digo por fim, que Aracna Swan nasce espetacular, pois tanto a disciplina na qual ela foi criada quanto o projeto no qual ela se desenvolveu tem como base a Etnocenologia, que estuda as práticas corporais voltadas para a cena, sendo um dos seus pilares a espetacularidade, que acontece quando “percebe-se a organização de ações e espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas” (BIÃO, 2009, p. 35).

Dialogando ainda com outro pilar da Etnocenologia, compreende-se as ações cotidianas, nesse caso do Cristiano – uma vez que Aracna aparece em momentos muito específicos para performar, não realizando, portanto, atividades corriqueiras – pela via da teatralidade. Apontada por Bião como uma “categoria reconhecível em todas as interações humanas” (2009, p. 35). De acordo com esse princípio, as ações mais banais podem ser lidas como teatrais, o que a difere da espetacularidade, no entanto, é a sua intenção, que nesta é mais clara e reconhecível.

Outros conceitos importantes são os de estados de consciência (alterados modificados ou não) e estados de corpo (técnicas cotidianas e extracotidianas). A partir dessa concepção, sinalizaremos as alterações ocorridas no corpo e na consciência durante as performances de Aracna Swan (na última seção).

Aracna, e as *drags* em geral são, portanto, espetaculares por excelência, pois sua intenção nunca é passar despercebida, suas roupas, acessórios, maquiagem, cabelo, sapatos, performances, tudo é preparado para que elas sejam notadas, ou seja, existe por elas a clara intenção de se mostrar, de o close certo⁶.

⁶ Palavra do léxico LGBTQI+ (Bajubá ou Pajubá) que significa mandar bem, fazer algo bom, acertar em algo que fez.

3. NAS PONTAS

Neste momento, será abordado o meu contato com a sapatilha, as dificuldades e superações que decorreram desse processo. No entanto, faz-se necessário fazer um breve passeio pela história da sapatilha de pontas usada na técnica do *ballet*, percebendo em qual contexto ela surgiu para buscar compreender porque ela é direcionada ao gênero feminino. Além disso, será feito um levantamento de algumas práticas que propuseram subversão da técnica de pontas e do ballet clássico e, assim, defender um dos pensamentos deste trabalho, que é a não ruptura com o ballet, mas que seja possível uma dilatação na concepção do que pode ou não ser realizado nessa técnica.

3.1. BREVE HISTÓRICO DA SAPATILHA DE PONTA

Compreendo que a sapatilha de ponta é hoje, se não a maior, uma das maiores representantes do feminino no ballet clássico. Que bailarina nunca sonhou em dançar nas pontas? Quantas bailarinas, mesmo em meio a dor, continuaram a insistir nesse sonho? Quantas bailarinas se sentiram realizadas ao ir aos palcos na pontas? Como é possível que um objeto cause tantas emoções contrastantes? De fato, a sapatilha de ponta demarca um lugar, o lugar da bailarina, que se eleva, que está acima do humano. As pontas têm o poder de legitimar a bailarina como ser inalcançável, idealizado, separando-a, inclusive, do bailarino que é humano, real e falho.

O *ballet*, logo nos seus primeiros anos, demonstrou profundo interesse pelos pés. Segundo Homans (2010 *apud* RIGOBON 2016), inicialmente quando o *ballet* foi descrito, muitos movimentos do corpo não foram determinados, por outro lado, os movimentos dos pés foram descritos minuciosamente. “Esses movimentos são tão específicos, que essa pode ser a razão de cada movimento de *ballet* ser chamado de passo” (RIGOBON, 2016, p. 8).

Os calçados utilizados nesse gênero de dança passaram por diversas modificações. Tais transformações acompanharam a evolução dessa dança, que se tornou mais complexa e, portanto, necessitou de calçados que permitissem maior agilidade dos pés e posteriormente maior desempenho técnico. Entretanto, não foi apenas sua função prática que se alterou, os sapatos – comumente conhecidos como sapatilhas – passaram a indicar diferenças entre personagens (humanos e sobrenaturais) e de gênero (bailarino e bailarina), como afirma Harris (2003),

Os calçados no ballet sugerem várias distinções que podem ser feitas entre bailarinos. A primeira e mais óbvia é a diferença de gênero. Mulheres usam sapatilha de ponta, e homens usam sapatilha de meia ponta [...]. [No período romântico], a primeira diferença de traje e coreografia é que enquanto a personagem etérea encarna tudo o que é leve, tênue e vertical, sua colega terrena usa sapatilha de meia ponta ou sapatos a caráter, e dança de uma maneira mais forte e com os pés no chão. Por isso, as

sapatilhas de ponta facilmente indicam o desejado, o inatingível, o belo, temas passados em todos ballets Românticos (HARRIS, 2003, p. 4 – tradução minha).

O período romântico do *ballet* vai de 1830 a 1970, e foi influenciado por um movimento que abrangeu todas as formas de arte da época. Temas relacionados a natureza, mitos sobrenaturais, paixões avassaladoras e profunda melancolia serviram de inspiração para autores literários desse período, que foram seguidos por libretistas e coreógrafos. “Em 1927, ‘La somnambule’ do francês Aumer, foi considerado por muitos críticos como o primeiro ballet romântico da história” (CAMINADA, 1999, p 136). Apesar disso, foi “La Sylphide”, de Filippo Taglioni, estreado em 1832, que ficou conhecido como o primeiro *ballet* romântico.

Taglioni confiou a sua filha, Marie Taglioni, o papel principal nessa obra, no qual conheceu “sua consagração definitiva e passou para a história como a mais perfeita idealização da bailarina romântica (CAMINADA, 1999, p. 139) e segundo Cavrell (2012) ela se tornou o modelo para as outras bailarinas. A imagem criada por Taglioni, de bailarina delicada e frágil é a que genericamente se tem de bailarina ainda hoje. O *ballet* foi se tornando cada vez mais feminino, as mulheres foram elevadas para serem admiradas e desejadas e, no entanto, eram intocáveis.

Imagem 1 - Marie Taglioni



Fonte: <https://culturdanca.com/2012/10/16/o-inicio-do-ballet/>

A busca pela verticalização dos bailarinos, a fim de reforçar os ideais românticos resultou no aparecimento dos saltos realizados pela bailarina, bem como sua elevação e

sustentação por meio de fio invisíveis permitindo que ela colocasse apenas os dedos dos pés no chão (CAMINADA, 1999). O que também deu passagem para o surgimento da sapatilha de pontas. O feito de ser a primeira bailarina a dançar um ballet inteiramente nas pontas é dado a Marie Taglioni em “La Sylphide”. Nesse momento o bailarino perde ainda mais espaço, já que agora serve de suporte para sua *partner*. Segundo Garafola (1985-86), a poesia, expressividade e graça se tornaram uma competência reservada às mulheres e a feminilidade se tornou a ideologia do *ballet*.

Cavrell (2012) afirma que a “mudança da dominação tradicional do bailarino para a proeminência feminina deveu-se, principalmente, à virtuosidade quase grotesca da técnica masculina” (CAVRELL, 2012, p 59). Ainda segundo a autora, o bailarino mostrava que a dança era algo físico – um tabu na época - através de seus saltos muito altos, múltiplos giros e baterias. A obra prima do período romântico foi “Giselle” (1841), “que sintetiza de forma admirável todas as aspirações técnicas, dramáticas” (CAMINADA, 1999, p. 139). Logo após o grande sucesso de “Giselle”, o ballet romântico entrou em declínio. Em 1870, “Copélia” é levada a cena, sendo o último sucesso do período.

A supremacia da mulher se mantém até a mudança do *ballet* da França para a Rússia. “A incorporação das danças populares russas pelos coreógrafos estrangeiros trouxe de volta a imagem masculina, fazendo do bailarino o exemplo máximo da energia robusta masculina. (CAVRELL, 2012. p. 62). Cria-se então uma oposição entre bailarinos e bailarinas, leveza e fragilidade para elas, e força e coragem para eles.

A sapatilha de ponta passa por transformações, por exemplo, “Pierina Legnani usava sapatos com uma plataforma robusta e plana na extremidade dianteira do sapato, em vez da ponta mais afiada dos modelos anteriores”. (HISTORY COOPERATIVE, 2016 – tradução minha), ela ainda realizou, pela primeira, vez os trinta e dois *fouettés en tournant*⁷, no ballet “Cinderela” e repetiu a proeza em “O lago dos cisnes” (CAMINADA, 1999). Sobre o papel feminino deste *ballet*, Caminada afirma que “se constitui numa das maiores aspirações de uma bailarina; sua dualidade [...] exige das bailarinas uma das mais difíceis composições dramáticas da história; poucas conseguem realizar de forma nivelada os dois personagens” (CAMINADA, 1999, p 155-156).

Enrico Cecchetti, foi convidado pelos russos para lhes ensinar a técnica italiana, que posteriormente combinada a francesa, deu origem à técnica russa. Com a técnica italiana, foram

⁷ “Este é um giro popular, no qual as (os) bailarinas (os) executam uma série de giros na perna de suporte enquanto são impulsionados pelos movimentos de chicote da perna de trabalho. A perna que chicoteia deve estar na altura do quadril com o pé fechando no joelho da perna de base” (GRANT, [1967] 1982, p. 72 – Tradução minha).

importadas também as sapatilhas de pontas. “Os sapatos usados por Legnani eram menos pontudos do que os usados por Taglioni” (A BRIEF HISTORY OF POINTE SHOES – tradução minha). Os russos usavam várias técnicas para endurecer as pontas como, por exemplo, cortar papelões utilizados para dar suporte. Rumores dizem que Anna Pavlova possuía técnicas secretas na preparação de suas sapatilhas. “Ela arrancava o papelão, o tecido e o forro de couro e os substituía por uma sola interna misteriosa de seu próprio design. Há relatos que ela usava sapatilhas com plataformas muito largas, que lhe proporcionava um *balance*⁸ superior” (A BRIEF HISTORY OF POINTE SHOES – tradução minha).

As sapatilhas de pontas chegam ao século XX, e posteriormente ao séc. XXI, através dos ballets criados por Fokine, Massine e Balanchine para os “Ballets Russes” sob a direção de Diaghilev. Irina Baronova e Tamara Toumanova realizaram sessenta e quatro *fouettés*, seis *pirouettes*⁹ sem suporte e longos *balances* para o deleite e aplausos das plateias. (A BRIEF HISTORY OF POINTE SHOES). Apesar da evolução técnica alcançada pelas bailarinas e das mudanças na estrutura da sapatilha,

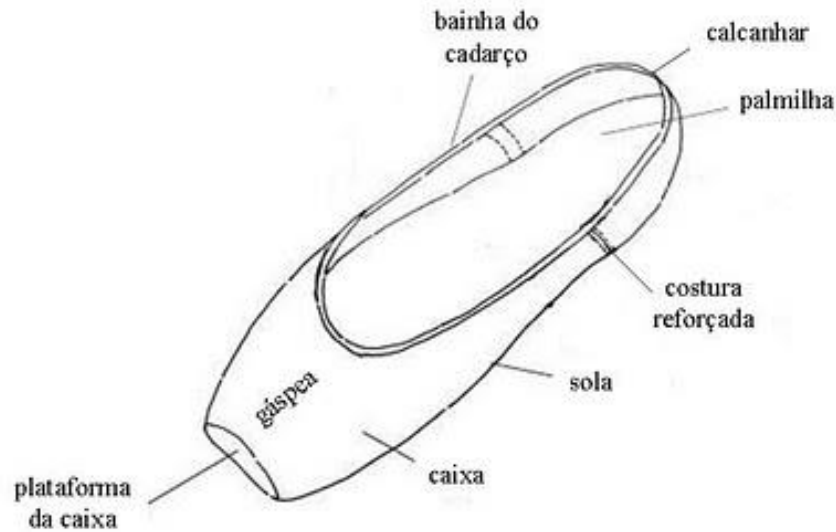
seus materiais básicos são antiquados: couro, aniagem, papel, cola e pequenos pregos, o que cria um grande problema para as bailarinas de hoje. Uma sapatilha de ponta nova é excessivamente dura, porque a palmilha e a caixa são excessivamente fortes. Uma vez quebrada, permitindo a articulação do pé realizar facilmente os saltos e subir na meia-ponta, dura pouquíssimo tempo. Usá-las é mais doloroso do que precisa ser e pouco é feito para minimizar o trauma ao dançar em superfícies duras (SANTOS, 2009, p. 30).

Atualmente encontramos no mercado sapatilhas de diversas marcas, com os mais variados tamanhos, cores e algumas variações nos formatos, mas sua estrutura básica é a mesma, composta por: caixa, plataforma da caixa, gáspea, sola, palmilha, calcanhar, e costura lateral reforçada.

⁸ Equilíbrio – Pode ser realizado nas pontas ou na meia ponta, sustentando-se o peso do corpo sobre uma ou ambas as pernas.

⁹ Rodopios, giros. Um giro completo do corpo em um pé, na ponta ou meia ponta. *Pirouettes* são feitas *en dedans*, girando para dentro em direção da perna de apoio, ou *en dehors*, girando para fora na direção da perna levantada [...]. *Pirouettes* podem ser realizadas em algumas posições determinadas, como *sur le cou-de-pied*, *en attitude*, *en arabesque*, *à la second*, etc (GRANT, [1967] 1982, p. 106 – tradução minha)

Imagem 1 – Estrutura da sapatilha de ponta



Fonte: <http://looucaporballet.blogspot.com/2013/06/pontas.html>

É importante salientarmos a íntima ligação entre a tríade *ballet*, bailarina e sapatilha de ponta, que vigora no imaginário coletivo. Ao mencionar a palavra *ballet*, comumente, surge a imagem de uma bailarina “na ponta dos pés” girando com as mãos sobre a cabeça. A figura masculina, em geral, não é associada a essa atividade. “*Ballet é coisa de menina*” é uma das frases que gerações de crianças ouvem e que, ao longo dos anos, reforça a ideia dessa prática sendo uma atividade exclusivamente feminina. As salas das escolas que ensinam esse gênero de dança são preenchidas por dezenas de meninas, com poucos ou nenhum representante masculino.

A presença do homem no *ballet* é associada a homossexualidade e “torna-se evidente uma ordem compulsória do sexo/gênero/desejo manifesta na lógica binária” (SANTOS, 2009, p. 51). Se o *ballet* é uma atividade destinada ao feminino, um homem, ao ingressar nessa prática, estaria revelando sua sexualidade orientada para o mesmo gênero. Em uma sociedade machista, o medo de repressões oriundas do preconceito resulta no afastamento dos homens do *ballet*.

Apesar da relação feita entre *ballet*, homem e homossexualidade, não se pode esperar que este realize o papel da bailarina e vice-versa. Cada um possui atribuições extremamente definidas e distintas. Segundo Ann Daly (1997), a bailarina é o objeto de desejo masculino, enquanto ele atua de forma mais ativa. Mesmo que os papéis principais fossem destinados a ela, era o bailarino que lidava com conflitos e tomavam decisões (DALY, 1997 *apud* SANTOS, 2009). As diferenças “naturais” dos gêneros são refletidas nas vestimentas, no desenvolvimento técnico, nas mímicas, nos corpos, nas movimentações e treinamentos. Partindo dessas oposições, Santos questiona:

se o discurso do balé endossa os padrões de gênero na sua forma *naturalizada*, utilizando-se da clássica e tão controversa oposição binária masculino-feminino, não poderiam os meninos ter mais interesse na dança, visto que ela delinearía sua força, habilidade e resistência, enfim, seus traços de masculinidade? Nas narrativas, não são os homens que agem e fazem as escolhas, endossando a noção de superioridade masculina? Apesar de todas essas, digamos, *vantagens* em relação às mulheres, o balé segue configurado como uma atividade feminina (SANTOS, 2009, p 50).

A autora retorna ao *ballet* romântico para explicar as origens desse fato, onde a atuação do bailarino era permitida nas partes de ação, ou seja, “o problema da participação do homem na dança clássica estaria localizado nos momentos em que ele não age, ou seja, não dá suporte ou manipula a bailarina, e não interpreta seu teatro gestual” (SANTOS, 2009, p. 50). Sem esses elementos, restaria ao bailarino os movimentos puros de dança, que o colocariam na posição de (objeto) observado, uma posição que não era – e ainda não é – aceita socialmente.

O *ballet* continua, portanto, historicamente fundamentado, a ser relacionado à leveza e delicadeza, características atribuídas ao feminino. A supremacia da bailarina nessa técnica é reafirmada pela introdução da sapatilha de ponta, que aparece como artefato de ascensão técnica e realce do papel feminino. Essas ideias se enrijeceram de tal maneira ao longo dos anos que parece utópico pensar em um afrouxamento das normas vigentes.

3.2. A BUSCA PELA SUBVERSÃO DA TÉCNICA

Ao longo da história do ballet podemos perceber que alguns coreógrafos, bailarinos e até companhias apresentam uma nova maneira de pensar/fazer *ballet*. O rompimento de alguns padrões, principalmente estéticos, inauguram um novo período dentro deste gênero de dança, que são resultado de mudanças no modo da sociedade compreender suas relações com o mundo e entre si, transformações essas que possibilitaram, inclusive, o aparecimento de um novo gênero de dança: a dança moderna. No entanto, abordaremos aqui apenas as transformações observadas no que ainda se compreende como a técnica do *ballet*. Além disso, são encontrados alguns exemplos de subversão de gênero, inclusive ainda no seu período clássico e que chegam a contemporaneidade, as quais nos mostram que é possível conceber o *ballet* a partir de novas compreensões de corpo e gênero.

No entanto, antes de falarmos dessas subversões, é necessário apontarmos três termos relevantes para entendermos onde essas subversões acontecem. Técnica, estética e ética são conceitos que se entrelaçam, mas que se distinguem. O ballet clássico, por exemplo, tem uma técnica, uma estética e uma ética.

Marcel Mauss chama de técnica “um ato tradicional eficaz (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser tradicional e eficaz. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição” (MAUSS, 2013, p. 407). Mauss, através dessa

perspectiva, pensa as técnicas corporais, as quais buscarei aproximar do *ballet*. Os movimentos do *ballet* foram, ao longo dos séculos, sendo codificados, ou seja, passou-se a descrever a maneira correta de realizá-los. A partir dessa descrição, os bailarinos treinavam seus corpos para realizar os movimentos de forma precisa. Esses códigos foram repetidos exaustivamente durante tanto tempo, que criou-se uma tradição na realização desses movimentos.

A transmissão dessa tradição era/é de responsabilidade de professores/mestres de *ballet* especializados no ensino do mesmo. Foram desenvolvidos, nesse sentido, alguns métodos de ensino, como o Vaganova, o RAD (Royal Academy of Dance) e o Cecchetti, pertencentes, respectivamente, às Escolas Russa, Inglesa e Italiana. Essas, portanto, são tradições de ensino do *ballet* e sua eficácia é comprovada pelo desempenho dos bailarinos formados por cada uma delas.

Considero, dessa forma, a técnica do *ballet* clássico, mediante a forma como são realizados os seus movimentos codificados, que são aprendidos através de um método de ensino referentes a esse gênero de dança. Assim, quando se ouve “a bailarina tem grande domínio técnico”, significa que ela consegue executar os movimentos correspondentes ao *ballet* clássico com precisão.

A técnica do *ballet* possui uma estética e uma ética. Welsch aponta para a impossibilidade de demarcar o limite entre elas, “um juízo moral não se realiza sem elementos estéticos, assim como um julgamento estético contém elementos de razão prática” (WELSCH, 1986 apud HERMAN, 2005, p 32). Ambas refletem o período, a sociedade, ambiente onde o *ballet* nasceu e se desenvolveu. A ética diz respeito ao conjunto de valores morais que orientam essa técnica, enquanto a estética está relacionada aos valores de beleza.

Por exemplo, o corpo que é valorizado pelo *ballet* - esguio, longilíneo, de pele branca – (estética), retrata o padrão europeu da época (ética). Isso implicou na elaboração da técnica para esse tipo de corpo. Baseado em valores heterocisnormativos (ética), o *ballet* figura a imagem (estética) do homem e da mulher como viril e destemido, e, frágil e delicada, respectivamente. E assim, dentro da técnica do *ballet*, (mais abrangente) surgiram duas outras técnicas, cuja especificidade surge a partir dos gêneros, reforçando as qualidades atribuídas a cada um: a técnica masculina, baseada em giros e saltos vigorosos; e a técnica de pontas, que visa desenvolver a aptidão do uso da sapatilha de pontas.

3.2.1. Uma mudança Estética

Após o auge do *ballet* clássico na Rússia, tendo como um dos principais representantes o coreógrafo francês Marius Petipa – que criou diversos *ballets* dentre os quais destacam-se a trilogia, em parceria com o grande compositor Piotr Ilich Tchaikovski, “A bela adormecida”

(1890), “O lago dos cisnes”¹⁰ (1895) e “O quebra nozes” (1898) -, entra uma cena Sergei Pavlovitch Diaghilev, que sem ser bailarino ou coreógrafo foi “responsável por uma das mais importantes revoluções da dança cênica em toda a sua história” (CAMINADA, 1999, p. 159).

Diaghilev, em 1909, cria o “Ballets Russes de Diaghilev”, que reuniu os artistas mais consagrados da época (bailarinos, coreógrafos, artistas visuais, compositores, etc). Segundo Caminada (1999), esta companhia influenciou diversos setores da dança e “até a *modern dance* teve aberto o seu caminho através do rompimento das regras acadêmicas, sempre presentes nas propostas de Diaghilev” (CAMINADA, 1999, p. 182). Dentre os muitos artistas da dança que atuaram nessa companhia, destacamos Mikhail Fokine, Vaslav Nijinski, Leonid Massine, George Balanchine e Serge Lifar.

Mikhail Fokine foi o primeiro grande coreógrafo dos “Ballets Russes” que lhe ofereceu “a primeira oportunidade para mostrar sua arte em países estrangeiros” (BEAUMONT, 1953, p. 606). Em suas criações, Fokine era original na criação dos movimentos, fugindo das combinações realizadas habitualmente (CAMINADA, 1999). Essa nova ideia trazida por Fokine pode ser percebida em “A morte do cisne”.

Por meio dessa obra, Fokine iniciou uma desmistificação do etéreo da bailarina e do balé, quando permitiu uma aproximação do corpo ao solo e simbolicamente ao mundano. Com essa atitude, Fokine quebrou alguns paradigmas: a movimentação dos braços e dorso é livre e foge ao academicismo conhecido; a forma não expressa uma beleza e vitalidade específica, e sim a morte, a agonia em si (AZEVEDO, 2017, p. 66).

Ele criou várias obras para Diaghilev, como “O pássaro de fogo” (1910), “O Espectro da Rosa” (1911), “ballet de apenas dez minutos tem apenas dois personagens: O fantasma da Rosa e a Moça que a carrega” (PASSOS, 2014, p 3). É interessante percebermos que nessa obra o papel irreal é transferido para o homem. Vaslav Nijinsky, ao interpretar o papel de Espectro, ocupa o lugar que até então foi atribuído às bailarinas: o homem se tornou, também, um ser etéreo e inalcançável. Fokine criou ainda “Petroushka” (1911), cujo “tema ditava como o corpo deveria dançar no lugar da imitação estilizada da forma clássica” (CAVRELL, 2012, p. 72). Em “Petroushka”, com música de Stravinski, ele dedicou-se minuciosamente à criação dos movimentos de cada personagem, “ há passos desajeitados e pomposos movimentos para o Mouro; graciosos passos em pizzicato para a Dançarina; e rígidos e gestos de pau para o desventurado Petroushka” (BEAUMONT, 1953, p. 653). “O Pássaro de fogo” e “O espectro da rosa” ambos em I ato, correspondem aos desejos do público, que se encontrava cansado dos longos *ballets* feitos até então (AZEVEDO, 2017).

¹⁰ A primeira versão desse ballet, com coreografia de Julius Reisinger, constituiu-se num fracasso. Em 1894, foi levado aos palcos o segundo ato, coreografado por Lev Ivanov para o Teatro Mariinski (CAMINADA, 1999).

Fokine inaugura uma nova compreensão sobre o *ballet*, ao criar obras inovadoras sem romper com a formação técnica dos bailarinos. Suas criações influenciaram o cenário da dança de sua época e sua rebeldia abriu caminhos para que outros artistas também fabricassem seus próprios métodos (CAVRELL, 2012). Vaslav Nijinski, um dos principais destaques das criações de Fokine, com o apoio de Diaghlev, teve a possibilidade de realizar suas próprias composições. Sua primeira obra para o “Ballets Russes” foi “L’après-midi d’un faune” (1912), com música de Debussy, inspirada no poema de mesmo nome de Stéphane Mallarmé. Nesse *ballet*, os bailarinos moviam-se de perfil em alusão às figuras dos vasos gregos, para dar uma ideia de superfície bidimensional.

O resultado obtido correspondia a um friso de figuras vivas – os corpos de frente para o público, a cabeça e os membros de perfil – que se moviam com velocidades diversas. Quando era necessário que os bailarinos retornassem pelo caminho já percorrido, eles faziam uma abrupta meia volta e moviam-se na direção oposta, de modo que a impressão de uma superfície bidimensional sempre era mantida (BEAUMONT, 1953, p. 726).

Esse *ballet* foi recebido com muitos protestos, pois os movimentos traziam “um erotismo que há muito havia desaparecido da dança” (CAMINADA, 1999, p. 172). Segundo Beaumont (1953), Nijinski usa linhas retas e ângulos para contrapor às criações que, em geral, utilizavam formas curvilíneas. No ano seguinte criou mais duas obras: “Jeux” e “Sacre du Printemps”. Esta última causou uma indignação ainda maior do que sua primeira criação, não sendo vista tamanha revolta em nenhuma outra produção de Diaghilev. O tumulto gerado foi tão grande que Nijinski precisou marcar os tempos musicais dos bastidores, pois os bailarinos não conseguiam ouvir a música (BEAUMONT, 1953). Caminada (1999) afirma que os próprios bailarinos se recusavam a colaborar com a execução de movimentos novos, devido a incompatibilidade da obra com sua formação acadêmica.

Havia muitas ideias novas na coreografia, por exemplo: a variedade e a qualidade de som fornecido pela música eram expressas pela variedade e qualidade dos movimentos dos dançarinos. Os pés eram voltados para dentro e os movimentos também para dentro, em completa oposição com as tradições do bailado clássico (BEAUMONT, 1953, p. 728).

Este *ballet* foi de tamanha inovação que Homans (apud AZEVEDO, 2017) o considera como o primeiro *ballet* moderno, o que revela a genialidade de Nijinski não apenas como bailarino, mas também como coreógrafo. A irmã de Nijinski, Bronislava Nijinska, também fez composições coreográficas para o “Ballets Russes”, como: “Renard” (1922), “Les Noces” (1923) e “Les biches” (1924) e “Le train bleu” – nesta última, a coreógrafa “baseou-se em movimentos relacionados a natação, o golfe, o tênis, e os jogos de praia” (BEAUMONT, 1953, p. 742).

Leonid Massine, tem dois momentos dentro da companhia de Diaghilev, no segundo Massine cria “Les martelots” (1925), “obra que marcou a primeira estreia importante de Serge Lifar” (CAMINADA, 1999, p. 179), que se tornou uma figura importante para o Ballet da Ópera de Paris. Em 1927, “Pas d’acier” entra em cena e traz um tema muito diferente dos antigos temas da época de Petipa. Massine “colocou no palco a apologia do trabalho e cenas diárias, numa clara alusão à revolução comunista e à nova realidade social da Rússia Soviética” (CAMINADA, 1999, p. 179).

No mesmo período da segunda fase de Massine nos “Ballets Russes” atuou também George Balanchine. Os dois coreógrafos competiam, por meio de seus estilos: “Massine, a sua vivacidade e achados cômicos [...], e Balanchine, caminhando no sentido de uma arte mais acadêmica, mais tradicional” (CAMINADA, 1999, p. 180). Ele ainda aparece como a figura central do estilo neoclássico ao criar “Apollon musagète” (1928). Com a morte de Diaghilev, Balanchine permanece durante algum tempo na Europa, mas logo se muda para os Estados Unidos, a convite de Lincoln Kirstein e Edward Warburg. Organizou várias companhias, mas foi no “New York City Ballet” onde ele desenvolveu seu estilo neoclássico (CAMINADA, 1999). A partir da obra de Balanchine pode-se definir os elementos que marcam esse novo estilo:

Criação baseada no virtuosismo da técnica acadêmica; geometria no tratamento do conjunto [...], temas e concepção estética, inúmeras vezes, de inspiração renascentista, compreendendo uma dose de atletismo da alma e do corpo e uma certa impessoalidade na apresentação; revalorização da dança do conjunto e da qualidade do corpo de baile, com a conseqüente negação do *star system* [...]; foco, acentuação e intenção sempre à plasticidade do corpo humano; padrão musical básico de excelência; utilização de abstração, predominando sobre os ballets com enredo (CAMINADA, 1999, p 236).

A obra e o estilo de Balanchine se revelaram atemporais, diferentemente do que aconteceu com muitos coreógrafos. O “New York City Ballet” se mantém fiel aos ensinamentos de seu fundador, através de membros vindos da própria companhia. O firme trabalho de equipe é uma das principais marcas do corpo da companhia de Balanchine, cujas figuras geométricas trazidas em suas coreografias despontam um ideal de pureza (CAMINADA, 1999.)

Serge Lifar foi o último coreógrafo dos “Ballets Russes”, e não chegou a realizar seu sonho de ser seu principal, devido a morte de Diaghilev e o conseqüente desvanecer da companhia. Em 1929, estreou sua versão de “Renard” – original de Nijinska -, “concepção fora do comum, na qual os papéis desempenhados pelos dançarinos eram dublados por acrobatas profissionais” (BEAUMONT, 1953, p. 920).

Lifar é convidado pela “Ópera de Paris” para remontar “As criaturas de Prometeu” – inicialmente Balanchine foi convidado para realizar o projeto, mas não aceitou por motivos de

saúde – obtendo sucesso na temporada. Esse fato fez que ele se fixasse a frente da companhia, para a qual criou “Ícaro” (1935), sendo a primeira obra que Lifar buscou pôr em prática sua teoria, que “propunha substituir [a música] pelos ritmos por ele inventados de acordo com os movimentos e os passos que compusera para seu bailado” (BEAUMONT, 1953, p. 922).

Com base nos exemplos apresentados, podemos observar que a história do ballet é recheada de quebras de padrões, as quais dão passagem para novas estéticas, novos temas, novas durações de espetáculos, nova relação entre dança e música, novos estilos. Essas transformações, no entanto, não instauram um novo gênero de dança – mesmo que abra caminho para que isso aconteça, como na dança moderna e até mesmo na dança contemporânea - mas acontecem dentro da concepção mais ampla do *ballet*. A sociedade passa por mudanças e a dança não está isolada e imune a todas essas alterações, o que gera uma nova maneira de pensar a dança, nesse caso o *ballet*.

3.2.2. A subversão de gênero no Ballet

A forma como o gênero é compreendido vem se transformando ao longo dos anos, e, como já pudemos perceber, o *ballet* clássico tem muito bem definidos os papéis de gênero em sua técnica. Nesse momento, porém, levantaremos alguns exemplos de subversão de gênero encontrados em diversos períodos dessa técnica.

Iniciamos ainda no século XIX, como um período que, mais do que qualquer outro na história do *ballet*, pertenceu à bailarina (GARAFOLA, 1985-86). Com o advento do Romantismo, a criação do ideal etéreo da bailarina, representado principalmente por Marie Taglioni, e os avanços técnicos das bailarinas, os homens tiveram seus papéis reduzidos nos ballets. A “bailarina travestida tomou a posição do bailarino no corpo do ballet e como *partner* da bailarina” (GARAFANOLA, 1985-86, p. 35 – tradução minha). A bailarina agora era responsável por viver papéis como marinheiros, toureiros, cavaleiros, deslocando o bailarino do centro do *ballet*. O ballet “Coppelia” (1870) – encenado até os dias atuais -, apresentou “uma bailarina travestida para representar Franz, principal papel masculino” (CAMINADA, 1999, p. 142), tamanha era a decadência do bailarino na França.

Dando um salto na história, chegamos a 1890, quando o *ballet* “A bela adormecida” estreou, que contou com Enrico Ceccetti no papel de Carabosse (fada má), (CAMINADA, 1999). Muitas companhias atualmente destinam o papel a uma bailarina, entretanto ainda são encontradas companhias que, como na primeira versão, tem um bailarino no papel de Carabosse.

Em 2017, o “Houston Ballet”, apresentou uma versão inovadora de “Cinderela”, na qual os papéis de madrasta e irmãs de Cinderela, foram interpretados por homens, que tiveram

aula de pontas para desempenhar as personagens. Essa é uma importante questão a ser observada, pois até então apenas a companhia que satiriza os grandes *ballets* – Les Ballets Trokaderos de Monte Carlo – faziam uso das pontas, no entanto, destinando essa técnica, símbolo da feminilidade, aos homens revela que as compreensões de gênero estão sendo modificadas, ainda que de maneira lenta.

Definitivamente, “Les Ballets Trokaderos de Monte Carlo” é o maior exemplo que podemos trazer para dialogar sobre subversão de gênero no *ballet*. A companhia, segundo seu próprio site, foi fundada em 1974, pelo desejo de performar o *ballet* clássico de forma divertida, paródica e em travesti. Logo no ano seguinte o trabalho dos TROCKS, como são conhecidos, ganhou notoriedade graças à mistura de seus conhecimentos em dança, comédia e “o espantoso fato de que homens podem, de fato, dançar nas pontas sem cair de cara” (Les Ballets Trokaderos de Monte Carlo – tradução minha).

Com seu crescimento e profissionalização a companhia contratou um professor e uma mestra de *ballet* para ministrarem e supervisionar aulas e ensaios. Os “TROCKS” têm em seu repertório trabalhos de *ballet* clássico e dança moderna, mantendo muitos deles fieis aos originais. A comédia se dá pelo exagero de quedas, fraquezas e erros durante as coreografias. “O fato de homens dançarem todos os papéis – corpos pesados equilibrados delicadamente nas pontas como cisnes, sílfides, espíritos da água, princesas românticas, damas vitorianas angustiadas – realça, ao invés de, zombar do espírito da dança como forma de arte deliciando e divertindo os mais experientes, bem como os novatos, na plateia” (LES BALLETS TROKADEROS DE MONTE CARLO – tradução minha).

Os TROCKStêm em seu arcabouço tanto personagens femininas quanto masculinas, performatizando, dessa forma, ambos os gêneros. . Ao performatizarem o feminino, porém, desmistificam algumas “verdades”, há tanto tempo reproduzidas, como quando “demonstram que nem sempre o uso restrito da sapatilha de ponta para mulheres tem uma justificativa fisiologia” (SÃO JOSÉ, 2011. p. 8). Entendemos quais as razões para que se tenha criado esse mito, quando percebemos que as mulheres são direcionadas ao uso da sapatilha de ponta ainda no início da sua adolescência, enquanto a maioria dos homens passa a vida toda sem entrar contato com ela. Assim como o discurso que, entre outras coisas, afirma que meninas naturalmente gostam de bonecas e meninos gostam de bola, no *ballet*, compreende-se como inata às bailarinas a habilidade nas pontas, quando, na verdade, é apenas um discurso/ação que, por ser reiterado há tanto tempo, cria a ideia de naturalidade.

Uma de suas obras mais aclamadas é a versão de “A morte do cisne”, original de Fokine, criada em 1907. É inegável o elevado desempenho técnico alcançado pelos TROCKS ao dançarem a sua versão, cheia de comicidade, sobre a qual nos fala São José,

entendemos que os dançarinos subvertem pela paródia, ironizam com humor e comicidade nos gestos e movimentos dos braços do cisne, uso do figurino tutu, as penas do cisne não cessam, numa queda ininterrupta da saia e uso da sapatilha de ponta. Assim, o cisne leva um tiro na barriga, o braço fica paralisado desencadeando a paralisção de todo um lado do corpo, onde finalmente desfalece enforcado pelo próprio braço (SÃO JOSÉ, 2011, p. 7).

Em 1974, um grupo de bailarinos fez algo que até então seria inaceitável, subiram nas pontas, e conquistaram o público por meio do humor, que os firmou no cenário da dança internacional, chegando com a sua concepção revolucionária até os nossos dias. Acima de tudo, o Les Ballets Trokaderos de Monte Carlo mostra que a sapatilha de pontas não tem gênero, dando passagem para o *Queer*, mesmo em um gênero de dança que, como vimos, tem em sua constituição os papéis de gênero muito bem delimitados.

Trago, por fim, uma obra que considero reunir tanto uma subversão estética quanto de gênero: a versão de “O lago dos cisnes” de Matthew Bourne. A primeira quebra de padrões está nos cisnes, elementos centrais do enredo, eternizados como representantes do feminino, e que, no entanto, nesta obra são encarnados por homens. Seria de se esperar, dentro de uma perspectiva heterocisnomativa, que o gênero do príncipe Siegfried, por quem Odette (cisne branco) se apaixona na versão de Petipa, também fosse alterado, o que, porém, não ocorre. Portanto, esta é a história de amor entre dois homens, o que considero a maior transgressão da obra. “Eles abraçam, acariciam e tocam o corpo um do outro de uma forma muito pouco convencional para bailarinos de balé clássico do sexo masculino” (VIERIA, 2011, p. 4).

Em relação aos cisnes, os movimentos delicados e suaves dão lugar aos fortes e vigorosos. Essa escolha poderia reforçar os estereótipos ligados aos papéis desempenhados pelos gêneros, o que logo em seguida é colocado em questão, como aponta Vieira (2011).

No segundo ato, no entanto, Bourne coreografou um acervo de movimentos para bailarinos que criaram diversos tipos de qualidades dinâmicas e expansivas. Em duetos e coreografias desta parte da obra, além da predominância de movimentos intensos, bruscos e enérgicos, também há aqueles que são leves, sustentados e lentos, qualidades de movimento que são normalmente realizadas por bailarinas (VIERIRA, 2011, p. 4).

Além disso, os realizados duos, ou pas de deux (passo de dois), que tradicionalmente são realizados por um bailarino e uma bailarina, no qual aquele é responsável por dar suporte e carregar esta, na obra de Bourne são realizados por dois bailarinos do sexo masculino. As normas convencionais são quebrada quando um bailarino é carregado, o que revela uma fragilidade masculina, que pouco se vê nas composições de *ballet*. Esta versão de “O lago dos

cisnes” apresenta um conjunto de subversões estéticas e de gênero que são muito importantes dentro do cenário da dança (mas não somente) para que dialoguemos com temas que precisam de atenção, e que, no entanto, acabam ficando à parte, sobretudo por conta do tradicionalismo.

3.3. CALÇANDO A TÉCNICA

Tratarei agora da minha busca pessoal pela apreensão da técnica da sapatilha de pontas, e digo busca, pois considero estar ainda em um processo de absorção, mesmo que perceba uma evolução em meu desempenho nas pontas. Observo que a caminhada em direção a assimilação se deu em dois momentos: um imposto, mas que foi o grande disparador das questões que contribuíram para a elaboração deste trabalho; e outro autônomo, resultado das inquietações oriundas do primeiro contato. Destaco, ainda, que cada um desses momentos revela o pensamento que se tem sobre o *ballet* clássico pelos agentes responsáveis por cada um. O primeiro mantendo a tradição, enquanto o segundo é a tentativa de encontrar um novo caminho.

3.3.1. Primeiro contato: dentro da acadêmica

No primeiro semestre de 2016 ingresso no Curso Técnico em Dança com habilitação em Dança Clássica, o curso tem em seu desenho curricular diversas disciplinas que visam a formação de bailarinos profissionais, tais como: Dança a Caráter, Interpretação para a Dança Clássica, Técnica de Pas de Deux, História e Terminologia da Dança Clássica, etc. Logo no primeiro semestre do curso nos foi ofertada a Disciplina Técnica de Pontas. Essa disciplina propõe o estudo teórico-prático da sapatilha de pontas, e, por fazer parte do currículo do curso, não só as mulheres, mas os homens também eram obrigados a fazer a disciplina.

A opção de utilizar (ou não) a sapatilha de ponta pelos homens era de cada um, enquanto as mulheres eram todas obrigadas. A minha escolha se deu em virtude da Licenciatura em Dança, cujo objetivo é a formação de professores, o que me instigou a sentir a técnica em sua completude para ter uma melhor compreensão, pois caso futuramente eu desejasse trabalhar com a técnica do *ballet* clássico, e nesse caso mais especificamente com a técnica de pontas, tivesse maior propriedade para poder repassá-la – deixo claro, no entanto, que a técnica de pontas é uma técnica muito específica, e que se não utilizada de forma correta pode causar lesões muito graves nos bailarinos, e portanto qualquer professor que queira ensinar essa técnica, deve estudá-la profundamente.

Essa turma possuía uma particularidade comparada às outras turmas desse curso ou das escolas de *ballet* de Belém, havia o mesmo número de alunos e alunas, não havendo a predominância de nenhum sexo. Entretanto, observo logo nas primeiras aulas que as atenções estavam inclinadas para as meninas, ainda que alguns alunos estivessem utilizando as pontas.

E nasce aí o meu primeiro incômodo, afinal, eu estava realizando o mesmo trabalho e enfrentando um pouco mais de dificuldades, pois esse era o meu primeiro contato com as pontas e sem a devida atenção eu, assim como qualquer pessoa ali, poderia ter alguma lesão, me impossibilitando de seguir com as aulas.

Tentarei, neste instante, descrever como eram as aulas focando não na metodologia de ensino, mas nas estratégias encontradas pelo meu corpo para entender essa técnica. Esse não foi um processo fácil, tendo em vista que eu já estava com 19 anos, quando meninas são inseridas nessa técnica entre os 11 e 13 anos, e, às vezes, até antes, e tem seu desenvolvimento físico ligado ao desenvolvimento técnico. Meu corpo já estava morfológicamente formado e por isso tive que encontrar caminhos para me encaixar nessa técnica.

Sobre as primeiras aulas, a minha primeira lembrança é dor, muita dor, aquilo era horrível. “Como alguém podia sonhar com isso?” “Como é possível dançar um espetáculo inteiro com aquilo?” “Eu nunca mais quero usar isso.” Eram coisas que eu pensava enquanto fazia aula. Eu nem sequer conseguia chegar ao final de uma aula inteira, tamanha era a dor que eu sentia. Cheguei, inclusive, a pensar em não mais usar as pontas nas aulas.

As primeiras aulas foram do começo ao fim de frente e com as duas mãos na barra. Os exercícios buscavam, inicialmente, trabalhar a flexibilidade dos tornozelos, e a compreensão de chegar a ponta passando pela meia ponta¹¹. Quando começamos a subir na pontas é que a “tortura”, de fato, teve início. Como eu ainda não tinha força o suficiente para chegar nas pontas apenas com os impulsos dos tornozelos, eu acabava recorrendo aos braços, que ajudavam empurrando a barra.

Lembro a sequência que eu mais sofria: começamos com os pés no chão, íamos para a meia ponta, passávamos para a ponta, voltávamos à meia ponta e, por fim, terminávamos na posição inicial, repetíamos três vezes e na quarta subíamos direto e ficávamos no *balance*, essa sequência era realizada com os pés paralelos, na primeira, segunda, quarta e quinta posições de pés. Acho que nunca consegui chegar ao final dessa sequência, tendo em vista que meus tornozelos começavam a falhar e a pressão sobre os meus dedos era quase insuportável.

Em seguida passamos a fazer algumas sequências de lado para a barra, mas ainda subindo nas duas sapatilhas ao mesmo tempo, como por exemplo, nos *échappés*¹², que ainda me torturam muito tempo depois da disciplina ter acabado, pois sua execução requer um arrastar

¹¹ Meia ponta “ indica que a (o) bailarina (o) está elevado sobre a parte almofadada do pé e sobre parte dos dedos” (GRANT, [1967] 1982, p. 53 – Tradução minha).

¹²“Movimento escapado ou escorregado. Um *échappé* é uma abertura de posição de uma posição fechada para uma aberta (GRANT. [1967] 1982, p. 57 – Tradução minha).

simultâneo dos pés, chegando nas pontas em uma posição aberta (2ª ou 4ª posição), porém eu acabava pulando para as pontas, sem passar pela meia ponta, o que gerava um impacto muito forte nos meus joelhos.

Passamos depois para o exercício de subida na ponta com apenas um dos pés. Foi nesse momento que eu realmente me dei conta do quanto meus tornozelos eram fracos, pois eu não era capaz de chegar nas pontas em quase nenhum exercício. Sentia meu corpo pesado para ser sustentado por apenas um dos pés. Nos *relevés*¹³, ficava pelo meio do caminho e só chegava a meia ponta. Apenas em movimentos que se vai direto para ponta, como o *piqué*¹⁴, é que tinha um desempenho melhor, ainda assim, flexionando o joelho para poder chegar nas pontas.

Chegamos finalmente aos exercícios no centro, ou seja, sem o auxílio da barra. E o que se espera é que o aluno já esteja realizando os movimentos com mais habilidade e perfeição, mas com certeza não foi o meu caso. Eu percebi o quanto eu estava dependente da barra, pois até movimentos facilmente realizados agora eram mais trabalhosos. Conclui que se eu fizesse os mesmos movimentos com os braços seria menos complicado, afinal eram eles que estavam realizando a maior parte do trabalho na barra.

E antes que eu pudesse me acostumar com esse novo espaço, passamos a fazer sequências de deslocamento (atravessávamos a sala de uma diagonal a outra). Foi nesse momento que meu pesadelo começou, além da dor e das bruscas descidas da ponta pela falta de força nos tornozelos, cheguei a quase machucá-los em um deslocamento. Cruzamos a sala de muitas maneiras, com giros, com caminhadas, em grandes poses, subindo e descendo das pontas, etc., mas foi em uma que poderia ser considerada a mais fácil que encontrei o meu tormento: o *bourré*. Esse movimento é realizado com as duas pontas em contato com o solo ao mesmo tempo, alternando-se em passos curtos e rápidos para avançar em determinada direção, porém, eu mal conseguia sair do lugar, como se estivesse grudado no chão, e no meio de tudo isso eu caía da ponta constantemente. Por conta disso, eu criei um bloqueio em relação ao *bourré*.

Quando chegamos no período de avaliação, eu sabia todo o conteúdo teórico, no entanto, a prática não estava nem perto de ser considerada boa. Os critérios avaliativos da prova prática foram: graciosidade, musicalidade e técnica, para os quais eram dados um conceito (E

¹³ Elevado. Uma elevação do corpo nas pontas [...] ou meia ponta. Existem dois jeitos de fazer o *relevé*. Na Escola Francesa, *relevé* é feito com uma subida contínua e suave, enquanto no método Cecchetti e na Escola Russa usam um pequeno salto (GRANT, [1967] 1982, p. 117 – Tradução minha).

¹⁴ Picado, picada. Executado dando um passo diretamente para a ponta ou meia ponta do pé de trabalho em qualquer direção ou posição desejada com o outro pé levantado no ar. Como, por exemplo, no *piqué en arabesque* (GRANT, [1967] 1982, p. 105 – Tradução minha).

– excelente, B – bom, R – Regular e I – insuficiente), e para a minha surpresa obtive o conceito “B” em técnica. Esse fato me serviu de motivação, pois percebi que ainda que eu precisasse melhorar em muitos pontos, nem tudo estava perdido. Passei, portanto, a me dedicar mais, para melhorar tecnicamente e alguns avanços foram percebidos, como por exemplo, quando consegui chegar até o final da aula sem tirar as pontas, as dores foram diminuindo, e os tornozelos ficando mais fortes, o que pode parecer um progresso pequeno, mas que tem um grande impacto na movimentação com pontas.

Na última avaliação prática, nós fomos separados em grupos e ficamos responsáveis por criar sequência coreográfica, que deveriam apresentar os movimentos aprendidos durante as aulas (*piqué*, *échappé*, *passé*¹⁵, *soutenu*¹⁶), a qual buscamos elaborar uma forma que todos conseguissem realizá-la de maneira satisfatória. No dia da avaliação, todos deveriam estar minimamente organizados para apresentar-se aos demais alunos. Recordo que gostei do resultado e que naquele momento surgiu o desejo de ir para a cena utilizando as pontas, no entanto, esse foi o único momento em que me “apresentei” nas pontas durante todo o curso técnico.

As alunas tiveram a oportunidade de aprimorar essa técnica, pois em praticamente todos os momentos o uso das pontas era obrigatório para elas, enquanto os alunos não utilizaram a técnica sequer como treinamento – o que ainda não contemplaria os meus desejos – reforçando assim a ideia desse calçado ser direcionado exclusivamente à bailarina. Pude observar algo nessa direção dos meus anseios na conclusão da Disciplina Prática Cênica I, quando um aluno de uma turma anterior foi convidado para interpretar a personagem “cantora de ópera” no espetáculo da turma, na ocasião ele usou roupas e maquiagem femininas e ainda utilizou sapatilhas de pontas. Percebi nesse momento uma quebra de padrões, que apresentava a veia cômica, como vimos nas personagens interpretadas pelos bailarinos do Les Ballets Trockadero de Monte Carlo.

Apesar de todos os enfrentamentos, essa Disciplina demarca um lugar importante em minha trajetória dançante, pois é nela que muitas questões começam a me perturbar e a partir delas começo a pensar em um *ballet* clássico que fosse mais aberto a diversas possibilidades de entender a relação técnica/gênero e que essa relação não fosse condicionadora e segregacionista. Me fez perceber ainda qual o discurso que está sendo propagado nas práticas

¹⁵ “Passado. Este é um movimento auxiliar no qual o pé da perna de trabalho passa pelo joelho da perna de suporte de uma posição para outra (GRANT, [1967] 1982, p. 102 – Tradução minha).

¹⁶ Giro sustentado (GRANT, [1967] 1982, p. 137).

dentro de uma instituição acadêmica, responsável por produzir grande parte do conhecimento que chega a sociedade e que, portanto, reitera os padrões criados há tanto tempo atrás.

3.3.2. Processo “individual”: em todo lugar

Com o término da Disciplina Técnicas de Pontas, me vi sem um local onde pudesse continuar treinando essa técnica, o que me fez guardar as pontas por um tempo. Até que a Aracna apareceu e senti a necessidade de continuar o treinamento, mesmo que não fosse em um espaço adequado, mostrando, assim, um outro tipo de subversão, de espaços. Saio das salas de ballet e ocupo todos os outros espaços para que outras pessoas façam o caminho inverso.

No primeiro momento, decidi, por conta própria, continuar praticando a sapatilha de pontas, pois este elemento fazia parte da composição da *drag* que eu estava criando. Como a minha vivência nessa técnica ainda era incipiente, eu procurei lembrar dos exercícios que eram executados na disciplina. Então, o quarto virou sala de aula e cadeiras, cama, janela ganharam a função de barra, para que eu pudesse continuar o estudo da técnica.

No primeiro momento, os exercícios realizados foram bem básicos, pois eu estava há muito tempo sem calçar as pontas e a dor das primeiras aulas estavam de volta, o que me impedia de passar longos períodos praticando. Comecei fazendo um trabalho para fortalecer os tornozelos. O *relevé* (lento) foi o principal movimento adotado por mim para chegar a esse objetivo, o qual era realizado em todas as posições de pés repetidas vezes, ao final de todas as posições eu já estava com muita dor, mas ainda arriscava fazer alguns *bourrés*, que ainda eram realizados sem melhora significativa – continuava caindo bruscamente das pontas.

Sentindo um aumento da força dos tornozelos, comecei a realizar outros exercícios – *echappé*, *piqué*, *relevé passé* – a fim de ampliar meu vocabulário de movimentação nas pontas. Foi muito complicado nesse momento realizar sequências de exercícios, por isso, eu os treinava separadamente, repetindo várias vezes cada um. No entanto, eu não podia fazer as devidas correções, pois é preciso que um olhar de fora aponte que aspectos precisam de atenção, nesse momento pude contar com o auxílio da amiga Alice Amarante (graduanda da licenciatura em dança).

Alice possui experiências de muitos anos como bailarina, além de ser professora de *ballet*, sendo assim, pôde contribuir muito para o meu treinamento nas pontas. Ela trouxe novas sequências de exercícios, mas eu ainda sentia muita dificuldade em realizá-las, mas ela insistia para que eu continuasse tentando, o que foi muito bom, pois dessa forma consegui alguma evolução, ainda que pequena, já que antes nas primeiras dores eu logo tirava as pontas. Ela sempre enfatizava os pontos que eu deveria tomar cuidado, até que eu conseguisse criar consciência da maneira correta de realizar o movimento. Os treinamentos aconteciam no hall

da casa de estudantes onde moro, mas amplo que meu quarto, sendo as cadeiras, cama e janela, substituídas por grades de proteção e colunas de sustentação – nomes que considero muito apropriados.

Mesmo sem ter feito grandes avanços, chegou a hora de partir para a composição coreográfica, pois a primeira performance estava se aproximando. Começamos a observar quais movimentos eu conseguia executar com mais qualidade – descartamos o *bourré*, por exemplo, que eu não me sentia seguro para executar – e a partir daí selecioná-los e organizá-los de maneira harmônica. Essa coreografia partiu, em grande parte, da Alice, que propôs sequências e me ajudou a realizá-las. Os ensaios aconteciam geralmente na Escola de Teatro e Dança da UFPA, porém nós não tínhamos as salas de ballet a nossa disposição e ensaiávamos em salas sem linóleo cujo piso é de madeira, a sapatilha em contato com esse piso não tinha uma boa aderência, o que me fazia escorregar muito durante os movimentos, e assim eu acabei ficando com medo de dançar nas pontas.

Não considero ter tido um bom desempenho nesse primeiro momento, pois eu não fazia aulas regulares de pontas, os locais onde eu treinava não eram apropriados, houve pouco tempo de ensaio, sem isso era complicado pensar em realizar um trabalho com mais qualidade. Outro ponto que destaco, é que a coreografia foi criada em grande parte pela Alice, e ainda que fosse um trabalho em conjunto, meu corpo não absorvia completamente os movimentos propostos por ela, o que requereria um tempo maior, o que eu não dispunha naquele momento.

Diferentemente de mim, Alice possui um corpo totalmente impregnado pelo ballet clássico, sendo assim a coreografia teve movimentos fiéis a técnica. Com eu também estava buscando desconstruir um pouco mais essa linha, optei por voltar ao treinamento solitário. Ainda demorei mais um tempo até voltar a calçar as pontas, o que fez com que meus tornozelos se enfraquecessem novamente, passei então a fazer exercícios de fortalecimento.

Logo percebi que eles já estavam mais fortes – provavelmente estavam adquirindo esta habilidade – então passei a experimentar alguns movimentos que eu gostaria de utilizar na composição coreográfica, *pirouettes*, *piqué tour*¹⁷, *developpés*¹⁸, e até o *bourré* que havia ficado de fora na última vez, mas que agora eu já me sentia mais confiante para executá-lo, e por isso dei um enfoque maior nesse movimento, passando mais tempo praticando-o. Eu estava ficando

¹⁷ “Piqué girando. Esta é uma pirueta na qual o (a) bailarino (a) pisa diretamente na ponta ou meia ponta com a perna levantada em *sur le cou-de-pied devant ou derrière, en attitude, en arabesque* ou outra posição determinada (GRANT, [1967] 1982, p. 106 – Tradução minha).

¹⁸ “É um movimento no qual a perna de trabalho é elevada até o joelho da perna de apoio e estendida lentamente para uma posição aberta em *l’air* [no ar] e mantida lá com muito controle (GRANT, [1967] 1982, p. 54-55 – Tradução minha).

mais confiante para tentar coisas mais complexas, mesmo sem o piso adequado e deslizando durante um movimento e outro.

Comecei a investigar algumas desconstruções de movimentos, como do próprio *bourré*, realizado por mim em segunda posição. Procurei encontrar meios de representar movimentos de aranha utilizando o *ballet*, isso fez com que a coreógrafa fosse para o nível baixo, o que também é mais uma quebra, tendo em vista que o *ballet* clássico prioriza a verticalidade. Mas isso só foi possível graças ao aprimoramento técnico das pontas, com as quais eu já estava dançando sem tanto esforço e preocupação.

Essa coreografia, por ter sido criada inteiramente por mim, foi apreendida com mais facilidade, no entanto, senti falta de ter um olhar de fora, pois alguns detalhes passam despercebidos por quem está dançando e somente um olhar atento pode ajudá-la a fazer os ajustes necessários. Entretanto, coreografar sozinho me obrigou a estudar mais e me ajudou a ter mais confianças em mim mesmo. Dessa vez me senti satisfeito com o resultado, mesmo que ainda tivesse alguns pontos para serem aprimorados.

Da segunda performance para a terceira eu não tive muito tempo, por isso decidi manter grande parte da coreografia, fazendo apenas algumas melhorias. O treinamento passou a ser mais específico, baseado agora na coreografia, diferentemente das vezes anteriores, nas quais eu primeiro praticava o movimento para então acrescentá-lo a sequência coreográfica. Por exemplo, investi bastante tempo repetindo *pirouettes* que compunha a coreografia, afim de entender o seu funcionamento por completo e dessa forma executá-la com mais consciência, e assim foi feito com cada passo.

Mas dessa vez, o processo não foi completamente solitário, pedi a algumas pessoas que assistissem e que opinassem, para que eu pudesse aperfeiçoar a coreografia. Foram chamados atenção para alguns pontos como: finalização e definição dos movimentos, ligação entre um movimento e outro. Isso foi muito importante para que eu tivesse mais fluidez e consistência ao dançar e fiquei contente ao perceber que não foi feito nenhum apontamento específico para o trabalho nas pontas, como por exemplo: “você não está conseguindo subir nas pontas em determinado movimento”, “você está concentrando o peso do corpo apenas na parte interna ou externa das pontas”, o que demonstra que realmente houve um crescimento em desempenho com esse corpo/objeto.

Nesse segundo momento de busca pela apreensão técnica, pude confrontar os pontos que me inquietavam anteriormente. Motivado por um desejo, o mesmo de muitas pequenas bailarinas, me despi das desculpas e comecei a trabalhar por conta própria, pois compreendi que esse ainda é um lugar inóspito, mas que precisa ser ocupado, para que exemplos como os

TROCKS não sejam uma exceção. Pude, finalmente, ir para a cena nas pontas, mesmo exposto às críticas de origem técnica, e assumi a responsabilidade de ser mais um porta voz de seres invisíveis, afinal, que espaço têm, em uma técnica regida pelas normas binárias, indivíduos que não se encaixam nessa compreensão? E além disso, foi mágico estar em uma posição de “igualdade” com Marie Taglioni, Pierina Legnani e Anna Pavlova.

4. ARACNA SWAN: PERFORMANCE, ESPETACULARIDADE E SUBVERSÃO

Tendo entendido como ocorre a definição dos papéis de gênero no *ballet* clássico, sobretudo no que concerne à sapatilha de pontas e a transgressão de padrões como uma das principais características da *drag*, cuja montaria tem como objetivo atrair o olhar do público, será feito, nesse momento, a descrição e análise de três performances da *drag* Aracna Swan, realizadas no período de dezembro de 2017 a setembro de 2018, nas quais observaremos como se dá a subversão da técnica de pontas e a espetacularidade.

4.1. TECENDO O CORPO

Aracna Swan traz em seu corpo, performance e visualidade a presença de dois animais: a aranha e o cisne. É a partir deles que nasce toda a concepção performática dessa *drag*. A síntese dessa construção de pensamento aparece logo no seu nome.

Swan é uma palavra da língua inglesa que significa cisne. No *ballet* clássico, um dos mais conhecidos e aclamados *ballets* de repertório foi, e ainda é, “O lago dos cisnes” (*Swan Lake*), que narra a história de uma princesa, Odette, transformada em cisne que somente volta a sua verdadeira forma durante a noite, por quem um príncipe se apaixona e jura quebrar o feitiço e, no entanto, é enganado por um feiticeiro e sua filha, Odile, que assume a forma de Odette. Desde então, o cisne se tornou o símbolo máximo da técnica feminina do *ballet* clássico, pois somente uma grande bailarina seria capaz de executar tais papéis que exigem uma grande interpretação e técnica muito elevada. Além disso, em 1905, Mikahil Fokine coreografou o solo “A morte do cisne” para Anna Pavlova.

Swan aparece como segundo nome da *drag*, pois é um elo com o legado criado no *ballet* clássico, a maior representação deste gênero de dança. Swan representa o cisne, elegante, gracioso, belo, altivo e feminino. Procurou-se então trazer todas essas referências para *drag queen*, que é uma *top drag*, ou seja, uma *drag* que traz em sua visualidade a personificação de um ideal de beleza feminina. Seus movimentos são delicados, leves e apresentam uma feminilidade sem exageros e exacerbação de estereótipos, buscou-se, na criação da personagem, uma busca pela naturalidade.

Aracna, é uma referência a aranha. Arachne, segundo a mitologia grega, foi uma jovem tecelã, cujo trabalho era tão perfeito que ela ficou conhecida como a melhor na arte de tecer e fiar. Arachne chegou a zombar de Atenas, deusa da sabedoria, das artes e trabalhos manuais, que desafiou a jovem para uma disputa. Ao final, Atena não encontrou sequer uma única falha no trabalho de Arachne e, furiosa, destrói o trabalho da jovem e a golpeia na cabeça. Após o ocorrido, a jovem (Arachne) tenta se enforcar, mas é transformada em aranha. A aranha é um

animal do qual as pessoas, geralmente, têm medo, graças a sua aparência e ao veneno que algumas espécies possuem.

Aracna aparece como primeiro nome dessa *drag*, pois sua principal característica é transgredir, desafiar a deusa e, nesse caso, o *ballet* clássico. Aracna não é mulher, mas a performance do feminino, o que, para pessoas mais ligadas aos valores tradicionais, não lhe daria o direito de usar a sapatilha de pontas. Aracna busca quebrar essa norma criada há tanto tempo atrás, mas que, ainda hoje, é tão fortemente reproduzida e defendida.

Buscou-se, então, partindo dessas suas referências, criar tudo o que compõe essa *Drag*, de forma coerente. O figurino utilizado nas três performances a serem analisadas foi um *collant*, criado pelo figurinista Lucas Bello. O *collant* foi escolhido, entre outras coisas, pois ele é muito utilizado por mulheres no *ballet* clássico, lá, no entanto é acompanhado de tutu – saia de tule que pode ir até abaixo dos joelhos, tutu romântico, ou ser armado, tutu clássico ou bandeja – mas que para fugir do tradicionalismo, optamos por não usar tutu. Na primeira performance, o *collant* possuía mangas que, ao serem movimentadas, imitavam asas, mas que foram retiradas nas duas performances seguidas por conta da manipulação dos elásticos.

Os elásticos apareceram em todas as performances, mas de diferentes maneiras. O elástico representa um elo entre a tradição e o novo, porque a proposição aqui não é que haja um rompimento com o passado, como almejaram os precursores da dança moderna, mas que, dentro da técnica do *ballet* clássico, seja possível uma ampliação do pensamento, permitindo que os papéis de gênero possam ser desempenhados de maneiras diferentes das já existentes, bem como gêneros que fogem ao binarismo tenham espaço nessa técnica. Eles foram cenário, elemento cênico e figurino, na primeira, segunda e terceira performances respectivamente.

Muitas *drags*, para criar um corpo mais feminino, utilizam de artifícios como enchimentos, entretanto, optei por não os utilizar por dois motivos: sou magro e as bailarinas clássicas apresentam esse fenótipo; um enchimento para dar a ilusão de um quadril maior, por exemplo, poderia impedir que eu realizasse alguns movimentos, haja vista que as performances possuem momentos de sequências coreográficas utilizando a técnica do *ballet* clássico.

A peruca é um elemento essencial para muitas *drags*, sendo considerado por muitas no momento que ela é incorporada. No entanto, na primeira e na última performance a peruca não foi utilizada, aparecendo apenas na segunda. Sobre isso, ressalto que a segunda performance foi uma das mais difíceis de ser realizada, pois o processo realizado para colocar a peruca – colar fita isolante várias vezes em volta da cabeça, e prender a peruca com grampos de cabelo na fita – causa dor de cabeça instantânea, o que parece até incapacitante, mas que é enfrentado com muito “jogo de cintura”, sem perder o “close”.

Quanto aos movimentos utilizados nas performances, procurei inspiração no cisne e na aranha. Os movimentos dos cisnes foram mais fáceis, uma vez que tinha muitas referências, pois muito coreógrafos já haviam pesquisado esse animal. No entanto, não consegui experimentar outras formas de realizar esses movimentos ou criar outras possibilidades a partir dele. Já no que se refere à aranha, eu tive que descobrir como representar esse animal com o corpo, e percebo que há um amadurecimento no decorrer das três performances, pois sem referências eu precisei ter mais processos de experimentação, o que aumentou o vocabulário de movimentos relacionados a este animal.

A maquiagem é um dos principais artifícios da criação da imagem feminina, e para algumas pessoas “é quando passam o batom ou terminam de fazer o olho que a drag ‘baixa’, ou seja, que se tornam efetivamente a personagem” (VENCATO, 2002, p. 46). A maquiagem é a grande responsável por trazer ao rosto a figura feminina, por meio principalmente de contornos e iluminações. Como citado anteriormente, Aracna é uma *top drag*, ou seja, uma personificação de um ideal de beleza feminina, por esse motivo buscou-se com a maquiagem acentuar as linhas femininas, e digo acentuar, pois reconheço que naturalmente já possuo traços muito característicos do rosto feminino. O contorno do rosto, que em geral é feito com tons de marrom, era feito com o preto para dar um ar mais sombrio e misterioso. Na boca optamos sempre pelo vermelho, para destacar ainda mais a feminilidade. E em uma das performances utilizamos pequenos olhos de plástico para imitar uma aranha, sem, no entanto, perder a característica feminina e, portanto, não se tornando uma *cyber-drag*??, pois é produto final da montaria, combinando instrumentos e expressividade é que as *drags* são reconhecidas pertencentes a um estilo ou outro (VENCATO, 2002).

Podemos perceber que há uma busca constante pela feminilidade que permeia toda construção dessa *drag*, que tem como referências visuais e performáticas principais a aranha e o cisne. Aracna Swan é um ser cheio de significados e vive em um contínuo processo de descoberta e reinvenção, e por essa razão é que analisaremos três performances diferentes, e não somente uma realizada em momentos diferentes.

4.2. O OLHAR DE SI

Ainda que as performances tenham sido elaboradas para um público, para o olhar do outro, é necessário nesse momento voltar o olhar para si, e, ainda que totalmente impregnado, buscar o distanciamento “necessário” para analisar cada uma das três performances. Antes vamos tentar ter um breve entendimento sobre o que é performance e porque assume-se esse termo para designar as apresentações.

As *drags* com quem tive contato em diversos momentos utilizam o termo *performance* para designar suas apresentações ou shows em festas e eventos. Essas performances geralmente são compostas de *lipsync*, interpretação, dança, utilização de elementos cênicos. Pode-se perceber que há um entrecruzamento de diversas artes, além disso existe uma grande interação com o público, que em diversas vezes acaba por fazer parte da performance. Trago este termo, portanto, para designar as apresentações a serem analisadas mais a frente, pois ele é utilizado pelos participantes desse grupo, mesmo que as minhas performances não tenham acontecido em um evento organizado especificamente para o público *drag queen*.

Gomes (2015) afirma que nos anos 1970 a performance deriva na busca pela liberdade das artes que, durante muito tempo, encontravam-se presas ao artificialismo. Sobre isso, nos diz Cohen (2002) que “o trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (COHEN, 2002, p. 45). Ora a *drag queen* tem como objetivo transgredir normas impostas pela heterocisnormatividade, “a *drag queen* tem sido uma forte arma de provocação, blasfêmia, divertimento, e fator de estranhamento” (AMANAJÁS, 2014 p, 20). As performances de Aracna Swan, nesse sentido, visam a liberdade para corpos dentro de uma técnica que indica como os papéis de gênero devem ser desempenhados.

Cohen (2002) diz que a performance “se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares” (COHEN, 2002, p. 50), ou seja, há o atravessamento de diversas artes (dança, teatro, música, artes visuais, cinema, etc), cujas fronteiras não podem ser facilmente percebidas. Como afirmado anteriormente, as Drags em suas performances trazem diversos elementos, música, dança, interpretação, dublagem, textos cômicos e/ou críticos, além de muitos figurinos e maquiagem com efeitos especiais, o que lhe confere o lugar de arte híbrida.

“A performance trará questões de cunho político-social” (GOMES, 2005, p. 18). A performance tem intenção de transformar quem ela alcança, o que, por vezes, causa perturbação no público (COHEN, 2002). Podemos perceber, também, o caráter político e transformador das Drags, quando Santos e Pavan (2009) dizem que “elas carregam em si o teor de questionamento acerca dos valores morais e sociais presentes em nossa sociedade” (SANTOS, PAVAN, 2009, p 1). Aracna coloca em pauta as questões de gênero em suas performances, propondo reflexões sobre as normas vigentes e criando tensões com pessoas mais conservadoras dentro do *ballet* clássico, mas não somente.

Costa (2015), ao traçar semelhanças entre as teorias de Butler e Schechner sobre performance, aponta que ambos autores concebem a performance como ação repetida ou

comportamento restaurado. Esse ato é ao mesmo tempo repetição e inovação. O novo é uma recombinação do que já foi performado. A *drag queen* encena, imita ou performa ações do que, culturalmente, se entende como pertencentes ao feminino.

A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores – aqueles que não se satisfazem com respostas já dadas e trabalham para perturbar o domínio do “o quê”, “para que/quem”, “porque” em favor de um “como” que precisa ser sempre construído. Dela faz parte a necessidade de mudanças porque se refaz a cada tentativa de resposta às inquietações que aparecem no processo de constituição de sujeitos/sociedades (SETENTA, 2008, p 83).

Busca-se aqui criar um como, ou seja, Aracna não é somente um discurso sobre subversão da técnica do ballet clássico, mas ao subir nas pontas ela se torna a construção performativa dessa subversão à norma. Aracna é, ao mesmo tempo, discurso e língua, mensagem e mensageira, que nasce a partir das perturbações e inconformidades enfrentadas por mim, que busca encontrar uma outra maneira de se fazer algo já tão solidificado e, portanto, com pouca perspectiva de inovação, mas que a performance *drag queen*, com seu caráter libertador e transgressor, permite uma contraposição.

4.2.1. Performance “Salto nas pontas dos pés”

Em abril de 2017 tive um projeto contemplado com o Programa de Incentivo de Bolsa de Iniciação a Produção Artística – PIBIPA, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. O projeto abordaria questões acerca da criação de uma *drag queen*, as dificuldades e prazeres dessa prática. Durante o processo a proposta inicial foi passando por algumas alterações, até chegar na versão final.

A performance tinha como foco principal dois elementos, o sapato e a sapatilha de pontas, símbolos da feminilidade na sociedade e na dança ocidental. Por esse motivo, a preparação inicial se deu a partir desses dois objetos, pois o uso de ambos propõe que a pessoa tenha um outro alinhamento corporal, que necessita ser entendido antes de ir para a cena. Com o salto alto o treinamento se deu de forma autônoma e tranquila, pois a posição dos pés no salto alto é semelhante a meia ponta no *ballet* clássico, com a vantagem de ter uma base de sustentação para o calcanhar. Para o treinamento da sapatilha de pontas, por ser uma técnica que exige um trabalho mais apropriado e específico - e sem poder fazer aula de pontas em uma escola de *ballet* -, contei com a ajuda da amiga, bailarina e professora de *ballet* Alice Amarante, que também participou da composição coreográfica.

O processo mais difícil e demorado foi o da sapatilha de pontas, afinal eu estava havia muito tempo sem utilizá-las e tive a oportunidade de aprimorar essa técnica antes de ser contemplado com a bolsa. A composição coreográfica precisou ser adiada, pois primeiramente

eu precisei fortalecer meus tornozelos para que conseguisse subir nas pontas¹⁹, para só então estudar os movimentos e organizá-los em sequências coreográficas. Mesmo tendo iniciado a criação, eu não sentia que estava preparado para esta fase, no entanto, não havia tempo hábil para continuar apenas no treinamento.

Criei, então, o roteiro da performance e os textos a serem utilizados – inicialmente pedi a amigos escritores que o fizessem, mas não obtive respostas – e organizei para tudo que fosse realizado na sala de corpo da Escola de Teatro e Dança da UFPA, pois na parede do fundo dessa sala existem estruturas de metal que permitem que uma pessoa possa escalar. Enfrentei, no entanto, dificuldades para fazer experimentações de movimentações, pois sendo essa uma sala de aula, nem sempre se encontrava a minha disposição, por isso, tive que imaginar quais possibilidades essas estruturas me dariam para em alguns poucos momentos descobrir quais funcionariam.

Em seguida, o elástico, que inicialmente era apenas parte do cenário, também foi incorporado à performance, no entanto, tive apenas um breve momento de manipulação improvisada com ele, pois esse foi o último elemento a compor a performance. E assim ficou estruturada a performance: movimentações na parede, improvisação com os elásticos, textos e movimentos coreografados no salto alto, texto para calçar as sapatilhas de pontas e coreografia nas pontas.

No dia da performance, iniciei primeiramente a organizar a sala, na qual foram colocadas duas faixas de linóleo²⁰, no entanto, essas folhas não foram suficientes para cobrir todo o chão da sala, que era muito escorregadio para desenvolver o trabalho de pontas. As faixas de linóleo foram dispostas, então, no centro da sala, atravessando-as de um lado ao outro, uma anterior e outra posterior a uma praticável que eu utilizei para calçar os sapatos e as sapatilhas. Esse fato me obrigou a fazer alterações espaciais na coreografia, pois eu realizava muitos deslocamentos nas diagonais e que agora deveriam ser realizados para as laterais, além disso, seriam poucos os momentos que eu passaria de uma faixa para a outra.

Em seguida, coloquei os elásticos nas estruturas de metal na parede, criando a ideia de teias das quais sobravam dois fios, que seriam utilizados na improvisação. No entanto, eu não havia realizado os movimentos na parede com os elásticos posicionados, pois, como disse anteriormente, foram poucos os momentos de experimentação nessa sala, por isso, procurei deixá-los o mais próximo possível da parede para que não interferissem nas movimentações.

¹⁹ Alcançar a plataforma da sapatilha de ponta.

²⁰ Cobertura para palcos e salas específicas para dança, principalmente o ballet clássico.

Feitos os primeiros preparos, iniciamos a montaria, para a qual contei com a ajuda do amigo e maquiador Ruan Cavalcante, que acompanhou o processo desde a fase inicial e, portanto, foi fundamental na personificação feminina idealizada por mim, pois até então, eu não me sentia capaz de fazê-la sozinho e nós já vínhamos havia algum tempo realizando testes, até chegar no resultado que eu desejava. Foi Ele também o responsável por fazer o penteado no meu próprio cabelo, tendo em vista que nesta performance eu não usei peruca ou aplique (como fiz no *debut*).

Finalmente chegou a hora de colocar o figurino, composto por uma meia calça bege e um collant, feito especialmente para a ocasião, criado e confeccionado por Lucas Bello. O figurino foi mantido do início ao fim da performance, restringindo as mudanças somente aos pés – descalços, com salto alto e com sapatilhas de pontas.

Pouco antes, de abrirem as portas da sala e o público entrar, eu (ainda que montado de Aracna), estava muito nervoso, coração acelerado e mal conseguia falar, mas assim que as pessoas começam a acomodar-se a Aracna tomou o lugar e fiquei tranquilo, como se fizesse isso a vida toda, mas, de certa forma, ela vive durante as performances.

Ela então inicia a movimentação na parede, seus movimentos começam pequenos e aos poucos vão se ampliando. Ela ignora totalmente o medo de altura do Cristiano, que, durante o treinamento, ficava mais preocupado em não cair das estruturas, enquanto Aracna foca em suas movimentações, em expandi-las até quem a assiste, o que revela uma alteração de consciência, que Bião (2009) aponta não acontecer somente nos rituais, mas também nas artes através do treinamento corporal e mental.

Foto 3 - Movimentações na parede



Fonte: Acervo pessoal Alice Bandeira (2017).

Ela passa para os elásticos e começa a improvisação, que se dá com uma fluidez que eu não havia experienciado, pois não me sinto confortável com improvisos, ter os movimentos organizados em sequências me deixa muito mais confiante. Aracna, por outro lado, tem um desempenho muito satisfatório nesse elemento. Ela se apropria de minhas vivências nos elásticos e a executa de uma maneira mais segura e fluida.

Foto 4 - Manipulação com Elásticos



Fonte: Acervo pessoal Alice Bandeira (2017).

Ela então se senta no praticável e começa a falar o primeiro texto, e sua voz é, ao mesmo tempo, forte e suave e, estranhamente, o tom de sua voz é mais alto, ao menos o suficiente para ser ouvido por todos – a performance ocorreu em um ambiente fechado, o que contribuiu para a projeção da voz. Digo estranhamente, pois tenho problemas para ser compreendido devido à projeção do volume de minha voz, o que acontece por conta da minha timidez, algo desconhecido por Aracna.

A performance no salto alto acontece de forma tranquila, afinal os pés tem maior estabilidade, pois toda a sua base está em contato com a base do sapato. Ela tem a possibilidade, inclusive, de deslocar-se pelas áreas sem o linóleo, pois tem maior firmeza ao movimentar-se. No entanto, é na coreografia que surgem as maiores dificuldades, afinal nem toda a confiança de Aracna é capaz de superar o meu despreparo para executar tal técnica, pois ela necessita das minhas experiências para ter um bom desempenho durante a performance. Portanto, se eu não conseguisse subir nas pontas, a Aracna também não iria conseguir, ainda que esta esteja mais confiante.

A coreografia desta performance foi mais clássica do que as outras duas, talvez por ser a primeira, então ainda estava entendendo como essa técnica funciona no corpo. Ela aconteceu predominantemente no nível alto, seguindo a verticalidade valorizada pelo *ballet* clássico. Priorizou-se as poses, pois eu tinha muita dificuldade de realizar sequências de movimentos muito longas.

Ao fazer a análise, através do registro audiovisual pude comprovar que meus tornozelos ainda não estavam suficientemente fortes e não conseguia estabilizar os movimentos. Durante vários movimentos nas pontas, chegando em alguns momentos a descer das pontas. Em uma sequência de *deboulés/chainés*²¹, por exemplo, eu iniciei nas pontas, mas sem forças acabei descendo e terminando na meia ponta.

Percebo ainda, que por diversas vezes eu não subi totalmente nas pontas, como por exemplo nos *échappé*, ou *revelés*, e ainda sem passar pela meia ponta, que é o processo correto. Identifico, ainda, uma leve flexão no joelho de base em movimentos como o *arabesque*²² e o

²¹ “Esta é a abreviação para o termo ‘*tours chaînés déboulés*’. Uma série de giros rápidos na pontas ou meia ponta fazendo uma linha reta ou um círculo” (GRANT, [1967] 1982, p 43 – Tradução minha).

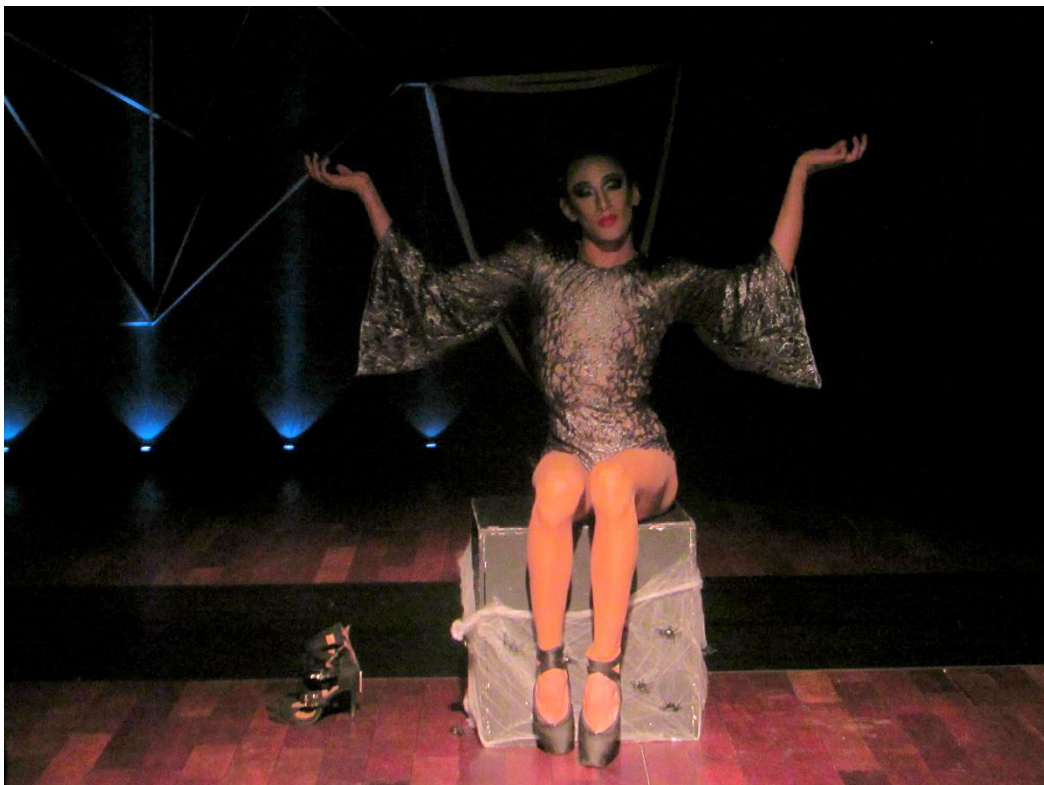
²² “É uma posição do corpo, de perfil, sustentado em uma perna, que pode estar reta ou em *demi-plié*, com a outra perna estendida para trás em ângulos certos para isso, e os braços posicionados em diversas posições harmônicas” (GRANT, [1967] 1982, p. 15 – Tradução minha).

*attitude*²³, que são grandes poses e nos quais o joelho de base deve se manter totalmente estendido.

Não havia controle na realização dos movimentos que não eram finalizados com qualidade. Avalio não ter tido um bom desempenho técnico/estético satisfatório nesta parte da performance. Esse fato me fez questionar a possibilidade de subverter à técnica da sapatilha de pontas por essa via. Eu não sentia que ela estava sendo absorvida pelo meu corpo, o que me deixou em um estado de frustração.

Após a performance, abriu um momento para conversar com as pessoas presente sobre a performance e o processo, e nesse momento, ainda que estivesse montado, eu perdi a ligação com a Aracna, era o Cristiano quem estava respondendo às perguntas. Pude perceber esse fato com um dos expectadores e amigo pessoal Léo Barbosa (licenciado em dança pela Universidade Federal do Pará), que chamou minha atenção para isto. Em seguida, analisando as fotos da performance, percebi que a postura corporal assumida é muito diferente durante a performance e durante o momento de conversa.

Foto 5 – Postura durante a performance



Fonte: Acervo pessoal Alice Bandeira (2017)

²³ “É uma posição em uma perna com a outra elevada para trás, o joelho dobrado em um ângulo de 90 graus e suficientemente virado para fora para que o joelho esteja mais elevado que o pé” (GRANT, [1967] 1982, p. 21 – Tradução minha).

Foto 6 – Postura após a performance



Fonte: Acervo pessoal de Alice Bandeira (2017)

Podemos observar na primeira imagem que o corpo apresenta uma postura mais ereta e altiva, que há uma preocupação em manter o corpo elevado e ainda que parado pode-se perceber que há feminilidade na colocação desse corpo no espaço. Na segunda imagem, percebe um corpo mais relaxado e despreocupado, um corpo em ato cotidiano, ainda que se mantenha a imagem personificada de um feminino. Nesse contexto observa-se que há uma alteração no estado de corpo pontualmente durante a performance. “Decerto que esses estados, dinamicamente construídos e mantidos apenas temporariamente, quando nos referimos à vida da arte” (BIÃO, 2009, p. 37). Nesse contexto, questiona-se: a montaria é suficiente para que haja uma alteração no estado de corpo e consciência ou ela precisa da performance para acontecer? A existência da *drag* Aracna Swan está condicionada a performance? Ou será que a relação Cristiano/corpo/Aracna que não está afinada?

4.2.2. Performance “Entre teias e penas”

Comecei a tecer esta performance aproximadamente um mês antes da data de apresentação. Primeiramente, iniciei com o trabalho e estudos nas pontas, pois precisava fortalecer os tornozelos antes de organizar a sequência de movimentos, além disso, quis dar uma atenção maior para esse elemento, a fim de que pudesse ter desempenho mais satisfatório do que na performance anterior e havia muito tempo que eu não calçava as pontas, por isso, meus esforços, a princípio, se concentraram nessa técnica.

As primeiras madrugadas foram dedicadas a exercícios de fortalecimento, os quais não se estendiam muito, devido ao longo tempo sem treino, o que me fazia cansar rapidamente. Quando as teias foram se fortalecendo, passei a experimentar alguns movimentos que eu gostaria de utilizar e a selecionar quais eram melhor executados. E a partir daí, iniciei a organizar pequenas células coreográficas, no entanto, sem a preocupação, nesse momento, de fazer ligações entre elas.

Paralelamente à composição das sequências, elaborei o roteiro da performance: começaria cantando a música “A dona Aranha”, em seguida falaria um texto escrito por mim mesmo e, por fim, realizaria a coreografia nas pontas. Chegou então, a hora de tramar com as palavras e a partir daí estruturar a performance. A música escolhida para a última parte foi a mesma da primeira aparição de Aracna, ainda na disciplina Manifestações Espetaculares Brasileira II: “Tchaikovsky – Swan Lake (ArGy Productions Remix).

A estrutura da performance permaneceu a mesma até que encontrou um novo elemento, o elástico, que na performance anterior apenas fez parte da cenografia, com o qual fiz uma breve manipulação. Entretanto, agora teria maior relevância no trabalho, sendo utilizado como figurino e elemento cênico. Teci, então, uma saia somente com elásticos, com a qual passei a experimentar inúmeras possibilidades de movimentações focadas em expansão e contração, criando diferentes formas durante a movimentação. Posteriormente, criei uma estrutura de elásticos, com um círculo no centro, de onde partiam oito fios de elástico, em direções diferentes, que seriam aproveitados para interagir com o público.

As experimentações feitas com a saia ganharam uma proporção tão grande que alterei o roteiro da performance, que agora acontecia majoritariamente na saia, sendo suprimidos texto e canto. Dessa forma, a performance adquiriu uma característica mais intimista, ainda que a virtuosidade tenha se mantido, o que pode se dizer que são particularidades do Cristiano.

Antes da apresentação fui conhecer o local onde aconteceria a performance (Espaço Cultural Vadião, UFPA Campus Guamá), o qual não dispunha da estrutura adequada para dançar utilizando a sapatilha de pontas, por esse motivo, alguns dias antes, experimentei alguns

movimentos nas pontas a fim de encontrar o melhor lugar para executar a coreografia e decidi que seria na parte externa, pois tinha uma área plana, nivelada e com a aderência necessária para se desenvolver o trabalho nas pontas. Além disso, a performance estava marcada para as 17h, excluindo a necessidade de iluminação artificial, já que nesse horário ainda contaria com a iluminação do sol.

No dia, até chegar a hora da performance, tive que fazer algumas alterações na mesma, devido a diversos fatores: o horário da performance mudou de 17h para 22h, por isso, ela não pode ser realizada no local que eu havia planejado, pois era um lugar com pouca iluminação, dificultando a apreciação por parte do público; a saia, com a qual grande parte da performance acontecia, sumiu, e não havia tempo para fazer outra. Essas mudanças tiveram grande impacto no meu estado emocional, estava menos confiante e sob muito estresse.

Foi durante a montaria, que eu consegui me reequilibrar e comecei a reestruturar a performance, agora sem a saia e em outro espaço. Enquanto meu amigo e maquiador, Matheus Amaral, cuidava do meu visagismo da Aracna, eu organizava, pela última vez, como seria a performance, foi então, que o texto – levemente adaptado – e a música “A dona Aranha” voltaram a compor a performance, além disso, decidi vestir parte do figurino em cena. Nenhuma dessas modificações havia sido testada anteriormente, o que me deixou tenso.

A performance aconteceu durante a programação cultural do ENEARTE, que aconteceu durante todas as noites na semana do evento. Fez parte da programação, a performance irreverente e política da *drag* Sarita di Xzuis (que já tem um trabalho consolidado e reconhecido na cidade de Belém, e suas performances sempre trazem críticas sociais e propõem reflexões sobre as práticas humanas), que levantou o público, que já estava animado dançando as músicas mais populares da atualidade.

Aracna ficou um tempo se concentrando, repassando mentalmente o que deveria acontecer durante a performance, analisando o espaço e observando as pessoas, que retribuía com olhares, acenos e elogios. Esse momento, que ela se voltou para si mesma lhe ajudou a ficar mais confiante e segura. Posso dizer que a performance iniciou no momento em que ela chegou no local, ainda que tenha sido organizado um tempo e espaço na qual a mesma deveria acontecer.

Aquela criatura com rosto feminino e corpo “masculino”, vestindo apenas meia-calça e envolto em elásticos, atraía por si só o olhar de quem estava em volta, mas ela ainda buscava prender esses olhares, com seus movimentos dançantes, seu olhar penetrante. Sinto como se cada mínima parte do meu corpo já estivesse completamente tomado por ela, ele era ela. Tudo em mim exalava feminilidade – meus passos, meus gestos, minha voz, meu olhar, até mesmo

quando sem fazer movimento algum. E apesar de ainda restar algo masculino (estrutura física) todos estavam convencidos que era ela e naturalmente pronomes e adjetivos eram conjugados no feminino.

Às 23h15 a performance foi anunciada, Aracna se dirigiu ao centro do local e todos se organizaram a sua volta e por um breve momento ela apreciou todos aqueles olhos, no silêncio, esperando por algo, esperando por ela – essa situação deixaria o Cristiano totalmente desconfortável – até que sua voz suave quebrou o silêncio e de acordo com que o texto foi sendo falado, o público foi reagindo, como se despertasse de um sono, até chegar a euforia e sem perceber, todos estão presos nas teias de Aracna.

Foto 7 – Aracna envolta em estrutura de elásticos



Fonte: Acervo pessoal de Alice Ferraro (2018)

Ela seguiu com a segunda parte da performance e começou a cantar o verso “a dona aranha subiu pela parede” repetidas vezes, enquanto vestiu o collant que completou seu figurino – nesse momento uma moça que assistia, entrou em cena para ajudá-la – e se preparou para a última parte, a coreografia nas pontas. Acredito que esse tenha sido o momento em que Aracna mais foi Aracna de todos, pois para fazer a análise da performance nas pontas precisei do auxílio de material audiovisual, pois a vaga lembrança que tenho desse momento é como de um sonho, e talvez seja isso, o Cristiano adormeceu, enquanto Aracna tecia sua teia livremente.

Foto 8 - Vestindo o figurino



Fonte: Acervo pessoa de Alice Ferraro (2018)

Nesta coreografia procurei utilizar movimentações que não fossem tão clássicas, fazendo uma passagem do cisne para a aranha, por isso, iniciei com movimentos de braços característicos das interpretações dos cisnes, no entanto, empreguei muita força, não alcançando a leveza necessária. Consegui, desta vez, explorar mais outros níveis de execução de movimento (médio e baixo), trazendo assim mais um aspecto de ruptura no *ballet* clássico. Além disso, consegui ampliar o vocabulário de movimentos relacionados à aranha, descobrindo outras possibilidades de representar este animal com esta técnica.

Foto 9 – Representação da aranha



Fonte: Acervo pessoal de Aline Ferraro (2018)

É perceptível um aprimoramento técnico considerável nesta performance. Meus tornozelos estavam mais fortes, o que fez com que o desempenho de Aracna nas pontas fosse bem mais satisfatório. Nos *échappés*, por exemplo, consegui subir completamente nas pontas. Porém em alguns *relevés* ainda não tive o mesmo avanço. Os joelhos também estavam estendidos quando necessário, deixando os movimentos esteticamente mais limpos.

Nos ensaios eu fazia a sequência de giros em deslocamento, entretanto, como o espaço não era adequado para o trabalho nas pontas, acabei alterando durante a apresentação, para evitar alguma complicação e fiz uma rápida interação com uma moça que estava assistindo a performance. Os *bourrés*, que procurei evitar na primeira performance, pois meus tornozelos falhavam e eu acabava caindo das pontas, agora foram realizados com tranquilidade.

Os movimentos estavam mais conscientes e controlados, porém, as ligações entre um movimento e outro ainda não aconteciam de forma fluida. Destaco que nesta performance meu corpo conseguiu ter maior compreensão da técnica. Mas havia a consciência de que ainda tinha muito a ser melhorado, como a finalização dos movimentos. Saio desta performance bem mais contente com o resultado técnico/estético, mesmo com todas as ressalvas.

Foto 10 – Performance nas pontas



Fonte: Acervo pessoal de Aline Ferraro (2018)

Ao final, ela fez algo que não estava programado, começou a falar sobre subversão de gênero, técnica, padrões, corpo e sobre o quanto é importante que a comunidade LGBT ocupe os mais diversos lugares, como o *ballet* clássico e terminou ovacionada, a melhor recompensa que ela poderia ter recebido aquela noite, a sensação era de dever cumprido.

Destaco, ainda, que percebo uma alteração não somente na minha estrutura física, cuja feminilidade se sobressaiu, mas também de consciência, pois os medos e preocupações do Cristiano foram deixados de lado e encarados por Aracna, por exemplo a singela timidez e o desconforto causados pelos muitos olhares fixos nele, cantar que ele adoraria fazer, mas por temer as críticas, prefere usar o corpo para se expressar. Aracna por outro lado, gosta de chamar e ter atenção e tudo nela busca por isso, ela canta sem preocupação com julgamentos, usa o corpo para passar sua mensagem, mas procura ser totalmente compreendida e por isso usa voz. Podemos perceber que essas características são quase opostas e que Aracna é uma versão mais corajosa e ousada do Cristiano e leva para suas performances muita coisa que ele não faria se não estivesse montado.

É difícil descrever o que senti naquela noite durante a performance, mas é como se tudo em mim estivesse ampliado, cada desejo, cada sentimento, cada sentido, tudo parecia estar completo, sem medo ou preocupações, mesmo com as alterações feitas pouco antes da performance, tudo estava encaixado. Eu estava realizado. Assistindo ao vídeo, tem muita coisa que não me agrada por completo, como a performance nas pontas, mas esse é o olhar do Cristiano que tem uma série de questões que lhes são urgentes como técnica e estética e que não são descartadas por Aracna, mas que ela consegue minimizar sua importância para que a performance aconteça de forma tranquila.

4.2.3. Performance “Teimosa e desobediente”

Logo após a segunda performance, deu-se início a trama da última performance que aconteceu duas semanas depois, durante o XI Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA, cujo tema foi “Dança e Diversidade”, que ocorreu na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Logo preparei o roteiro da performance, que se iniciaria com a manipulação de uma saia de elásticos, semelhante a que deveria ter sido utilizada na performance anterior, acompanhada de *lipsync* da música “Survivor”, seguida da fala de um texto que se daria enquanto calçaria as sapatilhas e, por fim, a coreografia das pontas, sendo esta semelhante à da performance anterior, pois duas semanas não é tempo suficiente para criar e ensaiar uma nova, tendo algumas adaptações por conta do espaço.

Em seguida refiz a saia, para então poder praticar as movimentações a serem executadas, as quais pude aprimorar e que agora, diferentemente do que foi pensado para a performance do ENEARTE, teria o acompanhamento de uma música que eu fazia o *lipsync*, o que exigiria um preparo maior para poder executar todas essas tarefas, tive que, portanto, além de experimentar as movimentações com saia, aprender a letra da música, para que tudo acontecesse de forma harmônica durante a performance.

Depois parti para a elaboração do texto que levou em consideração o evento dentro do qual aconteceria a performance e o atual momento sociopolítico em que estamos, mantendo a sua essência: o paralelo com o cisne e a aranha. Tendo construído o texto, pude partir para os ensaios com a sapatilha de pontas. Como dito anteriormente, a coreografia teria a mesma estrutura da performance anterior, com algumas modificações graças ao espaço que permitiu novas possibilidades de exploração coreográfica.

A performance aconteceu no Teatro Universitário Cláudio Barradas, que possui a estrutura necessária para a realização do trabalho nas pontas. Como a maioria das sequências coreográficas já eram conhecidas por mim, eu pude voltar meus esforços para o aprimoramento dos movimentos. O único ensaio que realizei no teatro, foi assistido pela Prof^a. Gabrielly Albuquerque, que foi minha professora da Disciplina Técnica de Pontas no curso técnico em Dança Clássica da ETDUFPA, e me sugeriu alguns ajustes coreográficos como a desconstrução gradual do corpo clássico durante as movimentações, no entanto, eu tive apenas um dia para fazer tais alterações.

No dia da performance, dediquei a manhã aos ensaios e em fazer as mudanças na composição coreográfica, pois ao contrário das outras performances, tudo já estava devidamente preparado. Comecei a me montar as 18h, e dessa vez optei por fazer a maquiagem sozinho. Por não ser algo que domino, passei a noite anterior praticando algumas técnicas. E como de costume, o nervosismo apareceu, mas dessa vez por conta do tempo, pois as apresentações deveriam começar as 19h e o processo de montagem das outras performances não durou menos de uma hora e trinta minutos.

Comecei o processo pelos olhos, parte que sinto mais dificuldades e escolhi não fazer um olho tão carregado quanto das outras performances, pois tive medo de não ter um bom resultado. Em seguida passei para a pele, o que considero mais fácil, pois tenho um rosto fino e feições femininas, tendo apenas que acentuá-las. Ao terminar, percebi que poderia ter carregado um pouco mais na maquiagem, o que não seria mais possível, pois as apresentações já haviam começado. Procurei aquietar-me nos minutos que antecederam a performance, para me concentrar, passar o texto e treinar o *lipsync* da música.

Quando a performance foi anunciada, Aracna teve apenas um breve momento para posicionar uma cadeira no canto esquerdo do palco, onde calçaria as sapatilhas e se posicionou sentada no centro do palco se colocando dentro da saia de elásticos. Quando a música iniciou, ela começou a expandir e contrair seu corpo e consequentemente os elásticos, como um animal dentro do casulo. Aos poucos seus movimentos foram crescendo, e a saia virou teia que era

manipulada por Aracna, criando diferente formas. Tudo isso ao mesmo tempo que fazia o *lipsync* da música.

Foto 11 – Aracna dentro da teia

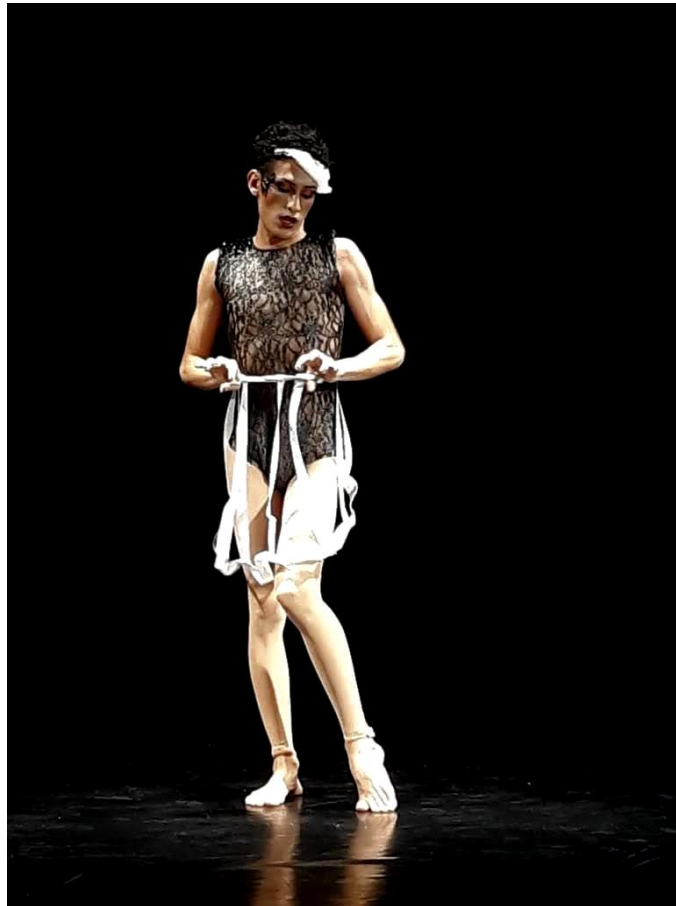


Fonte: Acervo pessoal de Marivaldo Pascoal (2018)

Aos poucos ela sai do casulo e chega ao nível alto e a teia vira saia (mais um símbolo da feminilidade), ela está livre para explorar os primeiros movimentos como aranha, aproximando-se do chão, chegando a ficar em uma ponte²⁴ enquanto dublava e, por fim, foi se dirigindo para cadeira onde estendeu a saia. Começou a sua fala, enquanto calçava as sapatilhas delicadamente. Ao terminar ela se aproxima mais da plateia e finaliza seu texto com um “ele NÃO” e se dirige novamente o centro para realizar a composição nas pontas.

²⁴ Posição em que a pessoa apoia as mãos e os pés no chão, com o peito para cima tirando as costas do chão, relaxando o pescoço para trás.

Foto 12 – A teia vira saia



Fonte: Acervo pessoal de Milena Maia (2018)

Após fazer a observação das três performances, concluo que esta foi a coreografia mais bem executada. Aracna, estava mais consciente de cada movimento, não precisava contar com a sorte para executá-los de forma correta. Isso talvez se dê pois grande parte da coreografia anterior foi utilizada nesta, no entanto, novos elementos foram acrescentados graças ao espaço ser mais apropriado para a performance nas pontas. Buscou-se ainda apresentar uma estética diferente para os movimentos clássicos do *ballet*, como um *grand jeté*²⁵ realizado com joelhos e pés flexionados.

²⁵ “Neste passo, as pernas são lançadas para 90 graus, com um grande salto correspondente. É feito para frente em attitude effacé [apagado] ou croisé [cruzado] e em todos os arabesques. Pode ser feito para trás om a perna levantada em croisé ou effacé devant” (GRANT, [1967] 1982, p. 81 – Tradução minha).

Foto 13 – Aracna calça as pontas



Fonte: Acervo pessoal de Marivaldo Pascoal (2018)

A execução dos movimentos de braços do cisne se deu com mais suavidade e leveza. Como o espaço de tempo entre a segunda performance e esta foi curto, os tornozelos de Aracna estavam bem mais fortes devido o constante treinamento e dessa forma ela pode estabilizar os movimentos. Dessa vez, até mesmo os *relevés* – problema nas performances anteriores – foram bem executados.

Foto 14 - Relevé



Fonte: Acervo pessoal de Milena Maia (2018)

Os giros em deslocamento voltaram a fazer parte da composição, mas dessa vez foram os *piqué tourné*²⁶, mais complexos que o *deboulé*. Apenas em uma *pirouette* é que Aracna não subiu completamente nas pontas, como podemos observar na imagem a seguir. Este foi o único momento em que isso foi observado nesta performance.

Foto 15 - Pirouette



Fonte: Acervo pessoal de Milena Maia (2018)

Por esses motivos, é que aponto esta como sendo a melhor execução coreográfica – ainda que algumas coisas possam ser melhoradas. Ressalto, porém, que a dúvida surgida durante a primeira performance, nesse momento, deixou de existir. Aracna consegue executar a técnica de pontas e assim a subverte. Ao término, a sensação era de dever cumprido, pois foi a concretização da pesquisa.

Quando terminou a performance, Aracna sai do palco e espera atrás da coxia, pois ainda faltava uma apresentação para encerrar a noite e, após, ela volta ao palco e é abordada por algumas pessoas que já a conheciam e outras que ainda não, dentre elas, destaco Léo Barbosa, que estava presente na primeira performance e, segundo ele, a Aracna está mais madura e segura, o que talvez se dê pela relação Aracna/corpo/Cristiano ter se afinado, devido o curto intervalo entre as performances, possibilitando que ela se sinta mais à vontade nesse corpo e assim passe mais confiança.

²⁶ Piqué girando. Esta é uma pirueta na qual o (a) bailarino (a) pisa diretamente na ponta ou meia ponta com a perna levantada em *sur le cou-de-pied devant or derrieré, in titude, arabesque* ou outra posição determinada (GRANT, [1967] 1982, p. 106 – Tradução minha)

Destaco, que diferentemente da primeira performance, foi a Aracna quem foi conversar com o público, e ainda que algumas pessoas fizessem confusão e não conseguissem distinguir esses dois seres, por estarem mais acostumados com o Cristiano, não havia dúvidas que os gestos, jeito de falar e postura, eram dela, revelando esse amadurecimento do qual fala o amigo Léo Barbosa.

4.3. CORPO TEIA

Aracna Swan era para ser apenas mais uma simples conclusão de disciplina, que vislumbrava o fim de um período letivo. E realmente, ela ficou adormecida por meses até que pudesse deixar o casulo. Começo por este relato para dizer que toda a proporção tomada e as descobertas possibilitadas por esse ser foram, em momento algum, planejadas ou sequer imaginadas. Tudo o que aconteceu e vem acontecendo com o Cristiano, a partir da Aracna se deu de forma não premeditada e quase inconsciente.

Então, quem é Aracna Swan? Uma personagem? Não me agrada pensar nela dessa forma, pois uma personagem é um ser fictício, que compõe uma obra criada por um autor. No entanto, ainda que ela tenha sido uma criação do Cristiano, não há uma obra da qual ela faça parte, seus atos não são definidos por um roteiro, suas aparições não são marcadas por atos, e definitivamente não, para que sua personificação exista, não são necessários ensaios. Ela atua no tempo e espaço real de maneira tão ativa quanto o Cristiano, é ela quem trama os caminhos que deseja seguir e se vai trilhá-los de salto alto, sapatilha de pontas, com passadas delicadas ou voando suavemente. Dessa forma, ainda que o Cristiano ensaie para uma das performances da Aracna, é ela quem assume o controle quando o momento chega.

Cristiano e a Aracna compartilham muita coisa, e apesar disso, cada um é independente do outro e, ainda assim, mantêm-se intimamente ligados. Entre eles existe um ponto que os mantêm conectados, mesmo que em determinados momentos apenas um esteja em evidência: o corpo. Esse corpo acumula registros de ambos sujeitos, sendo assim tudo o que for incorporado por um é instantaneamente transmitida ao outro através desse elo.

O corpo, nesse sentido, se torna a fala performativa desses dois agentes. Entende-se fala aqui não somente como ação verbal, mas também como ação não-verbal, ação corporal. Setenta (2015) ao aproximar a Teoria dos Atos da Fala de Austin (1990) diz que no enunciado performativo o corpo cria o seu discurso enquanto o realiza.

Através da observação do modo como esse falar de produz surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de falar, um que inventa o modo de dizer-se. Ele se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado (SETENTA, 2015, p. 17).

As ações executadas tanto por Aracna quanto por Cristiano se mostram como o discurso entrelaçado de ambos, que não se encontra descolado da ação, mas é a própria ação. Ao abordar a subversão da técnica de pontas, a subversão se torna fala e fazer simultaneamente. É o que Setenta (2015) chama de fazer-dizer “que não ‘comunica’ apenas uma ideia, mas ‘realiza’ a própria mensagem que comunica (SETENTA, 2015, p. 31).

Existe nesse corpo a intenção de comunicar uma mensagem, mas as informações são transformadas em corpo, ou seja, o corpo não é apenas um veículo que transmite a mensagem, mas o corpo é a própria mensagem, conforme a conceito de corpomídia, segundo os estudos de Helena Katz e Greiner.

Essa mensagem não é individual, pois existe um compartilhamento de informações e experiências que compõem a mensagem. Cristiano e Aracna contaminam um ao outro e, portanto, os enunciados de um são atravessados pelas falas do outro. A individualidade, no entanto, é mantida na forma de selecionar e organizar essas informações compartilhadas.

Partindo desse entendimento, propõe-se a noção de corpo-teia. Um corpo que nasce da relação pessoa (Cristiano) e persona *drag* (Aracna). O corpo-teia tem como princípio o entrelaçamento e compartilhamento de experiências e informações, não entre o sujeito e o ambiente ou entre sujeitos, mas sujeito e sua *drag*. Teia faz parte desta proposição pois entende-se teia como pontos de encontros entre linhas. As várias conexões dessas linhas em conjunto foram uma estrutura maior: um corpo, corpo conexão, corpo de encontros, corpo-teia. A teia de aranha tem como principais funções a cópula, o refúgio e a captura (MUNDO ESTRANHO, 2011).

Partindo daí o corpo-teia como cópula é entendido como a íntima relação entre pessoa e persona. Intimidade acontece quando esses dois sujeitos estabelecem uma troca de si (medos, reflexões, questionamentos, sensações, sentimentos, etc.). Esse compartilhamento propõe um profundo olhar interno que passa por transformações. Portanto, o fruto dessa relação (cópula) é o corpo (sujeito), que se encontra em constante estado de mutação.

Refúgio no corpo-teia não é compreendido como esconderijo, uma vez que a finalidade desse corpo não é ocultar as conexões nele realizadas. Adota-se aqui, portanto, o refúgio como abrigo. Corpo “abriga” pessoa e persona – não quero com essa afirmação separar corpo e mente – e é abrigo das experiências que compõem cada um deles. No corpo são introjetadas muitas informações que se entrecruzam e geram novas formas de ler-se.

A partir da relação entre persona e pessoa e das experiências compartilhadas que o impregnam, o corpo-teia adquire a função de capturar. Os sujeitos selecionam e recombinaam as informações presente no corpo de acordo com a sua necessidade e a fim de atrair e aprisionar

quem estiver ao redor. Percebe-se essa finalidade mais nítida nas ações da persona que, como já vimos, organiza-se para chamar atenção.

Corpo-teia se dá por meio de oito princípios: disponibilidade, adaptabilidade, impregnação de experiências, compartilhamento de informações, seleção, entrelaçamento, transformação e reflexão crítica. Esses princípios foram pensados a partir da relação Cristiano/Aracna, para chegar até elas foram levantadas algumas questões: Em que estado o corpo se encontra para que haja a relação pessoa/persona? O que é acionado no corpo durante a relação? O que acontece no corpo a partir da relação? Chegando por fim a oito princípios que darão um entendimento mais amplo de corpo-teia.

1. **Disponibilidade:** Antes de mais nada é preciso deixar-se em estado de disponibilidade. Considero esse como sendo um dos elementos mais importantes, pois se o corpo não está disponível, ou seja, livre de tensões e preocupações é possível que a conexão entre persona e pessoa seja frágil, como aconteceu na performance “Saltando nas pontas”. Entregar-se inteiramente é fundamental para que a *drag* possa ser encarnada e, assim, tenha suas próprias experiências.

2. **Adaptabilidade:** Ao ser incorporada, a *drag* propõe uma série de adaptações ao corpo. A vestimenta, por exemplo, causa uma série de alterações no corpo, muitas das quais são sacrificantes – como o desconforto causado pelo salto alto, a dor provocada pela peruca ou por esconder o pênis – e é preciso que o corpo se adapte a todas essas mudanças. Além disso, a *drag* pode experimentar coisas que seu criador não havia vivenciado antes, não esteja habituado ou estranhe, como quando Aracna, ao final da performance “Entre teias e penas”, começa a falar ao público ao que não estava preestabelecido.

3. **Impregnação de experiências:** Nas primeiras aparições de uma *drag*, ela precisa se valer das experiências impressas no corpo que a abriga (repertório de movimentos, desejos, medos). Entretanto, quanto mais essa *drag* vai sendo incorporada, ela tem a possibilidade de ter experiências outras, algumas que a pessoa (“interprete”) jamais se permitiria ter, ainda que tenha um desejo íntimo em fazê-lo, por estar envolto em várias questões morais que lhes são caras.

4. **Compartilhamento de informações:** As vivências obtidas pelas *drag* passam a marcar o corpo e, nesse momento, ele passa a ter registros oriundos, não somente de uma, mas de duas vias, pessoas e persona. Essas informações por serem inscritas no mesmo lugar (corpo) podem ser compartilhadas por esses sujeitos. Os desejos da pessoa são refletidos na performance da *drag* e as impressões obtidas por esta repercute na vida daquele.

5. **Seleção:** Em meio a esse fluxo de informações, surge a possibilidade de selecionar quais delas serão utilizadas. O contexto é que vai determinar se a pessoa vai recorrer as suas experiências ou aquelas vividas pela persona, e vice-versa. Apesar de haver um compartilhamento, a escolha e organização das experiências é individual, mantem-se, portanto, uma autonomia e não uma dependência de um pelo outro.

6. **Entrelaçamento:** Por ocuparem o mesmo espaço e serem compartilhadas por esses dois sujeitos, essas experiências podem confundir-se, ou seja, em determinado momento se torna difícil perceber que registro corresponde a cada um. Agora elas estão entrelaçadas, como se duas teias fossem tecidas ao mesmo tempo, uma atravessando a outra.

7. **Transformação:** Em função desse entrelaçamento, o corpo vai passando por transformações. Sem perceber um acaba assumindo uma ou mais características do outro (postura, gestos, atitudes, desejos, etc.). Essas Transformações vão sendo reconfiguradas a cada nova conexão, sendo este, portanto, um processo contínuo.

8. **Reflexão crítica:** Essas mudanças, proporcionam a pessoas que observe melhor a si mesmo, que se compreenda um pouco mais. Essa é uma experiência que possibilita que ele se conheça melhor, que lide com preconceitos, que se fortaleça, enfim, que volte seu olhar para si mesmo. Permite que perceba como é sua relação consigo mesmo e com os outros. E todas essas questões também apareceram nas performances da *drag*, que são potencializadas.

Esses oito princípios podem não ser percebidos em todas as relações dos sujeitos e suas drags, isso vai depender de como essa relação vai sendo estabelecida, com aponta Vencato (2002), pode ser em diferentes graus, e dessa forma, sejam percebidos apenas alguns dos princípios. Eles, por fim, são levantados para nos ajudar a compreender como funciona o corpo-teia, que não é um corpo isolado e sem alteração, mas que, se permitindo imergir em uma experiência mútua, passa a ser (re)moldado e descobre e amplia a sua potencialidade. É um corpo vivo, ativo, vibrante que é atravessado por vivências de dois seres que se complementam e cujas ações são falas performativas em teia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos Queer possibilitam a transgressão em diversos contextos, e desestabilizam a naturalização das normas binárias de gênero, regularizada pela heterocissexualidade compulsória. Vários são os agentes que reproduzem o discurso estabelecido culturalmente, que localiza os gêneros em polos opostos, e produzem os sujeitos que afirmam representar. Somos alimentados a todo momentos com elementos que caracterizam nosso gênero, designado por nosso sexo. A dança, sobretudo algumas técnicas mais tradicionais como o ballet e a dança de salão, também funcionam como reguladores, empregando e diferenciando os papéis a serem desempenhados por homens e mulheres em sua prática.

O *ballet*, apesar de ser identificado pelo imaginário coletivo como uma prática feminina, regulamenta as ações desempenhadas por bailarinos e bailarinas dentro da concepção heterocisnormativa. A sapatilha de pontas, nesse contexto, aparece como artefato que assegura a bailarina o seu posto de feminina, por meio de qualidades como leveza, delicadeza, graça. Essas características são atribuídas as bailarinas desde o período romântico do *ballet*, no qual criou-se o ideal feminino, a partir de Marie Taglione.

Compreender o gênero como uma repetição de atos que criam a ideia de haver um gênero real e natural oriundo do sexo, enfraquece o discurso proposto de um sistema de normas regulatórias, permitindo o aparecimento de gêneros destoantes, que desestruturam a organização binária vigente. Emergem gêneros e sexualidade que atravessam os polos binários, que se localizam entre eles ou que se encontram totalmente deslocados deles. O normal, o padrão, o tradicional é encarado sob uma perspectiva subversiva, e ensaiam-se maneiras de rompê-lo.

Aracna Swan se apropria da sapatilha de pontas, sendo essa a sua maior, mas não única subversão. A imagem ilusória de feminino, criada por ela, “engana” as normas da técnica de pontas, lhe conferindo o direito ao uso dessa técnica. Em suas performances, podemos perceber que o discurso heteronormatizador, que destina à bailarina as pontas por uma habilidade biológica, é refutada e quebrada.

A imagem criada por Aracna Swan, de uma *drag queen* bailarina, bem como suas performances, são percebidas como espetaculares, pois em cada mínimo gesto tem-se o claro objetivo de capturar a atenção de quem está ao alcance de sua teia. Percebe-se, ainda, mudanças corporais (postura, gestos, voz, etc) e psicológicas (medos, impulsos, desejos, etc) durante as performances, que delimitam a existência de duas identidades distintas.

Aracna passar a ter suas próprias experiências e somente se servir das vivências do Cristiano, que agora é alterado por ela. Essa relação entre pessoa e persona resulta em uma transformação mútua, tendo o corpo como elo de ligação e onde são impregnadas as mais sutis particularidades de cada um. O corpo-teia propõe um entendimento dessa relação a partir de oito elementos (disponibilidade, adaptabilidade, impregnação de experiências, compartilhamento de informações, seleção, entrelaçamento, transformação e reflexão crítica), que foram percebidos ao longo das trocas estabelecidas entre pessoa e persona.

Aracna Swan propõe a entrada da compreensão *queer* no *ballet*, rompendo com os papéis de gênero estabelecidos em um período totalmente diferente do qual vivemos, onde a multiplicidade de fazeres, corpos, desejos, sexualidades e gêneros, encontra meios para existir, ainda que sob a tutela de padrões normatizadores. Abrir as portas do ballet, e amplamente da dança, para que normas sejam questionadas, e adentre quem se sentir convidado à dança, mas que o convite seja amplo, igualitário e libertário, é o que se espera alcançar a partir de estudos como este.

Considero que ao trazer questões como esta, para o curso de licenciatura em dança, fomenta-se uma nova perspectiva de ensinar dança e lidar com a diversidade de corpos que encontraremos nas salas de aula. Essa perspectiva visa principalmente o respeito a singularidade de cada corpo, sendo compreendido como parte integral de um coletivo. Há agora a valorização da pluralidade, e não mais de padrões limitados, sobre os quais são modelados os corpos, que muitas vezes anulam suas identidades.

Ainda há muito para ser subvertido, não somente no ballet clássico (relacionados a estética ou papéis de gênero, ou outras danças), mas também nas metodologias de ensino que, em alguns casos, ainda se encontram engessadas a um tradicionalismo rígido que deixa profundos registros nos corpos dos alunos. Por esse motivo, as práticas subversivas continuarão fazendo parte de minha jornada juntamente com Aracna enquanto pesquisadorxs/artistas.

REFERÊNCIAS

- ABRAÃO, Maria Helena Menna Barreto Abrahão. **Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. História da educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n 14, p. 79-95, set. 2003.
- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, ano, v. 6, 2014. Disponível em <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>. Acesso em 17/mar/2017.
- ASTRAIS, Flores. Viada Cultural: Revolução Drag Amazônida. **Viada Cultural**, 2016. Disponível em: <https://viadacultural.wordpress.com/2016/11/14/viada-cultural-revolucao-drag-amazonida/>. Acesso em 22/dez/2018.
- AZEVEDO, Edna Carvalho de. **Arte da dança e tendências contemporâneas do balé: projeções na educação**. Tese (Doutorado – Doutorado em Educação) Universidade de Brasília, 2017. Disponível em http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24904/3/2017_EdnaCarvalhodeAzevedo.pdf. Acesso em 15/nov/2018.
- BAZZANELLA, Sandro Luiz. O conceito de ambivalência em Zygmunt Bauman. **Cadernos Zygmunt Bauman** ISSN 2236-4099, v 2, n. 4, p. 59-82, dez/2012. Disponível em https://www.unc.br/mestrado/docs/BAZZANELLA_Sandro_Luiz_-_O_Conceito_de_ambivalencia_em_Zygmunt_Bauman.pdf. Acesso em 15/dez/2017.
- BEAUMONT, Cyril W. **O livro do ballet: Um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX**. EDITORA GLOBO: Porto Alegre, 1953.
- BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução, 1999. In: BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BIÃO, Armindo. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. CONGRESSO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, 5., 2007, Salvador. Anais... Salvador: Fast design, 2007. p. 4349. In: BIÃO, Armindo (org). **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BRAGA, Sandro. **O travesti e a metáfora da modernidade**. Palhoça: Editora Unisul, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade**; tradução Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à história**. Tese de doutorado Campinas, SP: 2012. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284369>. Acesso em 07/set/2018.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. **Estudos de Psicologia**, v. 9, n. 3, p. 471-478, Natal, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v9n3/a09v09n3.pdf>. Acesso 01/maio/2017.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. EDITORA PERSPECTIVA: São Paulo, 2002.

COSTA, Iracy Rúbia Vaz da. Interseções Performáticas: o conceito de performance em Butler e Schechner. In ANTUNES, Giselle Guilhon (org). **Antropologia da dança III: Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança**. Florianópolis: Insular, 2015.

GARAFOLA Linn, The travesty dancer in nineteenth-century ballet. **Dance Research Journal** Vol. 17/18, Vol. 17, no. 2 - Vol. 18, no. 1 (Autumn, 1985 - Spring, 1986), pp. 35-40. Disponível em https://www.jstor.org/stable/1478078?seq=1#page_scan_tab_contents; Acesso em 23/ago/2018.

Creative Academy. **A brief history of pointe dancing**. Disponível em <http://www.creativeacademy.org/wp-content/uploads/2018/01/DANCE-HISTORY-SESSION-2-POINTE.pdf>. Acesso em 04/jun/2018.

GOMES, Erika Silva. Performance arte: um breve histórico. In ANTUNES, Giselle Guilhon (org). **Antropologia da dança III: Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança**. Florianópolis: Insular, 2015.

GRANT, Gail. **Technical manual and dictionary of classical ballet** (Third revised edition). New York: Dover Publications, Inc, [1967] 1982.

HARRIS, Kristin M. An examination of the pointe shoe as artifact through ethnographic and gender analysis. **Material Culture Review / Revue de la culture matérielle**, v 58, n 1,

Fall/Automne 2003. Disponível em <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/17955>. Acesso em 05/out/2018.

HELIODORA, Bárbara. O teatro nos tempos de Sheakspeare. In LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (org.). **Sheakspeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

HISTORY COOPERATIVE. **The Pointe Shoe, A History**. 2016. Disponível em <https://historycooperative.org/the-pointe-shoe-a-history/>. Acesso em 20/nov/2018.

KUSANO, Darci. **Teatro Tradicional Japonês**. Fundação Japão em São Paulo. 2013. Disponível em: https://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf. Acesso em 05/jan/2019.

LES BALLETS TROKADEROS DE MONTE CARLO. HISTORY. Disponível em <https://trockadero.org/about-us/history/>. Aceso em 18/nov/2018).

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas** v. 9, n. 2, 2001. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200012>. Acesso em 16/mar/2017.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. In **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MUNDO ESTRANHO. **Como é feita a teia de aranha?**. 2011. Disponível em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-feita-a-teia-de-aranha/>. Acesso em 01/nov/2018.

PAZZETO, Debora; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v 14, n 3. 2018. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/11736/pdf>. Acesso em 24/jul/2018.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. **Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar**, v. 2, n. 2, p. 371, 2012. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/download/88/53>. Acesso em 10/jan/2019.

PRELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150/7254>. Acesso em 02/jan/2019.

RIBEIRO, Almir. Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos. **Sala Preta**, v. 13, n. 1, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p83-110>. Acesso em 10/jan/2019.

RIGOBON, Alexandra. **Polyurethane inserts for comfort and injury prevention while dancing en pointe**. Doctoral dissertetion, Massachusetts Institute of Technology. 2016. Disponível em <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/104151>. Acesso em 10/jun/2018.

SANTOS, Héllen Thaís; GARMS, Gilza Maria Zauhy. Método autobiográfico e metodologia de narrativas: contribuições, especificidades e possibilidades para pesquisa e formação pessoal/profissional de professores. **CONGRESSO NACIONAL DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES, 2.; CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 12.**, 2011, Águas de Lindóia. Anais 2. Congresso Nacional de Professores 12. Congresso Estadual sobre Formação de Educadores... São Paulo: UNESP; PROGRAD, 2014. p. 4094-4106. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/141766>>. Acesso em 28/nov/2017

SANTOS, Joseylson Fagner dos; PAVAN, Maria Ângela. “DRAGSTARS”: gestos, segredos e cores de uma experiência queen. **XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. Teresina, 2009. Disponível em <http://docplayer.com.br/14180013-Dragstars-gestos-segredos-e-cores-de-uma-experiencia-queen-1.html>. Acesso em 07/maio/2017.

SANTOS, Tatiana Mielczarski dos. **Entre pedacinhos de algodão e bailarinas de porcelana: a performance artística do balé clássico como performance de gênero**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, 2009. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21386/000737079.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 13/jul/2018.

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. Subversão e performance de gênero no balé a morte do cisne. **Anais Do V Fórum Identidades E Alteridades Gepiadde/Ufs/Itabaiana**, 2011. Disponível em <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/984/1/SubversaoGeneroBale.pdf>. Acesso em 10/jun/2018.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CORDOVA, Fernanda Peixoto. **A pesquisa científica. In Métodos de pesquisa** / [organizado por] Tatiana Engel Gerhardt e Denise Tolfo Silveira; coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

VENCATO, Anna Paula. **“Fervendo com as drags”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponível em <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/84381>. Acesso em 29/jun/2017.

VIEIRA, Alba Pedreira. Analisando imagens dançantes do “Lago dos Cisnes”, de Matthew Bourne. **VI Reunião Científica da ABRACE**. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/14.%20VIEIRA,%20Alba%20Pedreira.pdf>. Acesso em 11/01/2019.

VITORIO, Cassio Lucas Freitas; JR, Rui Jorge Moraes Martins; BARRETO, Viviane Menna. Performance Drag Como Ferramenta de Comunicação e Produto Transcultural: Um Estudo de Caso Sobre o Projeto Noite Suja. **Anais XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte**, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/norte2018/resumos/R59-0316-1.pdf>. Acesso em 21/dez/2018.