

# MASCULINIDADE, DANÇA E ESPORTE: “JEUX” (NIJINSKY, 1913), “SKATING RINK” (BORLIN, 1922) E “LE TRAIN BLEU” (NIJINSKA, 1924)

VICTOR ANDRADE MELO

Professor do Programa de Mestrado em História Comparada  
(Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS) e da Escola de Educação  
Física e Desportos (EEFD), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Coordenador de “Sport”: Laboratório de História do Esporte e do Lazer ([www.sport.ifcs.ufrj.br](http://www.sport.ifcs.ufrj.br))  
E-mail: [victora.melo@uol.com.br](mailto:victora.melo@uol.com.br)

CLÁUDIO LACERDA

Coreógrafo, bailarino e professor de dança  
Bacharel em dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
E-mail: [claudiolacerda@hotmail.com](mailto:claudiolacerda@hotmail.com)

## RESUMO

*Nos anos iniciais do século XX, as relações entre esporte e dança de alguma forma expressavam representações relacionadas ao quadro de tensões do contexto sociocultural, entre as quais as questões de gênero. Uma das facetas desse relacionamento foi a inserção do esporte em coreografias. Considerando a possibilidade de se debruçar sobre as representações relacionadas à masculinidade, o objetivo deste estudo é discutir três dessas obras: “Jeux” (de Vaslav Nijinsky, 1913) e “Le Train Bleu” (de Bronislava Nijinska, 1924), produzidas por Serge Diaghilev, para seu “Balés Russos”; e “Skating Rink” (de Jean Borlin, 1922), produzida por Rudolf de Maré para seu “Balés Suecos”.*

*PALAVRAS-CHAVE: Dança; esporte; masculinidade.*

Considerando a possibilidade de debruçar-se sobre as representações relacionadas à masculinidade, o objetivo deste estudo é discutir três obras coreográficas: “Jeux” (de Vaslav Nijinsky, 1913) e “Le Train Bleu” (de Bronislava Nijinska, 1924), produzidas por Serge Diaghilev, para seu “Balés Russos”; e “Skating Rink” (de Jean Borlin, 1922), produzida por Rudolf de Maré para seu “Balés Suecos”.

Tal escolha tem relação com o importante papel que tais companhias ocuparam na história da dança, com a relevância dos coreógrafos envolvidos e com o momento de realização, dimensões interessantes para refletirmos sobre os espaços que esporte e dança ocuparam na configuração dos sentidos e significados da modernidade. Além disso, as três coreografias, entre outras na ocasião, tematizaram e se deixaram influenciar pela nova excitabilidade moderna, algo que tinha relação direta com a incorporação de novas linguagens, inclusive aquelas advindas da cultura de massas, notadamente com o *jazz*, os *music halls*, o circo e o esporte (BURT, 1998).

Na ocasião (anos de 1910-1920), o diálogo com essas linguagens/temáticas também expressava o aumento da influência norte-americana na Europa, um desejo de que por lá chegassem os padrões de modernidade que pareciam mais avançados no país da América do Norte. A própria forma de organização das duas companhias elencadas (estruturas profissionais, que contavam com os melhores técnicos do momento, altos investimentos em grandes espetáculos e longas *tournées*) expressa bem a lógica que norteava parte da produção artística naquele instante.

Antes de analisarmos as coreografias, façamos uma discussão sobre as representações de masculinidade construídas ao redor da dança no decorrer do século XX.

### DANÇA E MASCULINIDADE: CONFORMAÇÕES

A dança cênica ocidental, tal como a conhecemos hoje, está intimamente relacionada com o surgimento do balé, que tem sua origem, segundo Bourcier (2001), nas práticas da corte e aristocracia da Itália e da França do século XV. Vários estilos de dança foram transformados e incorporados ao léxico do balé ao longo dos anos. Nesse percurso foram sendo definidos códigos bem determinados no que tange à participação de homens e mulheres, cuja representação máxima é o *pas de deux*.

No *pas de deux*, o homem deve ser forte, galante e elegante, auxiliando a mulher para que ela possa demonstrar sua graciosidade e desenvoltura. Segundo Hanna (1999): “o balé clássico deixou um vivo legado de imagens do sexo e papel sexual, em que as relações heterossexuais e cavaleirescas criam uma ilusão romântica que legitima, idealiza e encobre a dominação masculina” (p. 258).

A objetificação da mulher, expressa inclusive pela preponderância do olhar, é uma das estratégias defensivas (um conceito de Dyer que é recuperado por BURT, 1995) que protege o corpo masculino do/no espetáculo. O homem não reconhece o olhar do espectador, o direciona para cima, sugerindo espiritualidade e heroísmo (recurso bastante utilizado em momentos solo), ou para a bailarina (no caso do *pas de deux*).

Os homens devem demonstrar habilidade suficiente para controlar as mulheres, algo que vai desde a ajuda em suas piruetas até a sustentação de sua suspensão no ar. A visibilidade dos músculos tensos, sugerindo um potencial para a ação, deve ser explícita, tanto na imobilidade (ou em ações sem muita movimentação) quanto nos solos virtuosísticos.

Cabe destacar que não se está a afirmar que o papel feminino é absolutamente passivo, tampouco que tal análise se preste a todos os balés. De qualquer maneira, devemos perceber que o fato de homens e mulheres partilharem o mesmo palco, ao contrário do mundo esportivo, no qual a separação é mais delineada e os contatos menos frequentes, não significava a construção de modelos alternativos de masculinidade: ambos partilhavam, mesmo com peculiaridades, de semelhantes representações acerca dos papéis sociais adequados.

No século XIX, ainda que o corpo ganhasse relevância no quadro simbólico da modernidade, seus usos deveriam atender a normas consagradas pelo conhecimento científico, devendo ter uma “funcionalidade” clara. A exibição corporal possível deveria estar adequada aos papéis sociais aceitos para homens e mulheres, de acordo com o descrito pelos que investigavam o corpo e seu movimento. Homens deveriam exibir atitude, atividade, postura propositiva; mulheres, o contrário: não deviam macular sua feminilidade, algo que era diretamente relacionado à leveza e à suavidade.

Na verdade, até o segundo quartel daquele século não havia sinais de preconceito com os bailarinos. A partir desse momento, contudo, as novas construções simbólicas da modernidade acabam sendo determinantes para que os homens sejam menos bem-vindos nesse território progressivamente definido como reino das mulheres: o corpo masculino foi desaparecendo dos palcos da dança, no mesmo momento em que passa a ser cada vez mais celebrado nos espaços esportivos. Não é de se estranhar, portanto, que o homem-dançarino não possuísse lugar privilegiado na hierarquia de prestígio na transição dos séculos XIX e XX.

Nas outras áreas artísticas, em que há um elemento mediador entre o corpo do artista e a obra (um pincel, um instrumento musical, a escrita etc.), os homens se expõem menos, adquirem certa posição de respeito, sendo até mesmo considerados “respeitáveis intelectuais” (HANNA, 1999), ainda que aí também sejam “suspeitos”,

por adentrarem o território do feminino, da mesma forma que mulheres também o são quando buscam ingressar no masculino campo do esporte.

Curiosamente, é aproximadamente nesse mesmo momento, já na transição de séculos, que Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Mary Wigman, Martha Graham, entre outras, começam a lançar as bases do que posteriormente seria chamado de dança moderna. Reivindicando maior liberdade para seus corpos, essas bailarinas abandonaram as sapatilhas de pontas e os *corselets*, experimentando novos figurinos. A verticalidade do torso é substituída por torções e flexões. Suas vidas pessoais, cheias de episódios de ousadia, bem expressam essa nova proposta de dança, algo que tem relação, portanto, com uma nova postura feminina perante o mundo.

Nesse cenário, houve dançarinos que buscaram inserção nos palcos seguindo e reforçando as normas convencionais. Trabalhava-se para a construção de imagens “positivas” de masculinidade, que propugnassem a ideia de que um homem podia “respeitavelmente” dançar. Burt (1995) enuncia três elementos que, desde esse olhar, justificariam um bailarino a se aventurar nos palcos nos anos iniciais do século XX: a proeza, o primitivo/não-ocidental, o gênio artístico.

O primeiro elemento diz respeito às demonstrações de bravura. As qualidades de movimento deveriam ser aquelas relacionadas à *polaridade condensada*<sup>1</sup>: grandes saltos, força, velocidade e agilidade. Quanto ao segundo, a percepção era de que os homens das civilizações não-ocidentais, pelo seu “primitivismo”, estariam mais perto de uma masculinidade “natural”. Já o terceiro elemento tem relação com uma certa autoridade que funcionava quase que como um perdão (ou ao menos justificativa de tolerância).

Assim, por exemplo, o tema da violência, mais especificamente relacionado às lutas, era um dos que justificava a presença do masculino no espetáculo. Tratava-se da junção dos dois primeiros elementos descritos: a proeza e um quê de primitivo, sugerindo uma masculinidade essencial:

a apresentação de movimentos de luta claramente utiliza qualidades de movimento que são apropriadamente masculinas e, assim, não-problemáticas para o dançarino masculino; o seu componente erótico é, de certa forma, reprimido pela “natureza ritualizada” da luta como dança e pela manutenção da aparência de que “estes são homens duros e heterossexuais” (BURT, 1995, p. 61).

---

1. Segundo Ciane Fernandes (2006): “Termo do Sistema Laban de Análise de Movimento, a ‘polaridade condensada’ compreende a junção das seguintes qualidades de movimento: fluxo contido, espaço direto, peso forte, tempo acelerado; enquanto que a ‘polaridade entregue’ (*indulging*) compreende as qualidades de movimento: fluxo livre, espaço indireto, peso leve, tempo desacelerado” (p. 120).

Transitando nessa perspectiva, emblemáticos foram os trabalhos de Ted Shawn, Martha Graham/Eric Hawkins, Jacques d'Amboisie. Não por acaso, todos eram norte-americanos: nos Estados Unidos, na transição dos séculos XIX e XX, o ideal burguês aliado a uma cultura puritana determinou como padrão ideológico o White Anglo-Saxon Protestant (WASP) e seus valores ditavam a vida em sociedade.

Vale lembrar que é nesse momento que emerge com força o boxe como uma das diversões prediletas de uma parte significativa da população dos Estados Unidos<sup>2</sup>. A construção de um modelo de masculinidade norte-americana, cujo maior exemplo futuro será o *cowboy*, tem mesmo relação com a própria necessidade de formação de uma identidade nacional, algo urgente para um país que possuía grande contingente de imigrantes<sup>3</sup>.

Ted Shawn, com seus “dançarinos cristãos musculares”, muito contribuiu para a conquista de respeitabilidade do dançarino. Inicialmente (décadas de 1910/1920), suas inspirações eram imagens corporais de heroicos mitos e guerreiros primitivos não-ocidentais, perfeitamente adequadas à ideia americana do homem como desbravador<sup>4</sup>.

Já nos anos de 1930, após sua separação pessoal e profissional de Ruth Saint-Denis, quando manteve uma companhia exclusivamente formada por homens, impregnaram sua obra noções relacionadas à sua formação cristã e aos esportes. Os temas comumente faziam referências ao trabalho braçal e as qualidades de movimento eram inequivocamente masculinas, de acordo com o padrão moral vigente<sup>5</sup>. Em adição, seus artigos propugnavam haver uma clara diferença entre as possibilidades de movimentação de homens e mulheres.

Burt (1995) aponta que Shawn praticamente não retratou o homem comum norte-americano. Mesmo aproximando-se do outro cultural, manteve-se sempre dentro de parâmetros conservadores: o branco e anglo-saxão (apesar dos temas serem relacionados a culturas não-ocidentais, nenhum de seus bailarinos era negro

---

2. Para mais informações, ver estudo de Melo e Vaz (2006).

3. Para mais informações, ver estudo de Riess (1995).

4. Podemos ver essa inspiração nos títulos de seus trabalhos: *Savage Dance* (Dança Selvagem, 1912), *Dagger Dance* (Dança da Adaga, 1912), *Dance Slav* (Dança Eslava, 1913), *Invocation to the Thunderbird* (Invocação ao Pássaro-trovão, 1918), *Spear Dance Japonaise* (Japonaise da Dança do Punhal, 1919) e *Pyrhic Warriors* (Guerreiros de Pirro, 1918).

5. São desse período: *Cutting the Sugar Cane* (Cortando a Cana-de-açúcar, 1933), *Dance of the Threshing Floor* (Dança do Chão do Debulho, 1934), *Labour Symphony* (Sinfonia do Trabalho, 1934) e *Workers Songs from Middle Europe* (Canções dos Trabalhadores da Europa Central, 1937).

ou de outra etnia), o heterossexual (o coreógrafo, inclusive, sempre escondeu sua homossexualidade), o cristão. Enfim: “Shawn indubitavelmente fez muito pela dança masculina, mas, por mantê-la cuidadosamente dentro dos limites da convenção social, infelizmente limitou o seu alcance a uma expressão dura, agressiva” (BURT, 1995, p. 110).

Já Martha Graham, formada pela Denishawn School<sup>6</sup> e tendo integrado a companhia de Shawn, começou a coreografar trabalhos em grupo em 1926, só incluindo bailarinos homens em 1938. Os papéis femininos por ela criados retratavam, em linhas gerais, mulheres que se dividiam entre o amor pela liberdade e uma herança puritana; possuíam personalidades fortes e dramaticamente complexas.

Já no tratamento dado aos papéis masculinos, Graham herdou de Shawn uma caracterização e uma movimentação bastante limitada: “rijo esforço, resistência, pura força física, ginástica, padrões angulares simples e diretos, bem como seus retratos de importantes personagens masculinos das mitologias hebraica e grega e da história americana” (BURT, 1995, p. 114). Os bailarinos deveriam ser um exemplo de masculinidade tradicional; a heterossexualidade era a norma.

Erick Hawkins, o principal bailarino de Graham (e também seu marido durante alguns anos), incorporou emblematicamente as qualidades de movimento mencionadas. Como Graham não coreografava os papéis masculinos a partir de seu próprio corpo, e sim dando instruções verbais, um pouco da contribuição de Hawkins esteve presente naquelas obras. Posteriormente também coreógrafo, seguiu o legado de Shawn.

Reforçando essa ideia de uma masculinidade “positiva” e heroica, Jacques d’Amboise, atuando no ensino, tanto em colégios públicos quanto em escolas de dança, empenhou-se em atrair rapazes para a prática, curiosamente tentando convencê-los de que dançar poderia ser tão excitante e desafiador quanto fazer esporte, uma atividade que já caíra no gosto da juventude.

Vejamos, portanto, que ainda que compusessem campos distintos, e mesmo que o senso comum estabelecesse diferentes considerações acerca do grau de masculinidade para os homens que com cada uma dessas práticas se envolvia, dança e esporte compartilhavam determinadas representações que devem ser entendidas historicamente no contexto da construção do ideário da modernidade e seus padrões de comportamentos sexuais.

---

6. Wscola dirigida por Ted Shawn e Ruth St. Denis de 1914 a 1931, na qual se formaram importantes criadores da dança moderna norte-americana, dentre os quais Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman.

## DANÇA E MASCULINIDADE: DISTENSÕES

Diferentemente dos discutidos anteriormente, alguns bailarinos/coreógrafos adotaram um caminho de contestação, explícita ou sutilmente buscando a construção de novas representações de masculinidade. Por exemplo, um desvio em direção a outras ideias pode já ser encontrado na obra de alguns artistas de ascendência não-anglo-saxã, caso de José Limón, mexicano de nascimento, e Alvin Ailey, afro-americano, mesmo que esses ainda “negociassem” com as imagens mais conservadoras. O atletismo de algumas das coreografias de Ailey, inclusive, foi por vezes encarado como reforço de certos estereótipos masculinos.

Essas iniciativas de distensão somente se tornarão mais claras a partir dos anos de 1960, com a configuração de novas dimensões socioculturais e com a ascensão de novas lutas sociais, entre as quais as dos movimentos feminista, negro e homossexual. É nesse momento que também surgem as propostas de dança pós-moderna.

Alwin Nikolais foi um dos primeiros a nivelar as diferentes representações de masculinidade e feminilidade, afastando-se da polarização e buscando movimentações comuns a ambos os sexos, na direção de uma androginização dos bailarinos. Merce Cunningham é reconhecidamente o responsável por radicalizar no palco essa ideia anterior.

Para ele, o mais importante eram as qualidades estético-formais: a diferença entre os gêneros é neutralizada no conteúdo e na expressividade. Desse modo, por exemplo, uma sustentação, reduzida à sua mecânica, vai exigir uma cooperação entre dois bailarinos(as), eliminando conotações de dominação e submissão. Seu método de composição, baseado no acaso, elimina por completo qualquer visão romântica do papel masculino.

A dança pós-moderna norte-americana foi mesmo uma usina de importantes nomes que modificaram radicalmente a estética, a produção, a recepção e uso do gênero na dança. Os integrantes do Judson Dance Theater, por exemplo, adotaram partituras de movimento comuns aos dois sexos: uma mulher executando ações consideradas tipicamente masculinas e vice-versa.

Já a *Contact Improvisation*, prática improvisacional inventada por Steve Paxton, totalmente embebida pelo espírito contestatório da contracultura dos anos de 1960, induzia uma forma de execução que exigia total cooperação na entrega e na sustentação do peso corporal, independente do sexo do dançarino, eliminando noções de ativo e passivo, dominador e submisso. Em suas coreografias exploravam-se ações cotidianas, abolindo-se o virtuosismo, desencorajando qualquer exposição de uma masculinidade “positiva” no palco.

Nessa mesma época, a experiência de Yvonne Rainer, em “Trio A” (1965), rompe com a relação do olhar entre o espectador e os bailarinos(as): esses apenas

se preocupam com a “realização”, mais do que com a “apresentação”. Isso coloca em xeque a questão da objetificação que tanto marcou a presença feminina nos palcos.

Anos mais tarde, na obra “Set and Reset” (1983), Trisha Brown insere movimentos de alta energia e destreza entre dois bailarinos masculinos; porém, o que isoladamente poderia parecer o reforço de imagens estereotípicas de masculinidade, é diluído pela estrutura descentralizada da coreografia, “desestabilizando”, segundo Burt (1995, p. 157), “o poder implícito na exibição masculina, absorvendo-a no todo”.

Nas décadas recentes, Pina Bausch e Lloyd Newson são responsáveis por algumas das mais radicais representações de masculinidade, fortemente tensionando os limites dos papéis sexuais. Bausch revela as características brutais, controladoras e agressivas do comportamento masculino. Newson, por sua vez, desconstrói imagens “positivas” ou aceitáveis, tanto de homens heterossexuais quanto de homossexuais. No espetáculo “Enter Achilles” (1995), os espectadores flagram um dos personagens trocando carícias e toques sensuais com uma boneca erótica inflável, revelando inabilidade em manter uma relação na base da troca. Já “Dead dreams of monochrome men” (1988), baseado na biografia do *serial killer* Dennis Nilsen, que seduzia homens para matá-los e assim ter com eles uma relação íntima, apresenta cenas de abjeção masculina: um homem só consegue manipular e acariciar o corpo de outro estando este completamente passivo.

Nesse nosso panorama deixamos propositalmente de fora algumas obras europeias das primeiras décadas do século XX. Elas serão discutidas no próximo item.

## DANÇA, ESPORTE E MASCULINIDADE: TRÊS OBRAS

Os “Balés Russos” eram uma companhia de dança e de ópera, fundada em 1909 por Serge Diaghilev, constantemente chamado de “o empresário completo da arte contemporânea”. Refinado e culto, contribuiu para que a produção artística ampliasse seus círculos e dialogasse com a lógica de uma sociedade que progressivamente valorizava o espetáculo.

Para tal, Diaghilev contratava o que de melhor havia em todas as áreas de expressão: com ele trabalharam Satie, Debussy, Stravinsky, Prokofiev, Milhaud, De Falla (música), Derain, Matisse, Braque, Miró, Leger, Cocteau, Coco Chanel, Picasso (artes visuais), Fokine, Pavlova, Nijinsky, Nijinska, Borlin, Massine, Balanchine (dança). As provocações da arte moderna, que se encontrava em plena ebulição, seriam presença constante nas suas produções. Está intimamente ligado às circunstâncias de produção e criação dos “Balés Russos” o fato de Vaslav Nijinsky ter sido um importante personagem na volta do balé masculino aos palcos europeus.

De acordo com Moore, “a codificação dos homens através do discurso *gay* masculino possibilita um olhar erótico feminino” (BURT, 1995, p. 62). Hanna (1999), em sentido semelhante, afirma que os *gays* contribuíram para romper com determinados estereótipos ligados aos papéis sociais masculinos e femininos, invertendo as funções ou criando novos padrões.

Nos anos iniciais do século XX, essa outra codificação é um dos elementos que permite que os homens voltem à cena da dança por outro prisma, algo concretizado pelos gênios criadores reunidos por Diaghilev<sup>7</sup>. O que queremos afirmar é que, a partir de uma estagnação das representações da masculinidade no final do século XIX, novas alternativas só vieram à tona com um “desarranjo” da visão hegemônica.

A *performance* de Nijinsky sempre se caracterizou pela heterodoxia, tanto como bailarino (nos trabalhos de outros coreógrafos, principalmente Fokine, e nos de sua autoria) quanto em sua criação coreográfica. No entanto, suas distensões partiram dos três elementos por nós já apontados no que se refere a um olhar conservador sobre a participação masculina na dança: proeza, procedência não-ocidental e gênio criativo.

Sua prática diária era direcionada ao desenvolvimento de força e da minimização das preparações e transições para os saltos, à busca da impressão de flutuação. Além disso, sua musicalidade e habilidade com as bailarinas eram dignas de admiração. Sua procedência não-ocidental também ajudava a validar sua masculinidade “primitiva”. Polonês de nascimento, tendo crescido na Rússia, Nijinsky, assim como os outros integrantes masculinos dos “Balés Russos”, representavam para as plateias da Europa Ocidental um certo “exotismo” que os credenciavam à dança. Por fim, sua genialidade era largamente reconhecida: além de um louvado virtuosismo técnico, possuía uma expressividade extraordinária e uma maneira peculiar de incorporar seus personagens, algo que hipnotizava a plateia.

Em seu percurso, podem-se destacar suas interpretações nas coreografias de Fokine (“*Sherazade*”, 1910; “*Narciso*”, 1911; “*Petrouchka*”, 1911; “*O Espectro da Rosa*”, 1911). Nessas obras, a sexualidade masculina foi apresentada com nuances interpretativas geralmente ligadas a uma ideia de feminilidade: em contraste com sua força, imprimia-se uma ambiguidade à sua *performance*. Na verdade, foram mesmo as obras de sua autoria, principalmente as que formam a tríade “*L’Après - midi d’un faune*” (1912), “*Jeux*” (1913) e “*Le Sacre du printemps*” (1913), que causaram furor nos palcos parisienses.

---

7. Deve-se ressaltar que Nijinsky e Diaghilev tiveram um relacionamento amoroso; esse dado é inseparável de tudo o que os “Balés Russos” e Nijinsky significaram artisticamente.

As transgressões levadas a cabo por Nijinsky são complexas e compostas por uma rede de fatores<sup>8</sup>. Segundo Burt (1995), esses avanços estéticos radicais, “por estarem fora da convenção balética, criaram um espaço ideológico para o[s] balé[s] que estava fora da convenção social” (p. 92). É a partir disso que devemos analisar “Jeux”, dançado e coreografado por Nijinsky, com música de Claude Debussy, cenografia e figurinos de Leon Bakst, estreado em Paris, em 1913, no Teatro da Champs-Élysées. Também atuaram as bailarinas Tamara Karsavia e Ludmilla Schollar.

No balé, duas mulheres e um homem encontram-se em um cenário que reproduz uma quadra de tênis, um *tableau* onde se desenrola o relacionamento dos três personagens. O homem ocupa o papel de *voyeur* e intruso, responsável por tumultuar o equilíbrio da relação feminina, mas é também vítima das suas seduções. A ambiguidade e a tensão tomam a cena. O clímax dá-se quando as duas mulheres se inclinam para se beijarem e o homem entra para concretizar a relação a três, o *ménage à trois*. Ao final do balé, o idílio entre os três é quebrado por uma bola que entra rolando.

Segundo Eduardo Guimarães Álvares, no programa de um concerto, em 1914, assim se define a obra a partir da música de Debussy, na época considerada revolucionária e fundamental para o bom termo do espetáculo:

Depois de um prelúdio e poucos compassos, doce e sonhador, harmonizado com todas as notas do modo de tons inteiros, aparece um primeiro motivo que é interrompido pelo retorno do prelúdio. É aqui que a ação começa: uma bola de tênis é jogada em cena. Um jovem com uniforme e raquete de tênis atravessa o palco à sua procura e desaparece. Depois surgem duas jovens curiosas que dançam juntas, fazendo confidências, mas são interrompidas nos seus jogos íntimos por um ruído de folhas secas pisadas. É o jovem que as observa. Elas tentam fugir, mas ele as persegue e persuade uma delas a dançar com ele e a beijá-lo. A segunda garota, ciumenta, começa uma dança irônica para chamar a atenção do homem. E assim seguem dançando juntos, cada vez mais animados com seus jogos íntimos, até o grande clímax sonoro da partitura, onde acontece um tríplice beijo das personagens. Nesse momento uma segunda bola é jogada em cena por uma mão maliciosa, talvez. Assustados, os três se perdem na imensidão do parque noturno. Voltam os acordes do prelúdio. E sobre algumas notas que glissam furtivamente, termina a obra (ÁLVARES, 2008, s.p.).

Há vários motivos especuláveis para entender a presença do esporte nessa obra. Segundo Melo (2005), “no âmbito dos movimentos desencadeados desde a arte moderna, houve tentativas de trazer elementos da vida cotidiana para a arte

---

8. Para mais informações, ver estudo de Lacerda (2008).

e/ ou dissolver a obra de arte na vida” (p. 12). Entre os aspectos do cotidiano, nas décadas iniciais do século XX, os esportes já estavam plenamente integrados:

De forma crescente, o esporte [...] é identificado simultaneamente como uma “forma de viver”, adotada pelos “modernos”, e como uma “diversão” que goza de grande popularidade por entre todas as camadas sociais. Observa-se que, na transição dos séculos XIX e XX, o esporte ingressa e se adapta definitivamente aos padrões de modernidade (MELO, 2006, p. 7).

Explicitamente o intuito do balé era fazer uma apologia plástica do homem do momento, colocando em cena as diversas peculiaridades que o cercavam. Nijinsky chegou a declarar-se fascinado pelos movimentos do tênis, o que certamente o influenciou na escolha do tema. Mas há mais elementos a serem prospectados. Basta dizer que “Jeux”, segundo Burt, “foi o primeiro balé ‘moderno’ a pegar um tema ‘moderno’ (o tênis e uma relação triangular) e a utilizar um cenário e figurino modernos” (1995, p. 91). É de se destacar que na tentativa de expressar a modernidade, Nijinsky tenha elegido logo um esporte, algo que vai ao encontro de nossos argumentos acerca do compartilhar de sensibilidades entre a prática esportiva e a dança.

A própria situação do tênis naquele instante também pode ser motivo de especulação. Ao redor desse esporte, as mulheres europeias vinham centrando iniciativas de busca de ampliação de seu espaço na prática esportiva, como se pode perceber explicitamente por um episódio ocorrido nos Jogos Olímpicos de 1900 (Paris), quando subverteram o regulamento que proibia sua participação, se envolvendo como atletas nas competições. Como a prática esportiva era eminentemente compreendida enquanto masculina, as tenistas eram “suspeitas”: a menção ao lesbianismo das duas personagens do balé, assim, se adequa a tal representação.

Era o tênis, na ocasião, um dos esportes mais dúbios. De um lado, era sinal dos novos tempos, argumento para a promoção de encontros entre mulheres e homens nos momentos de lazer, algo que ficou bastante explícito nas obras de arte dos anos finais do século XIX (MELO, 2008). De outro lado, era um dos mais tradicionais e conservadores, detentor de rígidos códigos de conduta. Utilizá-lo para tematizar algo moderno pode bem ter um tom jocoso. Não surpreende que, em um dos roteiros preparatórios, se chegou a pensar em um final no qual a partida seria interrompida pela colisão de um aeroplano: a modernidade e o progresso invadiriam, assim, definitivamente a cena.

Deve-se ainda lembrar que o tênis é sempre um jogo de um lado contra o outro, nunca de três: mais um indício de que Nijinsky, mais do que reforçar estereótipos, com eles dialogava, tensionando as representações hegemônicas. O

próprio vocabulário de movimento em “Jeux” demonstra essa postura. Apesar de ainda utilizar-se do vocabulário do balé, Nijinsky implementa mudanças radicais: formas angulares, poses sequenciadas em *staccato*, punhos cerrados e flexionados, pés flexionados e joelhos semiflexionados. A orientação espacial dirigida ao público privilegiava a bidimensionalidade. O cotidiano invade a cena, tanto no gestual do tênis quanto nas referências a danças de salão.

O título “Jeux” certamente expressava dubiedade e certo cinismo. Sem dúvida, refere-se à partida de tênis, mas também era uma metáfora sobre os jogos sexuais e de relacionamento. Foi bastante chocante para a plateia parisiense dos anos de 1910 ver a insinuação de um beijo lésbico em cena, assistido pelo personagem masculino, e um beijo a três, somente interrompido pela bola de tênis que, ao entrar na cena, parece lembrar das restrições e rigores sociais; ou sugerir que há mais alguém querendo participar da brincadeira.

Nijinsky sempre construiu seus personagens com um forte ingrediente sensual e sexual, algo tornado ainda mais intenso pela natureza de sua interpretação. É soberba a observação de Arlene Croce (apud HANNA, 1999, p. 266):

Se a trilogia de Faune, Jeux e Sacre tem absolutamente qualquer significado biográfico, é uma biografia do orgasmo: a princípio auto-induzido, depois conscientemente manipulado através da malícia e da perversidade de relações íntimas, e finalmente um vasto e suado ataque comunitário, com a morte e a vida ocorrendo juntas num ritmo destruidor.

Tornar visível a sensualidade e a sexualidade masculina era uma grande quebra de tabu: rompia com a ideia de que o homem deveria ser discreto, nem exibindo o seu desejo nem se submetendo ao olhar de desejo de outrem. Não foi à toa, assim, o furor causado na estreia: o balé foi um fracasso. Nem Debussy gostou.

Amor homossexual (na verdade, havia uma clara referência ao relacionamento amoroso de Nijinsky e Diaghilev), voyeurismo, *ménage à trois*, expostos com uma proposta de movimento radical para a época, com inovadores cenários e figurinos baseados no cotidiano, tendo como metáfora central uma prática moderna como o esporte: bastante intrigante para pensar tanto nas relações entre esporte e dança quanto na questão da construção da masculinidade a eles relacionada.

Em outra obra dos “Balés Russos”, mais de uma década depois, o esporte ocupará espaço de importância: “Le Train Bleu” (1924), de Bronislava Nijinska, irmã de Nijinsky, com música de Darius Milhaud, dirigido por Jean Cocteau, figurinos de Coco Chanel, cenários de Pablo Picasso e Henri Laurent. Na estreia, no Teatro da Champs-Elisées, em 1924, também atuaram Lydia Sokolova, Anton Dolin, Leon Woizikovsky, além da própria Bronislava. Na verdade, alguns anos antes, no âmbito de sua própria companhia, “Théâtre Chorégraphie Nijinska”, a coreógrafa já se

tinha aproximado do assunto em um breve balé: “The Sports and Touring Ballet Revue” (1922).

“Le Train Blue” era um tributo ao que havia de mais *up to date* nos anos de 1920: o título fazia uma referência ao trem que levava os mais ricos de Paris à Cote d’Azur, no sul da França, por ocasião do verão. O espetáculo trata dos costumes e das relações entre os frequentadores daquele espaço: diversões, flertes, tensões. O esporte aparece com destaque, imerso em um conjunto de referências modernas: a busca do mar, o trem, a velocidade, a valorização dos momentos de lazer e das exposições públicas, o turismo.

A direção de Cocteau reforçou a presença da prática esportiva. Dolin executava movimentos ginásticos. Nijinska, inspirada na campeã Suzanne Lenglen, interpretava uma tenista. Leon atuava no papel de um jogador de golfe. A personagem de Lydia era uma admiradora e praticante dos banhos de mar, uma mulher antenada aos novos tempos.

Nijinska sempre dedicou seu exercício profissional para colocar em questão os rígidos papéis sociais destinados às mulheres. Nesse sentido, o esporte era uma das atividades a ser celebrada, por refletir e incentivar uma nova postura pública feminina. Em “Le Train Blue”, uma paródia do amor romântico, a nova feminilidade choca-se com os personagens masculinos e sua masculinidade conservadora.

Aliás, devemos fazer referência ao fato de que são conhecidas as tensões que se estabeleceram entre Cocteau e Nijinska na preparação do espetáculo. Podemos analisá-las a partir das suas diferentes compreensões sobre o que significava implementar uma proposta moderna, mas também devemos considerar as próprias relações de poder generificadas: uma mulher e um homem no comando, quem deveria preponderar<sup>9</sup>?

Em certa medida, muitos dos símbolos da modernidade estão também presentes em “Skating Rink”, de Jean Borlin, estreada em 1922. Devemos considerar inclusive as similaridades da própria organização que produziu o espetáculo: os “Balés Suecos”, companhia fundada por Rudolf de Maré e por Borlin, em 1920, foi claramente inspirada nos “Balés Russos”, compartilhando princípios e mesmo alguns artistas, algo que gerou certo clima de rivalidade. Vale destacar, contudo, que o olhar do coreógrafo se diferencia dos dois anteriores notadamente pelo grupo-alvo focado: não somente os membros das elites, mas também indivíduos das camadas populares.

Certamente isso tem relação com o fato de estar influenciado pelo poeta futurista Riciotto Canudo, tanto no que se refere ao tema, o movimento e as novas

---

9. Para mais informações, ver estudo de Burt (1998).

dinâmicas de diversão de massa, quanto ao estrato social: operários, prostitutas, imigrantes, aqueles que compunham a massa<sup>10</sup>. O balé evocava o anonimato e a monotonia da cidade grande, quando observada pelo olhar desses indivíduos, e não mais o grande número de oportunidades disponíveis para os mais abastados financeiramente. O tema, a patinação em *rink*, uma prática na qual se fica dando voltas em um espaço normalmente circular, reforça a intencionalidade da abordagem.

Na preparação do espetáculo, Borlin, Maré, Arthur Honneger (responsável pela música) e Fernand Leger (responsável por costumes e cenário) visitaram e fotografaram espaços de patinação nos bairros da periferia de Paris. O balé nasce desse esforço quase etnográfico<sup>11</sup>. Não surpreende, aliás, a participação de Leger, artista múltiplo que vinha dialogando tanto com os futuristas quanto com os surrealistas, e já vinha demonstrando interesse especial pelas atividades de diversão das camadas populares, assunto de algumas de suas obras.

“Skating Rink” ficou marcado pela intensidade. Se compartilha com as experiências anteriores a ideia de tematizar a modernidade e as tensões sexuais, bem como o intuito de chocar o público, o faz com maior crueldade, pondo à baila os conflitos: a violência é latente. Há ainda um conflito de classe que perpassa e se articula com as questões de gênero. Há jovens da elite, vestidos conforme a moda, que frequentam o *rink* juntamente com os indivíduos das camadas populares. O principal personagem é Madman, um rico *outsider*. Ele “rouba” a namorada de um rapaz da periferia, o deixando em desespero, cercado pela indiferença da multidão que o cerca.

Segundo Burt (1998), o tema central do balé é exatamente a visão masculina da vida da cidade moderna; ou melhor, as diversas visões e distensões que convivem em uma sociedade que se reposiciona rapidamente: um novo homem, com uma nova sensibilidade, coloca em jogo antigos modelos de masculinidade. Enfim, como resume o autor:

Os novos espaços da modernidade eram genericados e sexualizados. Eles eram representados no balé como experienciados de um ponto de vista masculino que reflete, mais ou menos, o nascimento da consciência da guerra e a experiência alienadora da vida nas metrópoles. Em *Skating Rink*, Borlin coreografou os distúrbios dos novos espaços da modernidade (p. 38).

---

10. Para mais informações sobre a presença do esporte no âmbito do movimento futurista, ver estudo de Melo (2007).

11. Deve-se destacar que foi de grande importância a música minimalista e anti-romântica de Honneger e a influência do filme *O Rink*, de Charles Chaplin.

Antes de concluir, citamos algumas obras não analisadas nesse momento, mas que merecem destaque por estarem, com peculiaridades, inseridas no mesmo quadro de referências já discutidas. Uma delas é “Futebol” (1918), uma coreografia de Massine, cenografia de Robert Delanaunay, figurinos de Sonia Delanaunay, produzido por Diaghilev para os Balés Russos. “Futebol” (1933) é também o nome da coreografia de Harald Lander, na época diretor artístico da Royal Danish Ballet School. Esse esporte é ainda o tema de “Alma Mater”, montado a partir de um desejo de Warburg, patrocinador do American Ballet, coreografado por Balanchine, cenário e costumes de John Held Jr., música de Kay Swift; tratava-se de uma sátira à vida colegial que parece não ter logrado grande sucesso.

Merece também destaque “Boxers”, de Valeska Gert, uma das intérpretes e coreógrafas mais importantes do século XX, cuja obra estava em plena consonância com as novas experiências da modernidade. Ainda que tenhamos somente conseguido fotos do espetáculo, supomos que a questão da masculinidade tenha sido tematizada na perspectiva de distensão das representações majoritárias.

Para tal afirmação, temos em conta a técnica utilizada (a pantomima), a predisposição de Gert em fazer uso de gestos do cotidiano (entre os quais o esporte) e a sua história de vida e coreográfica, sempre procurando por em xeque as considerações mais conservadoras da sociedade burguesa, a partir da exaltação de temas modernos, da evocação de elementos da cultura popular e da subversão das convenções sociais ligadas à sexualidade.

Além disso, devemos destacar sua proximidade com Brecht, um fascinado pelo mundo do boxe (MELO; VAZ, 2006) e a relação de sua obra com a de Anita Berber, uma dançarina que escandalizava a sociedade com suas *performances* sexualmente provocativas, entre as quais algumas tendo o boxe como tema.

É possível supor que “Boxers” esteja plenamente integrada à ambiência de contestação que marcou as outras obras de Gert, todas trazendo distensões na forma de encarar os possíveis papéis sociais a serem assumidos por homens e mulheres.

#### À GUIA DE CONCLUSÃO – DANÇA, ESPORTE, MASCULINIDADE: COMPARTILHANDO REPRESENTAÇÕES

Como vimos, no decorrer do século XIX, esporte e dança se estruturaram em campos distintos, em função das peculiaridades da construção de sentidos e significados da modernidade. De qualquer forma, imersas que estavam em uma mesma estrutura de sentimentos, ainda assim compartilharam um conjunto de sensibilidades, entre as quais representações acerca da masculinidade.

Como entender então uma possível colaboração do esporte e da dança, separados ou juntos, na conformação ou distensão dessas representações? Se os considerarmos, até mesmo por sua adequação aos pressupostos da modernidade, como ferramentas pedagógicas, podemos perceber que estiveram imbricados na modulação de comportamentos masculinos considerados adequados.

O esporte, campo do masculino por excelência, majoritariamente esteve a reforçar estereótipos. A dança também. Contudo, no seu âmbito surgiram formas dissonantes de encarar a questão, fazendo para tal até mesmo uso da tão masculina prática esportiva como tema e inspiração. Esse parece ser o caso, em maior ou menor grau, com diferentes enfoques, das obras aqui analisadas.

Nesse processo, sem desconsiderar a importância das lutas femininas, devemos ter em conta que esses novos modelos de masculinidade também criaram tensões com o padrão majoritário, caso levado à cena por meio de uma maior expressão de sexualidade ou de uma aproximação com a questão da homossexualidade.

Até os dias de hoje permanecem existindo tradicionais representações de masculinidade. Contudo, parece que essas já convivem com outros parâmetros. Esse processo não é de agora, como vimos. Parece interessante conhecer essas distensões que têm lugar na história para que possamos melhor situar nossa luta à busca de permitir, aceitar e garantir a possibilidade de existência de arranjos diferenciados nos papéis sociais de homens e mulheres. E isso certamente significa repensar tanto as relações que os homens estabelecem com as mulheres quanto as que estabelecem entre si.

Masculinity, dance and sport: "Jeux" (Nijinsky, 1913), "Skating Rink" (Borlin, 1922) and "Le Train Bleu" (Nijinska, 1924)

*ABSTRACT: In the early years of the twentieth century, relations between sport and dance in some way expressed representations relating to the framework of tensions of sociocultural context, including the issues of gender. One of the faces of that relationship was the insertion of the sport in choreographies. Considering the possibility to discuss masculinity representations, the aim of this study is to discuss three of these works: "Jeux" (of Vaslav Nijinsky, 1913) and "Le Train Bleu" (from Bronislava Nijinska, 1924), produced by Serge Diaghilev, for his "Ballets Russians", and "Skating Rink" (of Jean Borlin, 1922), produced by Rudolf de Maré for his "Ballets Swedes".*

*KEYWORDS: Dance; sport; masculinity.*

Masculinidade, dança e esporte: "Jeux" (Nijinsky, 1913), "Skating Rink" (Borlin, 1922) and "Le Train Bleu" (Nijinska, 1924)

RESUMEN: En los primeros años del siglo XX, las relaciones entre el deporte y la danza de alguna manera expresaban las representaciones relacionadas a las tensiones del contexto sociocultural, entre las cuales las cuestiones de género. Una de las facetas de esa relación fue la inserción del deporte en coreografías. Teniendo en cuenta la posibilidad de discutir las representaciones relacionadas con la masculinidad, el objetivo de ese artículo es analizar tres de esas obras: "Jeux" (de Vaslav Nijinsky, 1913) y "Le Train Bleu" (de Bronislava Nijinska, 1924), producido por Serge Diaghilev, y "Skating Rink" (de Jean Borlin, 1922), producido por Rudolf de Maré.

PALABRAS CLAVES: Danza; deporte; masculinidad.

## REFERÊNCIAS

ÁLVARES, E. G. *Debussy, Claude - Jeux (Poème dansé)*. 2007. Disponível em: <<http://repertoriosinfonico.blogspot.com/2007/05/debussy-claude-jeux-pome-dans.html>>. Acesso em: 4 fev. 2008.

BURT, R. *The male dancer*. Londres: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. *Alien Bodies: representations of modernity, race and nation in early modern dance*. Londres: Routledge, 1998.

BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

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

LACERDA, C. *Representações da masculinidade na dança e no esporte: um olhar sobre a obra Jeux de Vaslav Nijinsky*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. (Memória de Bacharelado em Dança.)

MELO, V. A. de. O esporte como uma forma de arte: diálogos entre (duas?) linguagens. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 2, maio/ago. 2005.

\_\_\_\_\_. Esporte, futurismo e modernidade. *Revista de História da Unesp*, São Paulo, v. 26, n. 2, 2007.

\_\_\_\_\_. *Esporte, lazer e artes plásticas: diálogos*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. (No prelo.)

\_\_\_\_\_.; VAZ, A. F. Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade. *Artcultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, 2006.

RIESS, S. *Sport in industrial America – 1850-1920*. Illinois: Harlan Davidson, 1995.

Recebido: 22 dez. 2008

Aprovado: 23 fev. 2009

Endereço para correspondência

Victor Andrade Melo

Praia de Botafogo, 472/810 – Botafogo

Rio de Janeiro-RJ

CEP 22250-040