

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
Centro de Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Doutorado em Artes Cênicas

Paola de Vasconcelos Silveira

**Entre a dama e a bruxa:**  
relatos rebeldes na dança de salão



Maio  
2021

Centro de Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Doutorado em Artes Cênicas

**Entre a dama e a bruxa:**  
relatos rebeldes na dança de salão

Paola de Vasconcelos Silveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Performances: Corpos, Imagens,  
Linguagens e Culturas – PCI

Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Charles Feitosa

Maio  
2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

d587 de Vasconcelos Silveira, Paola  
Entre a dama e a bruxa: relatos rebeldes na dança  
de salão / Paola de Vasconcelos Silveira. -- Rio de  
Janeiro, 2021.  
258

Orientador: Roberto Charles Feitosa de Oliveira.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, 2021.

1. Dança. 2. Dança de Salão. 3. Gênero. 4.  
Feminismo. 5. Queer. I. Feitosa de Oliveira,  
Roberto Charles, orient. II. Título.

**ENTRE A DAMA E A BRUXA: RELATOS REBELDES NA DANÇA DE SALÃO**

**POR**

**PAOLA DE VASCONCELOS SILVEIRA**

**TESE DE DOUTORADO**

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira (Orientador)



---

Prof. Dr. Sérgio Pereira Andrade - UFRJ



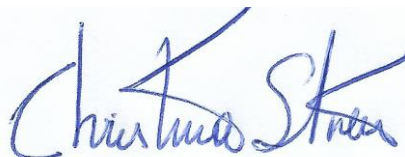
---

Profa. Dra. Maria Alice Cavalcanti Poppe - UFRJ

ANGELA DONINI ANGELA DONINI

---

Profa. Dra. Angela Aparecida Donini – UNIRIO



---

Profa. Dra. Christina Carneiro Strega - UNIRIO

A Banca considerou a Tese: aprovada

Rio de Janeiro, RJ, em 14 de maio de 2021

## AGRADECIMENTOS

Começo esses agradecimentos enfatizando a importância da universidade pública na minha transformação enquanto pessoa nos últimos anos. Em tempos sombrios, reitero a importância de defendermos um ensino público de qualidade como direito para todos. Enfatizando a necessidade de assegurar a presença da dança e das artes de modo geral nesse espaço, como área de conhecimento e produção de saber. Dedico esse trabalho a todas as mulheres que pesquisam dança de salão, que acreditam e lutam por espaços de mais igualdade nessa prática. Gostaria de agradecer às mulheres da minha família que são exemplos de resistência e de dedicação, apontando a importância de lutarmos por nós mesmas e pelas gerações futuras. Me mostrando que por vezes as mudanças são pequenas, mas conseguem alterar as vidas a longo prazo. Um especial agradecimento à minha Vó Célia, que me incentivou profundamente nos estudos, e por sua trajetória acadêmica pouco valorizada na minha família. Saúdo também a minha família que acreditou nesse doutorado tanto quanto eu, e me apoiou com essa mudança de cidade. Meus sinceros agradecimentos à minha mãe Ana, ao meu pai Voney e aos meus primeiros professores no ensino da convivência na diferença, meus irmãos Gabriel e Rachel.

Dançar é um convite para viver, como disse minha companheira de casa Débora Thomas, a quem agradeço profundamente por termos construindo um lar nesses anos em minha morada aqui no Rio de Janeiro. Gostaria de saudar meu (des)orientador Charles Feitosa que acreditou no meu convite de pesquisa e aceitou o desafio de dançar comigo durante esses anos. Meus agradecimentos ao professor Dr. Sérgio Andrade que esteve presente em minha banca de qualificação e trouxe considerações pertinentes ao meu trabalho. Gostaria também de agradecer a generosidade da minha amiga professora Dr<sup>a</sup>. Mônica Dantas que me auxiliou quando nem eu mesma estava conseguindo compreender minhas intenções nesse percurso.

Um agradecimento especial para minha companheira e excelente pesquisadora Thaianne Barbosa, por me incentivar nos momentos de estagnação criativa e por sonhar junto mesmo em tempos tão difíceis. Queria destacar que esse processo não teria sido o mesmo sem a melhor turma de doutorado “máquinas de devir rizomáticas” e nossas aulas com a professora Dra. Ana Bulhões que marcaram minha trajetória acadêmica. Agradeço por terem me feito me sentir acolhida nesse primeiro ano de Rio de Janeiro e por todas as trocas e parcerias. Obrigada, meus irmãos de doutorado Luciano Matricardi e Kátia Maffi, por todos os perrengues em que vocês estiveram ao meu lado, e pela nossa amizade profunda. Assim como um agradecimento para a nossa “mãe” Cláudia Millás, pelos seus cuidados e dicas acadêmicas. À Priscila Mesquita pelas

danças e encontros espontâneos. Gostaria de agradecer ao grupo das desorientadas pelas provocações e partilhas tão importantes para o amadurecimento dessa pesquisa, em especial à minha amiga Samara Pinheiro pela leitura generosa dos meus textos. Gostaria também de agradecer a artista Sandra Bonomini por nossas conversas e cafés de partilha.

Agradeço profundamente a todes que se disponibilizaram a contribuir para essa pesquisa, pela generosidade de partilhar suas histórias comigo. As mulheres incríveis que pude conhecer, e as outras das quais pude me aproximar mais ainda: Anna Turriani, Carolina Polezi, Laura James, Luiza Machado e Mariana Docampo, vocês me inspiram. Em especial à Carol, por me escutar e me trazer para o seu lado para criar propostas diferentes para a dança de salão e à Luiza por partilhar e me convocar a outros olhares para a dança de salão. Eu sou extremamente grata pelo processo de residência pedagógica que desenvolvemos em Campinas, e o quanto me auxiliou a encontrar os caminhos nessa pesquisa.

Aos queridos do Coletivo Casa 4 que sempre me acolheram e foram muito receptivos comigo: Alisson George, Jonatas Raine, Leandro Oliveira, Marcelo Galvão e Ruan Wills meu muito obrigada. Não podia deixar de mencionar meu amigo Guilherme Fraga, que me hospedou em Salvador, e nossa prosa, que foi virando uma amizade sincera. Gostaria de agradecer a todos que vem construindo o movimento de abordagens contemporâneas na dança de salão, especialmente às mulheres que comigo já criaram e trabalharam: Ilana Taya, Débora Pazetto, Brigitte Wittmer, Diana Junqueira, Kamila Hoffmann, Rosângela Pinheiro e Laryssa França aprendo diariamente com vocês. Agradeço aos queridos da Dois Rumos Cia de Dança pelas trocas e espaços de partilha propostos por vocês, assim como as danças e provocações do Samuel Samways. Agradeço também as Malditas, coletivo o qual tem me feito pulsar arte mesmo em tempos pandêmicos. À Karenina de Los Santos e nossa pesquisa cênica *em Drama no Salão*. Ao dança CCC, escola de dança de salão que me fez reativar a amorosidade pelos bailinhos, e a oportunidade de ter conhecido Isnard Manso.

Gostaria de agradecer as minhas amigas que fui construindo nesse percurso: Ludimila Dangelis, Liége Müller e meu pesquisador baladeiro Mario Polo Júnior, por me incentivarem a dançar cada vez mais. À minha tia Marta, querida, que me acolheu em sua casa no começo dessa jornada. Ao espaço Mova, por ter aberto suas portas para as minhas propostas de aulas e bailes e por acreditarem nesse projeto. A todes que estiverem nas aulas-bailes e Salões Experimentais, vocês foram cocriadores desses encontros, em especial ao Victor Strattner ao Luís Philippe, à Kathleen Yamágata, à Cíntia Rangel e ao Eric Ventura. Agradeço ao Sexteto Sucupira por embalar o melhor rolê dançante das quartas feiras mantendo minha sanidade nesses tempos de pesquisa. À minha psicóloga Kamilla Magalhães, por ser decisiva na

manutenção da minha saúde mental me auxiliando nos processos de consciência do meu sentir. Ao querido Luiz Felipe Ferreira, por sua generosidade e pelas fotos sensíveis que registram momentos importantes desse trajeto. À Samara Azevedo pelas fotos do Salão Experimental. À minha amiga Thayse Martins por essa colagem que compõe a capa dessa tese. A todos que me receberam em suas casas quando estive circulando em busca de encontros de dança de salão contemporânea, em especial agradecimento à Camila Nantes pela morada de quinze dias em Salvador.

Agradeço a bolsa de estudos concedida pelo CNPQ que me possibilitou realizar essa pesquisa. À amiga artista Deisi Margarida pelos retornos em relação a minha performance. A todos que dançaram comigo antes e durante esse período. Aqueles que compartilharam tempo comigo e que escutaram sobre essa pesquisa. Aos abraços generosos nos encontros de dança de salão contemporânea que recebi. À retomada do prazer por dançar socialmente nessa jornada. A oportunidade de ter feito essa pesquisa e a chance de poder falar sobre esses relatos rebeldes que invadem o meu viver de coragem. À bruxa que apareceu como força de caos e me ajudou a reinventar modos de voltar a dançar. À dança por ser essa espécie de força desorientadora que me faz pulsar vida e me apresenta destabilizações transformadoras. Assim como me presenteia com encontros e pessoas inesquecíveis que mesmo não mencionadas, todas ressoam na minha pele e compõem esse texto.

*Éramos nós duas  
Havia aceitado o convite em dançar  
Dançar para viver, me disseram  
Fui convocada  
Dança e Corpo  
No entre estava vida circulando  
Ela trespassava, escorria, girava, torcia, tramava e tecia  
Pará lá para cá, para frente e para trás, dois e dois  
Pausa  
Quando vi já era outra  
A vida seguia  
A dança seguia  
Só que o Corpo já não sabia se era corpo-a-e-i-u*

*(Paola de Vasconcelos Silveira)*



## RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo recolher relatos de propostas em dança de salão que subvertem os processos de dominação dos corpos nesses espaços. Partindo principalmente da perspectiva da dama, sob a qual a autora possui experiência como praticante, pretendo questionar os papéis binários presentes no sistema de condução. Nesse contexto, compreendo a dança de salão como uma tecnologia de controle e de dominação dos corpos a partir de um projeto cis-heteronormativo-patriarcal-colonial, ao assegurar ao cavalheiro a ação de conduzir e a dama a de ser conduzida. Desse modo, trago alternativas rebeldes que vêm emergindo nos últimos anos através de propostas pedagógicas e artísticas empenhadas em traçar outras possibilidades para essa prática e abordam essas ações como propostas artísticas-ativistas na dança de salão, por acreditarem que essa prática possa viabilizar experiências transformadoras para os seus praticantes ao subverterem essas estruturas conservadoras. Essa pesquisa em dança busca suporte teórico nos estudos feministas e queer para questionar a performatividade do gênero na dança e seus possíveis desvios como fonte de criação de outros modos de estar vivo. A coleta de informação ocorreu por meio de registros de relatos de experiências em bailes, eventos e aulas de abordagens contemporâneas de dança de salão. Essas experiências emergem não somente do processo vivenciado pela autora nesses espaços, como também do registro das vivências de outras corporeidades. Para tanto, foi utilizado o recurso de entrevista semiestruturada com professoras de dança de salão e com um coletivo de artistas gays que tem pensado a dança de salão para a cena. Sendo possível compreender como esses percursos de vida e dança se tencionam e provocam práticas que subvertem os papéis de gênero, rompendo com os princípios da condução, gerando outras referências e experiências que auxiliam seus participantes na reinvenção de outros modos de existência. São ações de vida e experiências que convocam rebeliões nos corpos que praticam dança de salão. Através dessa investigação do ato de rebelar-se a figura da bruxa emerge como uma convocação para a autora. Sendo um dispositivo poético de desintoxicação da corporeidade dama vivenciada nesses anos como praticante de dança de salão, insurgindo outras possibilidades para um dançar. Desse modo, essa tese registra um percurso de vida-dança entre as figuras da dama e da bruxa, o qual é composto de inúmeros relatos rebeldes de uma rede de artistas-educadoras interessados em uma dança de salão subversiva.

Palavras-chave: dança; dança de salão; gênero; performance; feminismo; queer

## ABSTRACT

The following research has the objective to collect narratives of proposals in social dance that subvert the process of body domination in this specific space. Starting mainly by a woman perspective, as well the author has experience as a dancer, I intend to ask the binary roles presents in the leading system. In this context, I believe that social dance is a technology of control and domination of bodies in a project of cis-heteronormativity-patriarcal-colonial, ensuring the leader (man) the action of lead and the follower (woman) to be lead. Thus, I bring rebels alternatives that are emerging in recent years through pedagogical and artistic proposals committed to outline other possibilities for this practice and address these actions as artistic-activist proposals in social dance, they believe that this practice may create changing experiences for their dancers subverting the conservative structure. This dance research has the theoretical support in feminist and queer studies for problematizing the gender performativity in dance and its possible deviation as a source of creation of other ways to be alive. The gathering of information occurred through records of narratives of experiences in balls, events and classes of contemporary ballroom approaches. These experiences emerge not only from the process experienced by the author in these spaces, but also from the record of the experiences of other corporealities. For this purpose, the use of semi-structured interviews with social dance teachers and with a collective of gay artists who have thought of social dancing for the scene was used. It is possible to understand how these life and dance paths are intended and provoke practices that subvert the gender roles, breaking with the principles of leading, generating other references and experiences that help its participants in the reinvention of other modes of existence. These are life actions and experiences that call for rebellions in the bodies that practice social dancing. Through this investigation of the act of rebelling the figure of the witch emerges as a summons for the author. Being a poetic device for detoxifying the corporeality of the follower experienced in those years as a social dance practitioner, insurgent other possibilities for a dance. In this way, this thesis registers a life-dance path between the lady(follower) and witch figures, which is composed of innumerable rebellious reports from a network of artist-educators interested in a subversive social dance.

Keywords: dance; social dance; gender; performance; feminism; queer

## RÉSUMÉ

Cette recherche vise à recueillir des récits de propositions en danse de salon qui subvertissent les processus de domination des corps dans ces espaces. En particulier du point de vue de la dame, sous laquelle l'auteure a une expérience pratique, je voudrais remettre en question les rôles binaires présents dans le système de conduction. Dans ce contexte, je pense la danse de salon comme une technologie de contrôle et de domination des corps basée sur un projet cis-hétéronormatif-patriarcal-colonial, en veillant à ce que le gentleman ait l'action à conduire et la dame à être menée. Ainsi, j'apporte des alternatives rebelles qui ont émergé ces dernières années à travers des propositions pédagogiques et artistiques engagées à esquisser d'autres possibilités pour cette pratique et aborder ces actions comme des propositions d'artistes activistes dans la danse de salon, car ils croient que cette pratique peut permettre des expériences transformatrices pour sa praticiens en subvertissant ces structures conservatrices. Cette recherche en danse cherche un support théorique dans les études féministes et queer pour interroger la performativité du genre dans la danse et ses possibles dérives comme source de création d'autres manières d'être en vie. La collecte d'informations a eu lieu à travers des comptes rendus d'expériences de bals, d'événements et de cours d'approches contemporaines de la danse de salon. Ces expériences émergent non seulement du processus vécu par l'auteur dans ces espaces, mais aussi du récit des expériences d'autres corporéités. À cette fin, l'utilisation d'entretiens semi-structurés avec des professeurs de danse de salon et avec un collectif d'artistes gays qui ont pensé à la danse de salon pour la scène a été utilisée. Il est possible de comprendre comment ces parcours de vie et de danse sont prévus et provoquent des pratiques qui subvertissent les rôles de genre, rompant avec les principes de conduite, générant d'autres références et expériences qui aident ses participants à réinventer d'autres modes d'existence. Ce sont des actions et des expériences de la vie qui appellent à des rébellions dans les corps qui pratiquent la danse de salon. A travers cette enquête sur l'acte de révolte, la figure de la sorcière émerge comme une sommation de l'auteure. Être un appareil poétique pour détoxifier la corporéité de la femme expérimentée dans ces années comme une praticienne de danse de salon, insurgé d'autres possibilités pour une danse. Cette thèse enregistre ainsi un parcours de danse-vie entre les figures de la dame et de la sorcière, qui est composé d'innombrables reportages rebelles d'un réseau d'artistes-éducateurs intéressés par une danse de salon subversive.

Mot-clé: danse; danse de salon; genre; performance; féminisme; queer

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Casal britânico demonstrando passos de dança formatados para serem ensinados .	48
Figura 2 - Casal demonstrando posturas de tango e maxixe em manual de dança. ....	59
Figura 3 -Coletivo Casa 4, foto de divulgação. ....	160
Figura 4 - Duo de Jonatas Raine e Ruan Wills no espetáculo <i>Me Brega, Baile!</i> (2019). ....	164
Figura 5 - Cena do espetáculo <i>Salão</i> (2017). Alisson Geroge e Ruan Wills dançando juntos. Ao fundo, Jonatas Raine aparece dançando com outro bailarino. ....	168
Figura 6 - Jonatas Raine na sequência coreográfica inicial de <i>Salão</i> (2017). ....	170
Figura 7 - Coreografia do espetáculo <i>Salão</i> (2017) explicitando essa relação entre a dança de salão e os movimentos de dança da cultura gay. ....	173
Figura 8- Coreografia de <i>Salão</i> (2017). A figura representada pelo bailarino Jonatas Raine tenta controlar e fiscalizar os outros dançarinos utilizando um megafone.....	177
Figura 9 - Os bailarinos Guilherme Fraga e Alisson George confrontam a figura de Jonatas Raine, que diz que é proibido dançar homem com homem em <i>Salão</i> (2017). ....	178
Figura 10 - Jonatas Raine em relação com um dos espectadores do espetáculo <i>Salão</i> (2017).	179
Figura 11- Marcelo Galvão abraça um dos espectadores de <i>Me Brega, Baile!</i> (2019). ....	182
Figura 12-Leandro Oliveira dançando com um dos espectadores em <i>Me Brega, Baile!</i> (2019). ....	183
Figura 13- Jonatas Raine dançando com espectadora em <i>Me Brega, Baile!</i> (2019). ....	184
Figura 14 - Fragmento do duo dançado-beijado por Marcelo e Alisson em <i>Me Brega Baile!</i> (2019). ....	190
Figura 15 - A bailarina Karenina de Los Santos, na cena da espera do espetáculo <i>Drama no Salão</i> (2018). ....	194
Figura 16 - Cena da espera do espetáculo <i>Drama no Salão</i> (2018). ....	197
Figura 17- O encontro entre as dançarinas que surge depois que elas se cansam de esperar alguém que as tire para dançar. <i>Drama no Salão</i> (2018). ....	199
Figura 18- Cena do espetáculo <i>Drama no Salão</i> (2018). Samba de Gafieira dançado pelas artistas, essa ação acontece quando elas retiram os saltos para dançarem juntas. ....	201
Figura 19 - Participantes do Baile Queer no Jardim do CLA da UNIRIO (2018). ....	208
Figura 20 - Performance <i>La Bruja</i> (2019), a baba. ....	226

Figura 21 - Performance <i>La Bruja</i> , devorar de si (2019). .....	228
Figura 22 - Performance <i>La Bruja</i> (2019). .....	228
Figura 23 - <i>La bruja</i> , tecendo os fios (2019). .....	229
Figura 24 - <i>La bruja</i> , encontro comigo mesma (2019). .....	230
Figura 25 - <i>La Bruja</i> , torcendo os fios e sufocando o rosto (2019). .....	231
Figura 26 - <i>La Bruja</i> em seu estado quadrúpede-ciborgue-desaltoalto (2019). .....	232
Figura 27- Aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, no Espaço Mova (2019). .....	240
Figura 28 - Aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, Gerson e Eric dançando no Espaço Mova (2019). .....	240
Figura 29 - Fig. 28: Aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, Kathleen e Eric se preparando para dançar, no Espaço Mova (2019). .....	241
Figura 30: Aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, Kathleen e Eric compartilhando a condução, no Espaço Mova (2019). .....	241
Figura 31 - Polyana e eu dançando na aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, no Espaço Mova (2019). .....	242
Figura 32- Claudio e Kathleen dançando na aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, no Espaço Mova (2019). .....	243
Figura 33 - Ludimila e Débora dançando no Baile Salão Experimental (2019). .....	244
Figura 34- Dança dos abraços no Baile Salão Experimental, no Espaço Mova (2019). .....	244
Figura 35 – Discentes do curso de teatro dançando no Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018). .....	245
Figura 36 – Dança de grupo no Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018). .....	246
Figura 37 - Débora dançando com um participante desconhecido, Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018). .....	246
Figura 38 - Charles dançando no Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018). .....	247
Figura 39 - Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018). .....	248

## SUMÁRIO

<b>1.0 CONVITE QUE ACEITEI PARA DANÇAR: RELATOS DE DANÇA-VIDA-PESQUISA</b> .....	15
<b>1.1 Elaborando um possível abraço para poder dançar na pesquisa</b> .....	26
<b>2. APRESENTANDO A DAMA</b> .....	37
<b>2.1 Traçando horizontes para entendermos a Dança de Salão no Brasil</b> .....	40
2.1.1 O surgimento das danças sociais abraçadas .....	45
<b>2.2. O sistema de condução nas danças de salão</b> .....	54
2.2.1. Os corpos exóticos nas danças de salão .....	63
2.2.2. Os bailes: performances coletivas do sistema de condução .....	66
<b>2.3 As abordagens contemporâneas na dança de salão:</b>	
<b>uma proposta artístico-ativista</b> .....	73
2.3.1 A ética de consumo na dança de salão .....	77
2.3.2 Pistas para experimentar uma dança de salão artístico-ativista .....	80
<b>3. AS DAMAS REBELDES: PEDAGOGIAS INSURGENTES</b>	
<b>ATRAVÉS DO OLHAR DE CINCO PROFESSORAS DE DANÇAS A DOIS</b> .....	86
<b>3.1 Apresentando as protagonistas</b> .....	87
3.1.1 Mariana Docampo .....	87
3.1.2 Laura James .....	92
3.1.3 Anna Turriani .....	95
3.1.4 Carolina Polezi .....	103
3.1.5 Luiza Machado .....	110
<b>3.2 Vidas-dançadas: trajetórias que se reinventam</b> .....	119
3.2.1 O ser dama – as implicações de gênero para além do modo de dançar .....	124
3.2.2 A hierarquia presente entre os papéis na dança de salão:	
condutas que sustentam uma prática machista .....	129
<b>3.3 As rebeldes assumem a condução: modos de ensinar subversivos</b> .....	133
3.3.1 Destituição dos papéis de gênero .....	135
3.3.2 Desconstrução da dramaturgia heterossexual .....	140
3.3.3 Autonomia e respeito às singularidades dos corpos .....	143
3.3.4 Escuta .....	146

3.3.5 Transformação através do afeto .....	148
--	-----

#### **4. O DANÇAR-VIVER DOS REBELDES: RELATOS SUBVERSIVOS**

<b>NA CENA E NO BAILE .....</b>	<b>153</b>
---------------------------------	------------

<b>4.1 A dança de salão quando ocupa os palcos .....</b>	<b>155</b>
--	------------

##### **4.2 Quando a dança de salão lacra:**

<b>as masculinidades nos espetáculos do Coletivo Casa 4 .....</b>	<b>160</b>
---	------------

4.2.1 Dissolvendo o cavalheiro da dança de salão .....	166
--	-----

4.2.2 O amor nos espetáculos do Casa 4 .....	185
--	-----

<b>4.3 A espera – o dispositivo dramaturgico de <i>drama no salão</i> .....</b>	<b>194</b>
---	------------

<b>4.4 Experiências performativas: uma bruxa nos salões .....</b>	<b>204</b>
---	------------

4.4.1 Os Bailes Contemporâneos e Queer .....	208
--	-----

#### **5. LA BRUJA: UM DISPOSITIVO PARA DESINTOXICAR A CORPOREIDADE DA**

<b>DAMA NA DANÇA DE SALÃO .....</b>	<b>222</b>
-------------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>249</b>
--------------------------	------------

## 1 O CONVITE QUE ACEITEI PARA DANÇAR: RELATO DE VIDA-PESQUISA-DANÇA

*Quando afetados pelas audições e visões, gostos e cheiros, toques de vidas que nos forçam a pesquisar na historicidade de um tempo que acontece, percebemos que nossas questões são feitas de vida.*

*(Gislei Domingas Lazzarotto e Julia Dutra de Carvalho)*

Esse escrito é baseado em um percurso de vida. É corpo, voz, dentes, órgãos, vísceras, devaneios, músculos, baba. Uma tese que fala de encontros da pesquisadora-artista consigo mesma e suas inúmeras transformações, mas também com muitas outras vidas que me afetaram nesse trajeto. Ela revela uma paixão pelo dançar a dois e as relações que compõem esse espaço e, ao mesmo tempo, é disparada pela inquietação de vivenciar um papel na dança de salão. Esse formigamento e comichão eram tão fortes, assim como o desejo de dançar, então a criatividade foi ganhando formas e descobrindo outros meios de seguir criando dança de salão. Assim surge essa pesquisa, um caminho bem mais longo do que quatro anos, iniciado quando aceitei um dos primeiros convites que a dança me fez.

Inegavelmente, esse não é um narrar que pretende ser neutro; ele parte do meu corpo de mulher cisgênera, branca, com um recorte de classe privilegiado que sempre me possibilitou acessar, com certa facilidade, alguns espaços de educação e cultura ao longo do meu processo formativo. Isso me constitui, mas também diz de que forma esses convites de dança-vida chegam, compreendendo os acessos os quais vivencio. Entendo que possuo meus privilégios dentro desse recorte. Estou ciente das narrativas de poder e de domínio que agenciamos e que promovem diferenças substanciais na nossa estrutura social. Assim como compreendo que essa tese possui um olhar, mas que a grande área da dança de salão deve ser pensada pela infinidade de experiências que a constituem. Convido, você leitor, a generosamente abrir-se para o convite dessa dança-leitura.

Digamos, então, que a dança de salão se instaure a partir de um convite. Quando alguém chega até você, ou você chega até alguém e pergunta: você gostaria de dançar comigo? Talvez o convite nasça antes desse gesto em si, se instaura por aquela canção que está tocando, ou por algo no corpo que convoca ao movimento. O fato é que para dançar a dois é necessário que se estabeleça uma relação. É preciso entrar em contato com algo, e desse encontro mover juntos



para alguma direção. Sair de uma zona que já conhecemos, e nos lançar para um espaço de imprevisibilidade, onde não sabemos o quê, quando e como iremos nos transformar.

Nesse sentido, meu primeiro convite feito pela dança de salão foi com onze ou doze anos de idade, quando assisti ao filme norte-americano *Dirty Dancing* (1987). Uma jovem branca, que está passando as férias com a família, encontra na dança a dois uma forma de se descobrir enquanto mulher. Ela se apaixona pelo professor, sua família é contra o romance, mas ela segue dançando com ele. Um grande clichê romântico cis-heteronormativo, o qual circulava no canal aberto de televisão da minha casa durante as tardes. A personagem Frances Houseman (Jennifer Grey), chamada no filme de Baby, descobre essa dança “quente”, onde os corpos se moviam juntos sensualmente pelo espaço. Além disso, podemos pensar nessa dança considerada como “suja” por se tratar de uma experiência que era promovida pelos trabalhadores do hotel, os quais possuíam em sua maioria uma origem latina.

Essas imagens e essa história convocaram o meu corpo a querer dançar. Eu queria experimentar aquela pulsão que havia quando dois corpos entravam em relação através do movimento. Naquele momento, além da curiosidade de experimentar o dançar com alguém, também havia uma parte de mim que, como aquela garota do filme, talvez quisesse se transformar em mulher. Um modo de performar uma suposta feminilidade instaurada por aquela personagem.

Assim, com catorze anos, fui parar em uma escola de dança de salão com inúmeros professores como o do filme. A maioria deles realmente se parecia com aquele dançarino que, além de ensinar a dançar, se relacionava com suas alunas. Por sorte, a minha adolescente da época estava focada em aprender a dançar, não dava muita atenção ao que acontecia nos bastidores das aulas. A cada mês eu me dedicava a dançar mais horas e a aprender diversos gêneros de danças de salão.

Eu, que vivia de tênis, fui aos poucos tendo que carregar um sapato de salto na mochila. Comprei uma saia para poder acompanhar as aulas e, aos poucos, fui moldando os meus movimentos e as minhas roupas para poder pertencer àquele lugar. Essa prática foi adestrando o meu corpo gradualmente, me colocando limites ao dançar, modos de me comportar, de me vestir; tudo isso para que eu me tornasse uma boa dama, assim como a personagem do filme, que pouco falava, e aprendia a ser uma ótima conduzida. A boa dama confia de olhos fechados no parceiro e está sempre à disposição para dançar quando ele quiser.

Uma mulher que espera, inclusive quando o parceiro sai para dançar sozinho, como é o caso da cena final do filme. Quando Johnny (Patrick Swayze) desce do palco e faz um solo, a Baby (Jennifer Grey) fica parada à sua espera. Ela só retoma a dança quando ele a convoca

para dançar novamente. Eles são a dupla perfeita aos olhos da dança de salão, ele é um excelente condutor bastante criativo e propositor de movimentos. Já ela é uma ótima conduzida, graciosa, leve, dedicada ao seu parceiro estando sempre pronta para suas proposições.

Ambos são a representação da idealização do sistema de condução que atravessa a dança e a vida. Ele é mais ativo e vigoroso; ela é mais tímida, recatada, mas sabe se mostrar sensual durante a dança. Podemos perceber também que os dois corpos carregam os pressupostos ideias dos nossos padrões de beleza aos moldes eurocêntricos. Os dois são brancos, magros e, obviamente, heterossexuais. Além disso, na coreografia final podemos ver resquícios da movimentação de quadril que aparece no começo do filme, mas o dançar já foi adaptado para uma prática mais codificada de movimentos, marcas de um processo de colonização e “branqueamento” de danças com origens negras. Então a dança dos trabalhadores do hotel passa a ser domesticada na festa oficial entre os hóspedes, porque está sendo subvertida e proposta por um homem branco.

Então, o sistema de condução na dança de salão diz sobre técnicas de dança, mas elas integram um universo de normas e de condutas que se impõem aos dançarinos mediante processos de dominação-sujeição e controle-obediência. Sendo uma abordagem que se impõe de maneira bastante nociva para ambos os dançarinos, mas, principalmente, sobre os corpos femininos e corpos não-brancos que, nesse contexto, acabam sendo vistos como secundários, estando a serviço da condução pelos parceiros.

Essa reciprocidade entre a sociedade e a dança de salão implica a determinação de normas vistas como naturais que são constantemente atualizadas e reafirmadas. Dessa forma, essa prática constitui e ajuda a perpetuar não apenas formas de dançar, mas modos de existência pautados em uma sociedade patriarcal, cisgênera, heteronormativa, racista e colonial. Iremos nos aprofundar sobre essas reflexões ao longo dessa pesquisa.

Entretanto, na época eu não percebia o quanto ser a Baby/Dama na dança de salão intoxicava meu ser, ao me deixar cada vez mais dócil e passiva ao que acontecia. Eu fui aprendendo e introjetando no meu modo de dançar esses ideais de corpos e os seus modos de se relacionar na dança. Virei parceira dos professores e, em algum momento, virei professora. Passei a reproduzir uma prática pedagógica que repetia os padrões os quais me foram ensinados. Porém, nessa época, ingressei na universidade e passei a receber outros convites para dançar, sendo convocada a refletir sobre a prática de dançar através de outros olhares.

Foi quando me dei conta de uma parte do filme que não me chamava atenção quando era jovem. A personagem Baby e suas ações estavam sempre subjugadas a alguma figura masculina. Primeiro o seu pai e depois o seu parceiro de dança e então companheiro. Ela

dependia de uma autorização dessas figuras para realizar seus desejos, como se precisasse deles para legitimar suas ações.

Isso estava acontecendo comigo em certa esfera na medida em que, mesmo tendo me tornado professora, a figura masculina era sempre priorizada no espaço da dança de salão, independentemente do fato de serem bolsistas ou professores. A instituição escola de dança de salão seguia centralizando a figura do cavalheiro como a principal fonte de conhecimento da dança e sendo o responsável por deter o conhecimento necessário para promover o dançar, ou seja, a habilidade de condução. Assegurando as melhores posições nos eventos e cursos aos professores masculinos, mantendo os destaques a essas figuras, considerando que as mulheres eram sempre vistas como parceiras.

Por mais que eu desejasse aprender a conduzir isso parecia impossível, porque majoritariamente os espaços de formação e ensaio não me estimulavam essa possibilidade. Nos bailes, até conduzia outras mulheres, mas todas elas eram iniciantes. Nunca consegui avançar tecnicamente no papel de condutora, não parecia muito necessário que tivessem boas condutoras na escola de dança. Se aprendêssemos a conduzir como eles estaríamos acessando um conhecimento determinante para alterar a realidade nesse espaço.

Demorei para compreender que havia relações de poder extremamente estabelecidas e que para manter essa ordem muitos discursos deveriam ser assimilados e reproduzidos por todos que habitavam aquele espaço: alunos, professores e bolsistas. A condução baseada na relação cavalheiro e dama assegura uma posição de privilégio ao homem que detém o conhecimento do fazer dançar.

Quando eu comecei a questionar esses e outros aspectos algumas coisas nesse espaço, ouvia frases como: “dançar é sobre não pensar, Paola”; ou: “se você quer questionar a condução, vá buscar uma dança que é feita sozinha”. Essas frases me atingiam brutalmente e eu frequentemente escutava isso nas aulas de dança de salão. Não olhar para isso era ir contra as minhas inquietações, ir contra o meu próprio corpo que por mais subjugado que estivesse aquele modo de dançar, já não conseguia ficar quieto.

Foi nesse contexto, que aceitei uma outra forma de convite para dançar, já nos meus primeiros passos como pesquisadora. Movidada por essas inquietações, na graduação em Dança na UFRGS, desenvolvi meu trabalho de conclusão de curso (SILVEIRA, 2012), buscando outra forma de pensar a comunicação entre os pares que não a perspectiva tradicionalmente ensinada de condução. Nesse trabalho, faço uma análise inicial sobre as formas de condução na dança, principalmente no tango, e proponho uma alternativa baseada na noção de diálogo. É importante

destacar que essa proposta prática e teórica estava, na época, sendo experimentada no meu corpo enquanto dançarina.

Lancei, neste primeiro momento, uma provocação inicial de substituir a linearidade do ato de condução por uma relação circular em que os parceiros/as pudessem, ambos, desenvolver uma escuta e uma proposição ativas durante a dança. Foram as primeiras larvas dessa pesquisa, porém, ainda não davam conta da complexidade dessa questão; pois, na época, os papéis de gênero, por exemplo, eram pouco problematizados. A própria discussão da heteronormatividade na dança de salão também chega alguns anos depois, quando percebo a importância de pensar e assumir uma proposta pedagógica que comportasse outros padrões.

Não posso deixar de mencionar a construção do memorial crítico-reflexivo denominado *Sob os vestígios de um tango, a clave me convida a dançar: estudos de materialidades em movimento* (SILVEIRA, 2015), realizado no mestrado em Artes Cênicas na UFRGS. Nele, me propus a pensar um processo de criação que surgisse dessa perspectiva de diálogo, inspirado no ato de dançar tango, porém, com o intuito de repensar as possibilidades de relação não entre dois corpos, mas entre corpo e objeto. Compreendendo os objetos e os corpos como matérias vibrantes.

Desse modo, o dançar surgia da relação entre essas duas matérias (corpo e clave – objeto de malabarismo) e não da manipulação de um corpo por outro. Essa experiência me fez desestabilizar as noções de sujeito, compreendendo o corpo que dança como algo para além do eu, que está em relação com o outro, com o evento em si. Inclusive, me fez deslocar a centralidade do humano como detentor dos saberes e do conhecimento acima dos outros seres vivos e não vivos presentes nessa existência.

Eu já vinha aceitando convites provocadores para pensar essa dança de outros modos, ampliando, inclusive, as minhas experiências cênicas, ao desenvolver trabalhos artísticos que partiam do pressuposto da dança de salão. Foi o caso do espetáculo *Corpobolados* (2015), do qual sou diretora e intérprete criadora ao lado dos intérpretes criadores Gabriel Martins e Giovanni Vergo. Em *Corpobolados* tango e malabarismo dialogavam com os cruzamentos entre linguagens, partindo de pressupostos que corpo e objetos compunham de maneira equilibrada aquela conversa. Nesse mesmo ano optei também por abrir minhas primeiras oficinas de tango e dança de salão queer, assumindo que precisava buscar alternativas para ensinar essa dança para além dos moldes em que havia sido formada. Tendo como necessidade buscar uma dança onde mulheres fossem protagonistas e que outras experiências do dançar acontecessem para além da heteronormatividade.

Na busca por referências na área de dança, encontro o movimento que estava sendo desdobrado no tango. Com a leitura do manifesto do Tango Queer organizado por Mariana do Campo (2006) e do livro *The Tango Queer Book* (HAVMOELLER; BATCHELOR; ARAMO, 2016), começo a me inspirar para planejar as minhas práticas. Também passo a buscar mais informações sobre esse campo de estudos queer que tem sido desenvolvido por teóricas feministas como Judith Butler (2019; 2003); Paul B. Preciado (2017; 2018); Teresa de Lauretis (1987); e Donna Haraway (1991). Meu primeiro contato com o termo foi por meio das pesquisadoras brasileiras que dialogam com essa perspectiva na educação, como Berenice Bento (2011) e Guacira Lopes Louro (2001).

Acredito ser importante traçar que os chamados de dança e pesquisa andam juntos. Não há uma separação entre teoria e prática; principalmente, não há hierarquias entre os saberes. Dançar é tão fundamental quanto pensar e refletir sobre esse ato, e há um entrosamento entre esses dois fazeres. Ao mesmo tempo, há o desafio de expressar em palavras a singularidade que é a experiência dançada. Por esse motivo, o ato de pesquisar, na minha trajetória, abarca tanto o estudo – que envolve a leitura e a produção de textos sobre essa temática – como também as horas em sala de ensaio, as danças compartilhadas com outras pessoas e as aulas ministradas. Nos deslocamentos entre esses espaços e nas provocações que um lança ao outro é que surgem novos questionamentos.

A partir de 2016, começo a me conectar com outras mulheres, professoras de dança, pesquisadoras e dançarinas, as quais também já estavam articulando propostas dissidentes para a dança de salão. Esses encontros fortalecem e ampliam a minha consciência sobre as questões políticas que envolviam essa proposta de dança, me fazendo compreender que não estava mais só. Percebo, então, que surgia um grupo disposto a articular atos e mudanças nessa prática de maneira mais abrangente. Algo pulsante estava acontecendo, e sabíamos da importância de estarmos conectadas e atentas, pois nós, mulheres, éramos as protagonistas desse movimento.

Dessas parcerias começam a surgir espaços de improvisação em dança, conversas, encontros e textos compartilhados. Esses textos, que foram publicados com as autoras Carolina Polezi (2017) e Ilana Majerowick (2018), apontam a necessidade de se problematizar a prática da dança de salão e apresentam brevemente as propostas que desenvolvemos nesse período. Além das experimentações pedagógicas que desenvolvi com as professoras Brigitte Wittmer e Diana Junqueira nos últimos anos no Rio de Janeiro. Atualmente, faço parte de um coletivo de artistas interdisciplinar se autodenominado malditas, com as artistas Carina Castro, Débora Pazetto, Kamila Hoffmann e Luiza Machado, que investigam processos cênicos e performáticos

através desse viés contemporâneo na dança de salão, trazendo o recorte de sermos mulheres lésbicas e bissexuais para pensarmos nossas criações.

Para além dessas parcerias, passo a fazer parte de uma rede de professores, praticantes e artistas pelo Brasil a qual tem repensado esse fazer e atuado de maneira ativa nesse contexto, ao criar espaços de discussão e de prática visando outras formas de se fazer dança de salão<sup>1</sup>. Esse agrupamento de propostas tem sido denominado “abordagens contemporâneas na dança de salão”.

Apesar de o termo suscitar tensões, ele geralmente tem sido utilizado para identificar propostas alternativas no âmbito da dança de salão. O termo contemporâneo na dança de salão, por vezes, é associado como se fosse uma dança de salão que se misturasse com a dança contemporânea<sup>2</sup>, quase como se fosse um encontro entre universos distintos. Isso é interessante porque há muitos proponentes e facilitadores, que estão a frente dessas propostas, que possuem vivências corporais em outras danças. Assim como eu que possuo uma formação em dança mais ampliada, há outras pessoas que vivenciaram experiências em práticas que estão engajadas dentro do guarda-chuva das danças contemporâneas, como é o caso do Contato Improvisação<sup>3</sup>.

Todavia, há outras pessoas que não possuem essas formações, mesmo assim estão interessadas em questionar as proposições práticas-metodológicas que têm sido reproduzidas e demarcadas em dança de salão. O termo contemporâneo nessa pesquisa está mais relacionado a um modo de pensar a dança e as suas relações com o mundo, do que necessariamente uma ideia de elaboração de uma técnica específica de dança. Então, ele é um campo de discussão, atuação e proposição ao trazer para debate modos de vida que estejam atentos e inquietantes sobre os seus fazeres na dança de salão. Dentro disso, há uma pluralidade de experiências corporais em dança, mas que todas perpassam e se interessam por propor alternativas para as danças de salão.

Desse modo, chego a essa pesquisa de doutorado que surge desse complexo prisma que envolve inquietações constantes durante esse percurso de vida – como professora, dançarina,

---

<sup>1</sup>Essa rede se organiza virtualmente através de redes sociais. Embora haja um constante acúmulo de informações e discussões compartilhadas, esses membros também se interessam em organizar encontros presenciais, tais como eventos, oficinas e bailes. Cito alguns: Resistir com Arte: mulheres na dança em SP (2016); Congresso de Dança de Salão Contemporânea em BH (2018); Encontro de Dança de Salão Contemporânea em SP (2017, 2018); e o Interatos dança: novas formas na dança de salão de JP (2017).

<sup>2</sup> A dança contemporânea, não como uma modalidade de dança, mas como um conjunto práticas coreográficas e formativas as quais dialogam contemporaneamente a um campo contemporâneo de questionamento (LOUPPE, 2012). Entretanto, não é considerado dentro desse guarda-chuva conceitual a dança de salão. Por mais que essas propostas insurgentes na dança de salão dialoguem com a dança contemporânea e suas inúmeras práticas me parece que são campos de reflexão diferentes.

<sup>3</sup> Uma técnica que surgiu nos EUA nos anos 1970. Baseia-se no toque e na expansão das percepções para o desenvolvimento de um diálogo físico, profundo e espontâneo.

artista e pesquisadora – em relação com a dança de salão. Essa consciência de como verbalizar e questionar aquilo que eu fazia foi amadurecendo e me instigou a seguir em movimento de criação de vida. Intuitivamente havia algo em mim que acreditava na dança de salão como experiência de transformação, capaz de promover vivências plurais. Essa provocação vem da minha percepção de o quanto o dançar já me convocou a experimentar outras formas de ser e estar em relação com os outros e com o mundo.

Dançar é uma força capaz de desestabilizar constantemente a minha experiência subjetiva. Sou convocada a estar em movimento, seja através da minha circulação sanguínea, do respirar, ao transferir o peso do corpo de uma perna a outra, ou ao fazer os meus pensamentos e estados se reinventarem. Eu mesma fui me questionando o quanto a minha vida estava enrijecida nesses padrões de assujeitamentos, de passividade, da heterossexualidade. Tudo isso através da vivência nessa dança, mas também descobrindo a possibilidade de alteração dessas normativas através do dançar. Então, porque não compreender que a dança de salão poderia convocar outros modos de vida e de relações, não somente para mim? Ao invés de apenas aceitar os convites, porque não convocar convites, ou mesmo questionar os modos como esses convites eram feitos na dança de salão?

A partir dessa compreensão, passei a me fazer as seguintes perguntas: Que dança de salão poderia promover esse tipo de experiência capaz de desestabilizar comportamentos e marcadores sociais? Como seria uma dança de salão subversiva a seus princípios normativos e passível de abarcar outras formas de perceber os corpos e as relações? Haveria espaço para pensar em uma proposta de dança que não terminasse sendo um modelo de oposição a uma proposta tradicional, sustentando a mesma lógica binária praticada hoje? Quais as propostas que estão emergindo a partir de outras perspectivas na dança de salão? Que corporeidade seriam essas presentes nessas outras formas de dançar a dois?

Através dessas perguntas, cheguei no objetivo dessa pesquisa que se debruçou a investigar relatos de dança de salão subversivos, os quais compreendem essa prática artística-ativista como um caminho de reinvenção de modos de se estar em relação com o mundo. Principalmente, através da reconfiguração dos espaços destinados às mulheres nessa prática e ruptura com estratégias de dominação impostas pelo projeto vigente cis-heteronormativo-patriarcal-colonial. Indo atrás de danças que surgem como uma possibilidade de “desheterossexualizar” o conhecimento, como aponta a pedagoga argentina Val Flores (2018).

Dessa forma, sinto a necessidade de “desheterossexualizar” o meu próprio dançar. Percebendo, ao longo desse percurso de pesquisa, o quanto ainda remanesce essa figura da dama na minha vida. Sendo justamente no encontro com o dispositivo rebelde da bruxa que

passo a instaurar fissuras as quais me convocam outros dançares. Esse percurso que vivencio é composto pela minha experiência singular, mas que é diretamente afetada por esses relatos rebeldes de vida de outras pessoas engajadas em um dançar à dois mais plural. Então vemos nessa composição de escritos, esse narrar dançado e conversado que se apresenta tecido aqui como possibilidades de dança-vida que não desejam mais se submeter a imposições dominantes. Um rebelar através da dança de salão que provoca movimentações e rupturas na vida dessas pessoas, mas que coletivamente vem promovendo espaços coletivos de insubordinação artística-política.

Busco assim traçar algumas incursões de dança de salão que ressoam no meu dançar e que estão sendo convocadas por outros agentes. Ousadamente, tento esboçar propostas de dança que ocorrem em diferentes esferas: pedagógicas, artísticas e sociais, através dos bailes de dança. Compreendendo que esses campos de atuação dos agentes envolvidos se borram e são entrecruzados, sem estabelecer uma hierarquia entre esses formatos ou uma ordem entre eles. Abarcando minimamente a complexidade desse tema, o universo da dança de salão que está sendo desenvolvida na contemporaneidade.

O primeiro convite que danço nessa tese é a apresentação da dama. Começamos nos debruçando sobre as questões que emergem ao problematizarmos o sistema de condução presente na dança de salão. Compreendendo de que forma ele se organiza e como essa contextualização nos dá suporte para questionar os discursos conservadores dessa prática. Auxiliando-nos a pensar como a dança de salão está promovendo e reiterando um determinado projeto político cis-heteronormativo-patriarcal-colonial. Em seguida, trago as possibilidades criativas que têm emergido como provocações artísticas e ativistas de pensar a dança de salão, através das abordagens contemporâneas na dança de salão.

A partir dessas provocações na dança que dialogam com perspectivas queer e feministas, vemos danças de salão sendo elaboradas a partir de outros princípios. Tenho compreendido queer e feminismos como campos de pensamento-prática engajados em promover fissuras nas estruturas vigentes, principalmente destinados a desconstruir a cis-heteronormatividade compulsória em que vivemos. Seriam ações que convocariam processos de desidentificação com as normas regulatórias, mediante a qual a diferença sexual e de gênero é materializada, como nos elucidava Judith Butler (2019) através de corpos que estão por emergir.

Essas práticas estão engajadas em promover experiências mais plurais. Inicialmente, as principais pautas surgiram referentes a igualdade entre os gêneros e a desconstrução da norma heterossexual; atualmente, contudo, são agregadas questões referentes as desigualdades raciais, as classes sociais e aos processos de descolonização dos corpos. Como pesquisadora,



acho relevante pensarmos nessas pautas a partir de um olhar interseccional entre classe, gênero e raça, não hierarquizando as opressões, como nos convocam as autoras feministas Angela Davis (2016), Bell Hooks (2017) e Lélia Gonzalez (2020).

Em um terceiro momento, me debruço sobre a trajetória de vida de cinco professoras de dança de salão que estão repensando os modos de fazer dança. São mulheres singulares e com experiências diversas, as quais contribuem de maneira qualitativa para esse contexto das abordagens contemporâneas na dança de salão. São damas rebeldes, expressão utilizada de maneira depreciativa no contexto conservador de dança de salão quando mulheres se rebelam contra a condução masculina e dançam à sua maneira. São mulheres que subvertem e transformam as suas práticas a partir dos seus incômodos e propõem alternativas. São guerreiras e rebeldes, pois fracassaram na imposição do papel da dama, mas encontraram no seu próprio dançar o campo de batalha para pensar em estratégias de ensinar essa dança de maneira mais plural, democrática e igualitária.

Dando sequência a essa investigação, vou de encontro com o dançar-viver de outros rebeldes os quais têm proposto convocações artísticas e sociais na intenção de compor referenciais diversos para essa prática. Os rebeldes nessa tese são as corporeidades insubordinadas que fracassam ao modelo conservador na dança de salão, insurgem com outras vias para esse dançar, ou melhor, são aqueles que desconfiaram de todos os limites que lhes foram impostos, como traz a artista-ativista russa Nadya Tolokonnikova (2019) em seu guia *pussy riot* para o ativismo.

Desse modo, analiso espetáculos de dança e experiências do dançar coletivo nos bailes contemporâneos e queer. Apresento as possibilidades insurgentes de repensarmos os papéis na dança de salão nesses espaços, seja por meio de experiências estéticas, ao assistirmos espetáculos de dança de salão em que os papéis de cavalheiros e damas são desprogramados e convocam a outras referências ou em espaços de dança coletivos orquestrados com princípios provocadores a fim de ampliar as experiências do dançar social, promovendo expansões estéticas e sensíveis dos modos de compor dança de salão. Assim, as multidões nos bailes passam a não ser mais os corpos disciplinados do sistema de condução, dando vazão a outras experiências.

Por fim, apresento uma experiência performativa que me auxiliou a buscar linhas de fuga para desintoxicar meu corpo da experiência de dama. Trago a imagem da bruxa como dispositivo que me auxiliou a repensar os corpos na dança de salão. Segundo a artista visual e professora Paola Zordan: “A bruxa é aquela que se compõe junto a uma grande variedade de pré-conceitos pensados sobre o feminino, sobre o corpo, a natureza e os ciclos de nascimento,

vida e morte” (ZORDAN, 2005, p. 339). Algo que escapa às racionalidades e vive intensamente a experiência com a matéria, o estado de estar vivo.

Parece-me que essa imagem ambígua me dá pistas para reinventar esses papéis na dança de salão. Estar conectada com essa insubordinação da bruxa me deu coragem para frequentar os espaços sociais de dança de salão e conseguir convidar outras mulheres para dançar. Convocar outros modos de estar nesses espaços, me permitindo fluir por outras formas de dançar e me colocar, me auxiliando a abandonar certos movimentos e ações que me lançavam a posição da dama-passiva. Simultaneamente, por mais que desejasse me parecia meio utópico esvaziar ou sumir a dama por completo, mas quem sabe se relacionar com esse lugar de outras formas.

A palavra *entre* que se encontra no título dessa tese apresenta esse movimento não finalizado, que não pretende se interromper, pois prevê estar em constante questionamento. Sem assumir um lugar ou outro, mas convocando o corpo a estar atento a essas ambiguidades e principalmente a mover entre os universos de maneira provocativa. Não almejando se fixar em nenhum desses polos, ou compor modelos corporais para outras pessoas. O que se pretende é estar conectado com as linhas de fuga que surgem ao mover. Uma provocação na tentativa de desestruturar esses papéis na dança de salão, permitindo que o mover seja convocado pela intuição.

Assim, conseguindo criar fissuras para resistir e vislumbrar outros modos de vida através dessa dança. Trazendo a bruxa para dançar com a dama, um dançar entre mulheres, que possa inspirar outras experiências desviantes. Deslocando esses papéis ao ponto de não sabermos o que remanesce entre o dançar, pois é justamente nas desestabilizações dessas cristalizações e no constante ato de mover que se encontra essa pesquisa. Esse percurso talvez tenha emergido com mais nitidez ao final desse processo de escrita, pois foi justamente na experiência de coleta e escuta desses relatos rebeldes de outras pessoas que pude perceber como havia se apresentado essa convocação da bruxa.

Ao ouvir atentamente com meu corpo cada vivência de fracasso, de dor, de insubordinação de todas as pessoas que compuseram essa tese, percebi que meu corpo ia acumulando uma espuma de toxina, que depois vira saliva como veremos em *La Bruja*. Era como se estivesse sentindo, mesmo que na diferença, esses processos todos. Então a bruxa me convocou a ter coragem de olhar para os meus fracassos, as minhas passividades e as minhas limitações, me dando ousadia, para dançar de maneira mais autêntica e não ter medo de confrontar o que estava imposto. Essa pesquisa é um percurso pessoal de rebeldia na dança de

salão; entretanto, é um dançar relacional composto por mais inúmeras vozes de rebeldes insubordinados nas danças de salão.

### **1.1 Elaborando um possível abraço para poder dançar na pesquisa**

Depois de introduzir para você, leitor, esse percurso de vida que me direciona até essa pesquisa, venho, neste momento, elaborar pequenos suportes que me auxiliaram a delimitar e justificar as opções que permeiam estes escritos. Na busca de tentar encontrar os disparadores que me lançaram e atravessaram nesse percurso de vida-pesquisa-dança. Quais as companhias que escolhi nesse caminho e quais as possibilidades de olhar para esse complexo emaranhado de relações que compõem a prática de dança de salão.

Para iniciarmos uma dança, é necessário encontrar alguma conexão com algo. A dança de salão para mim é um dispositivo para se entrar em relação: seja entre dois corpos diferentes; com a música; o espaço; ou com algum objeto. Nesse caso, vou brincar com a imagem do abraço como disparador desse encontro. O abraço precisa permear um lugar de conforto, mas também instigar desequilíbrios que irão promover o dançar. Essa imagem me auxilia a pensar em uma abordagem metodológica para esse trabalho que me possibilite dançar com esse tema fluidamente. Uma abordagem tal como uma parceira de dança que me promova um terreno fértil para tatear, mas que provoque questões e destabilizações.

Primeiramente, quero destacar que essa investigação se situa no campo da pesquisa em dança. Então, me proponho a fazer esse esforço de buscar uma metodologia expandida que dê vazão às sutilezas presentes no ato de dançar. Trata-se de uma escrita em exercício a qual pretende estar sensível e criativa para falar sobre dança, mas que seja convergente com o ato de pesquisar. Isso não significa criar um discurso hegemônico; e sim, “[...] fomentar um fluxo relacional conectivo entre experiência, discurso e contexto que atravessa a vida, arte e pesquisa” (FERNANDES, 2014, p. 84).

Início esse processo de pesquisa com os caminhos abertos, não há determinações. Vou descobrindo quais os percursos que irei percorrer ao passo que me relaciono com esse universo. De igual maneira, vou desvelando os procedimentos e as pistas à medida que a experiência vai atravessando o meu corpo. Desse modo, esta pesquisa vem sendo construída no tempo do agora, no ritmo do dançar-pesquisar do corpo da pesquisadora e das relações vividas antes, durante e até o final desse processo de doutoramento. Ou, como provocam os autores do livro *Pesquisar na Diferença: um abecedário*:

Dar a ver aquilo que é imperceptível aos olhos de um paradigma de ciência que tem a tradição de apenas positivar aquilo que pode ver. Pesquisa-vidência que nunca seria concluída ou acabada, mas que, desde seus barrocos entrelaçamentos mentais, levaria a outros e tantos mais mundos quanto o nosso desejo permitir. Pesquisa-desejo forjada no abismo do não saber, em busca de algo inventar, sem que seja, jamais, pesquisa transcendente, que buscaria em outras esferas que não o das imanências de seu campo empírico novos sentidos, novos devires, enfim, a diferenciação (FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012, p. 10).

Uso essa inspiração como uma bússola para dar vazão às sutilezas, às micropercepções ao mover, aos processos de dançar com o outro, às vidas que se criam e se reinventam nesses encontros dançantes. Nesse sentido, concebo o ato de pesquisar como a possibilidade de transbordar camadas ainda não visíveis, pois se guia pelo desejo de criar e inventar formas de seguir vivendo-investigando-experimentando. Os apetites que me movem conduzem a pistas que se vão desvelando e auxiliando no desenho desses traçados que se articulam nessa escrita. Assim como as pausas e os respiros que nos ajudam a reavaliar e pensar se devemos seguir com o fluxo que está transcorrendo ou desbravar outras direções e dinâmicas.

Esse procedimento de pesquisa dialoga com o próprio ato-experiência de dançar a dois, uma improvisação nascida do encontro entre duas corporeidades, as quais carregam suas experiências anteriores, mas estão disponíveis para o que está por acontecer. Uma dança que emerge da relação na qual não há certeza dos caminhos que serão percorridos naqueles instantes: eles vão sendo descobertos a partir do toque, da respiração e do movimento.

Trago a noção de empatia cinestésica como proposição desdobrada no campo das pesquisas em arte (FORTIN, 2012; FROSCH, 1999), venho desenvolvendo pesquisas em dança através desse conceito operacional, como foi no caso de pesquisas anteriores (SILVEIRA, P. V, 2012, 2015); invisto nos relatos poéticos que emergem nos diários de bordo que mantenho ao longo desse percurso. São textos que descrevem situações experimentadas; ou, por vezes, apenas articulam palavras, desenhos e percepções ao vivenciar e observar o dançar.

Trazendo esses dados sensíveis da experiência de dançar, como fonte que podem contribuir para a construção de um saber teórico em Dança. Como bem elucidada Dantas: “o universo de ideias da dança existe nos e pelos movimentos corporais e se manifesta no corpo que dança”. (DANTAS, 1999, p. 9). Dessa forma, ao adotar o conceito operacional de empatia cinestésica trazido por Fortin (2014; 2012) e Frosch (1999), parto da tentativa de captar esses dados cinestésicos que irão permear as experiências práticas dessa pesquisa e o trajeto percorrido pela pesquisadora.

O conceito de empatia cinestésica, ou contágio gravitacional, no universo da Dança, pode referir-se à possibilidade de identificação ou reconhecimento de um evento por meio da percepção do corpo em movimento, como é proposto por Hubert Godard (2001). Esse viés poderá ter como pressuposto a empatia de quem observa o acontecimento. Entretanto, existe a possibilidade do transbordamento desse limite pelo pesquisador, quando ele utiliza a empatia cinestésica como instrumento de coleta de informações de sua própria experiência, como aquele que realiza e, ao mesmo tempo, observa o evento que está acontecendo.

Nesse sentido, em alguns dos textos que produzi nessa pesquisa, tento dar vazão a essas sutilezas presentes na investigação. Fazendo uso dessa sensibilidade como uma forma de apreensão de algumas realidades que se conectam no dançar a dois, desde as perspectivas dos dançarinos. Entretanto, a presença do outro corpo no decorrer do processo, como observa Foster (2010), multiplica a incerteza da experiência, à medida que aprendemos que nosso corpo nunca reproduz perfeitamente a experiência do outro. Todavia, penso em usufruir dessa complexidade de experimentar o aprendizado da igualdade e da diferença simultaneamente; ou seja, em certos momentos, terei sensações corpóreas semelhantes às daquela pessoa que comigo dança; em outras, estarei fadada a vivenciar o oposto. Através dessas muitas vozes, sentires e corporeidades é que o texto vai sendo composto.

Desse modo, para complexificar essa pluralidade de vozes e corpos que atravessam essa pesquisa, busco registrar relatos de outras ações rebeldes que convocam danças de salão através de abordagens queer e contemporâneas. Utilizo a coleta de materiais audiovisuais, fotos e textos publicados por esses sujeitos. Algumas das principais fontes dessa pesquisa foram os encontros que aconteceram nos eventos destinados a abordagens de dança de salão contemporânea, era neles onde eu podia ver essa rede coletiva sendo disparada, atravessada e tensionada. Era nesses espaços de convívio que ia registrando esses relatos de vida. Pude ouvir várias pessoas diferentes nas rodas de conversa sobre temáticas que atravessam essa tese, pude experimentar aulas de dança de salão, assistir a performances e espetáculos de inúmeros artistas, e dancei com várias pessoas diferentes nos bailes. Todas essas informações iam compondo esses escritos.

Desse modo, também acabei optando pelo recurso de entrevista semiestruturada como forma de agregar outras narrativas a esse emaranhado de experiências na dança de salão. Trazendo vozes de professoras diferentes, as quais me auxiliaram a pensar sobre essas pedagogias insurgentes no cenário da dança de salão. Assim como, pude através das entrevistas do coletivo Casa 4, qualificar as análises dos espetáculos do grupo, oportunizando uma imersão no processo de criação através das experiências dos artistas.

A entrevista surge como possibilidade de exercitar a escuta e deixar ser invadida por outras experiências. Segundo o pesquisador Edson Luiz André de Sousa, esse dispositivo seria: “Cenário que coloca em cena um desejo de saber e uma escuta que dá a chance do entrevistado de narrar aquilo que experienciou, mas que ainda não encontrou seus contornos precisos” (SOUZA, 2012, p. 87). Exercitar que a experiência do outro invada minha pele e dance sobre essa tese, assim como a minha vivência na dança de salão, e que essas vidas estejam todos presentes no baile que se cria nessa pesquisa.

Ouvir essas histórias também foi um processo permeado por dados cinestésicos e memórias desses encontros. Portanto, ao conduzir uma investigação sobre a prática de outro artista, esses dados perceptivos que emergem na relação com o outro corpo influenciarão as diversas etapas da pesquisa, como explica Fortin (2014). Assim, ao narrar as práticas e as vivências dos entrevistados, era impossível não as dissociar das singularidades presentes em cada uma dessas partilhas, além de ter tido oportunidade de dançar com todas essas pessoas. Através da dança de cada uma delas também era possível perceber as escolhas que essas pessoas faziam e ainda o fazem para propor danças de salão mais plurais.

Antes de discorrer a respeito dos elementos que me conduziram a direcionar a escolha das pessoas entrevistadas que compõem esse percurso dançante ao meu lado, gostaria de trazer referências que foram disparadoras para pensarmos esse bailado coletivo, que guiaram as minhas reflexões e me auxiliaram a provocar o meu olhar sobre esses dançares. Essa pesquisa em dança reverbera e dialoga com os estudos feministas e queer. Compreendendo que esses campos de investigação e produção de conhecimento estão interessados em refletir sobre as categorias de gênero, sexualidade e de ativismos contra-hegemônicos à lógica cis-heteropatriarcal. Buscando refletir a respeito dos processos de opressão impostos sobre grupos minoritários, as relações de poder existentes e como essas categorias têm sido abordadas como processos naturalizados.

Investigando e refletindo sobre os modos de organização social e construção de pensamento que se constituem de maneira binária e determinista, as quais a figura máxima de poder é representada pelo homem cisgênero e branco. Interessa-me pensar também na relação que vivenciamos no contexto brasileiro, um país que foi colonizado e quais as reverberações desses estudos nessa realidade. Então, compreendendo que as questões que atravessam o gênero e a sexualidade também precisam ser pensadas através das categorias de classe e raça, através de um olhar interseccional como propõe a norte-americana Angela Davis (2016), mas também a brasileira Lélia Gonzalez (2020).

Criando um olhar crítico também para compreendermos essas leituras, como propõem Lélia Gonzalez:

O feminismo latino-americano perde muita força ao abstrair um dado da realidade que é de grande importância: o caráter multirracial e pluricultural dessa região. Tratar, por exemplo, da divisão sexual do trabalho sem articulá-la com seus correspondentes em nível racial é recair numa espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizado e branco. Falar da opressão da mulher latino-americana é falar de uma generalidade que oculta, enfatiza, que tira da cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam o preço muito caro por não serem brancas (GONZALEZ,2020, p. 42).

Portanto, essa pesquisa se encontra em constante atualização dessas questões, tendo a compreensão de que os estudos feministas e queer seguem em constante tensionamento. Todas essas discussões são relevantes para compreendermos a complexidade presente na prática de dança de salão, e como ela, ao longo dos tempos, tem sido produzida justamente para seguir reiterando um projeto político vigente cis-branco-heterossexual-patriarcal-colonial.

Nesse sentido, estebeleço um diálogo com as reflexões da norte-americana Judith Butler, “‘gênero’ não só funciona como norma, mas também é parte de uma prática regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo, um poder de produzir-demarkar, circular, diferenciar- os corpos que controla” (BUTLER,2019a, p.15, grifo da autora). Sendo assim, somos produzidos enquanto homens e mulheres diariamente através de práticas discursivas e não discursivas, um constante processo que materializa essas categorias e reitera essas normas de maneira forçada. Judith Butler traz a noção de performatividade “como uma prática reiterativa e citacional no meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia.” (BUTLER,2019a, p. 16).

Então podemos compreender que o gênero é performativo: ser homem ou mulher não diz sobre um processo inerente à existência, e sim, sobre algo induzido por normas obrigatórias que exigem que sejamos ou um ou outro. Pensando que nos organizamos de maneira binária, normalmente as possibilidades apresentadas aos sujeitos são bastante restritas. O filósofo Paul B. Preciado (2018) aprofunda essas questões referentes ao gênero na medida em que estaríamos sendo produzidos diretamente por um sistema farmacopornográfico, indo além das práticas representativas de discurso ou fotográficas, inscrevendo-se no próprio ser vivo. “O corpo farmacopornográfico não é uma matéria viva passiva, mas uma interface tecno-orgânica, um sistema tecnovivo segmentado e territorializado por diferentes tecnologias políticas (textuais, informáticas, bioquímicas)” (PRECIADO,2018, p. 124). Sendo assim, não apenas estamos sujeitas a práticas regulatórias, mas estamos compondo com nossos corpos regimes de vidas

que passam a ser mercadorias. O autor traz o exemplo da “mulher barbada” (PRECIADO, 2018, p.124), considerada uma anomalia no sistema do regime sexual disciplinador no século XIX, sendo uma atração nos circos e shows de horror. No sistema farmacopornográfico o “hirsutismo” passa a ser considerado um quadro clínico, ou seja, essa mesma mulher passa a ser vista como uma cliente em potencial do sistema médico para consumir moléculas hormonais, não porque o corpo precisa de hormônios, mas por uma necessidade política de normatização desse corpo que precisa se enquadrar em uma programação de feminilidade.

Por isso nossa “programação de gênero”, como traz o autor, seria:

um modelo neoliberal psicopolítico da subjetividade que potencializa a produção de sujeitos que pensam a si mesmos e agem como corpos individuais, que se autocompreendem como espaços e propriedades biológicas privadas com uma identidade de gênero e uma sexualidade fixa (PRECIADO, 2018, p.127).

Essa tecnologia de gênero desencadeia uma série de percepções sensoriais sob a forma de afetos, de desejos, de ações, de identidades que conduzem as pessoas a crerem que sabem sobre si mesmos, “eu sou mulher”, “eu sou homem”, “eu sou heterossexual”, “eu sou homossexual”, entre outras formulações que, como traz Preciado: “condensam saberes específicos sobre si mesmos, agindo como núcleos biopolíticas e simbólicos rígidos em torno dos quais é possível aglutinar todo um conjunto de discursos e práticas performativas” (PRECIADO, 2018, p. 127).

Nesse sentido, a dança de salão poderia ser vista como uma prática performativa que reitera e reinscreve essas programações de gênero nos corpos dos seus participantes, na medida em que a sua estruturação perpassa a performatividade de dois papéis de gênero, a figura do cavalheiro e a da dama. Para além disso, podemos compreender que a reiteração desses papéis sociais também se alia a processos de confluência com um projeto político patriarcal e heterossexual, o qual privilegia a figura masculina, já que o homem nesse espaço será o detentor da tecnologia de conduzir, como discutiremos mais à frente.

Entretanto, tanto Preciado (2018) quanto Butler (2019b) afirmam que, para que haja a construção de gênero, sempre correremos o risco de que algo dê errado. Durante a ação de repetição dessas representações corre-se sempre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneira inesperada. Segundo Judith Butler, nesse processo de representação:

a parte da fraqueza da norma é revelada, ou outro conjunto de convenções culturais intervém para produzir confusão ou conflito dentro de um campo de normas, ou no meio da nossa representação, outro desejo começa a governar, e formas de resistência



se desenvolvem, alguma coisa nova acontece, não precisamente o que foi planejado (BUTLER, 2019b, p.38).

Isso nos interessa porque acaba dando possibilidades para que possamos refletir sobre os meios de produção dessas normas, bem como para podermos visualizar que sempre haverá possibilidades de desvios dos padrões determinantes. “Produzir gênero implica em um conjunto de estratégias de naturalização/desnaturalização e identificação/desidentificação” (PRECIADO, 2018, p. 128).

Desse modo, como pesquisadora da área de dança de salão, identifico a potência nessa prática como uma possibilidade que, ao invés de reiterar essas performatividades de gênero binário, possa buscar caminhos de desencarrilhar essas programações. Interessando-me por propostas de dança de salão que estejam surgindo com ganas de experimentarem fissuras nesse sistema, podendo causar outras experiências subjetivas através do dançar com o outro corpo. Convidando os corpos a se questionarem a respeito dessas relações de gênero, raça e classe que se fazem presentes em cada um de nós.

Podemos pensar que toda a construção histórica de legitimação desse campo de conhecimento e da própria dança em si, nos dias de hoje, também sustenta uma estrutura social racista, como veremos ao abordar o surgimento das danças de salão ao longo dos tempos, as quais são atravessadas por um processo de branqueamento das suas origens para serem disseminadas e legitimadas pela elite branca. Não podemos esquecer que esse processo de miscigenação na dança e na cultura, que resulta no tango que conhecemos hoje ou no samba de gafieira, não pode ser visto de maneira romantizada. Esse mito da “democracia racial”, como traz Lélia Gonzalez (2020), é uma farsa e foi brutalmente imposto através de violência especialmente sobre as mulheres negras. “Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violentação e manipulação sexual da escrava” (GONZALEZ, 2020, p. 202).

Isso irá refletir na constituição desses espaços sociais e na elaboração dessas condutas coletivas presentes nos bailes de dança de salão. O estatuto da gafieira, com suas condutas previstas, por exemplo, nos faz deparar novamente com as diferenças de gênero, raciais e de classe sendo confrontadas num mesmo espaço. O que contribuirá para que haja experiências distintas para os corpos inseridos nessa realidade.

A dança de salão é uma grande encruzilhada de tensionamentos para refletirmos sobre a nossa organização social. Essas discussões nos auxiliam a compreender de que forma essas ficções somáticas, utilizando o termo de Paul Preciado (2018), de sexo, sexualidade e raça estão

sendo vivenciadas nessa dança e nos corpos que nela circulam. Simultaneamente a essa reflexão crítica à dança de salão, busco registrar as iniciativas dançantes que transvertem essas lógicas, as que conseguem desviar esses binarismos ou, pelo menos, parte deles.

Sendo assim, essa pesquisa seleciona algumas ações que estão ocorrendo nas esferas pedagógicas, artísticas e sociais no cenário da dança de salão para que possamos perceber essas experiências em relação a essas tensões. Todavia, desde já advirto que algumas proposições que constituem esse fazer escaparam ao meu registro. Todos os processos possuem seus pontos cegos; e provavelmente, há muito ainda a ser discutido sobre esses temas. Contudo, opto, nesse momento, por investigar algumas iniciativas que, de certo modo, já estão mais consolidadas, e cujas características deslocam alguns padrões que hegemonicamente permeiam a dança de salão. Estou ciente de que essa escolha tem suas implicações políticas, não querendo de maneira alguma me colocar com uma perspectiva neutra nesse olhar.

Percurso algumas pistas que me auxiliaram a encontrar quais seriam essas pessoas entrevistadas. A **primeira** delas é a relação entre o modo de dançar e as **implicações políticas** dessa escolha de fazer dança de salão. Nesse sentido, busco por corpos que estejam atentos e mobilizados por uma dança que provoque mudanças, que subverta princípios estruturais dessa prática, a fim de pensar em uma dança de salão como experiência de transformação social. Por esse motivo, é muito importante que as dançarines tenham esse desejo e por ele articulem suas danças.

A **segunda pista**, por sua vez, tentou abranger pluralidades dessas **corporeidades**, com atenção aos diferentes fazeres presentes nessa outra forma de pensar-dançar à dois. Não me interessa assegurar qual seria a melhor perspectiva de fazer dança de salão através de um olhar contemporâneo, mas buscar propostas que não necessariamente optem pelos mesmos caminhos e que tenham suas especificidades.

A **terceira pista**, é que esse trabalho compreende e prioriza a relação do papel da mulher nas danças de salão, não querendo generalizar essa condição. Acreditando que ser mulher nessa prática é diferente para cada uma das presentes nessa tese. Obviamente, é importante atentar ao papel da mulher na dança de salão, atravessado também pela complexidade da experiência vivenciada pelos homens nesse espaço. Entretanto, não pretendo me aprofundar nessa investigação; inclusive, convoco que outros pesquisadores na área se debruçam sobre esse tema.

A **quarta pista** permeia o campo dos afetos: foram presenças as quais me atravessaram ao longo dessa pesquisa. Suas práticas, falas e danças, de algum modo despertaram em mim desejos de me aproximar para ouvir suas histórias, compreender os caminhos percorridos e quais as inquietações que permearam e ainda permeiam os seus fazeres.

Seguindo essas pistas me deparei com cinco professoras de dança de salão, as quais compreendo como figuras relevantes no pensar contemporâneo da dança de salão. Escolho as proposições pedagógicas dessas mulheres como ponto de investigação de como elas vivenciaram esse lugar da dama na dança de salão e de que modo conseguiram reinventar essa prática através de outros princípios. Trago as professoras brasileiras Anna Turriani, Carolina Polezi, Laura James e Luiza Machado e a argentina Mariana do Campo. Considero-as precursoras de propostas pedagógicas alternativas no âmbito da dança de salão. Escolhi apenas mulheres porque acredito na importância de legitimar e dar visibilidade a essas profissionais. Afinal, durante um longo percurso dessa prática, o trabalho de muitas de nós foi invisibilizado, portanto pretendo trazer à tona e priorizar os corpos que há anos são vistos apenas como “as parceiras” de dança.

Acredito, também, ser relevante trazer exemplos de corporeidades atravessadas por pautas feministas as quais têm vinculado suas ações no campo formativo. Elas se colocam conscientes de que estão construindo um projeto político-pedagógico diferenciado na dança de salão. Além disso, elas têm promovido ações em diversos contextos para além das aulas, como palestras, textos ou organizando bailes. Todavia, o principal motivo que me faz escolher essas professoras como sujeitos da pesquisa é perceber que todas elas têm colocado o seu próprio corpo em questão, para, assim, irem construindo suas propostas. São corpos políticos que se reinventam através de formas de dançar, ensinar, e pensar os corpos na dança de salão.

Na terceira seção desta tese, me atendo a experiências performativas para auxiliar a compor esse estudo. Dentro do campo estético escolho o trabalho desenvolvido pelo coletivo Casa 4, que surgiu em Salvador em 2017, principalmente a partir da análise de dois espetáculos: *Salão* (2017) e *Me Brega Baile!* (2019). Esse coletivo é composto por homens gays que pretendem questionar a prática da dança de salão a partir desse lugar de fala. Segundo os artistas, o objetivo desse coletivo é compreender a dança de salão a partir dos seus próprios corpos: “viados, afeminados, fechativos, brutos e muitas outras coisas”.<sup>4</sup>

Apesar dessa escolha escapar um pouco da experiência do papel da mulher na dança de salão, ela nos auxilia a refletir sobre a heterossexualidade presente na dança. Assim como nos possibilita ver um olhar específico sobre as experiências masculinas na dança. Acredito que o grupo possua um trabalho de qualidade na área artística. Na esfera da dança de salão, essa proposta ainda é relativamente nova; não há muitos coletivos desenvolvendo pesquisas com

---

<sup>4</sup>Descrição retirada do portfólio do grupo. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ZKPNv528uvOW79HcUa8zvgFTKMboS9wF/view?usp=sharing>. Acesso em: 09 de abr. 2021

esse enfoque. A dança de salão sempre esteve mais conectada com a experiência social e pedagógica. O segundo motivo é que os integrantes e a proposta desse espaço se encaixam nas pistas que mencionei: é um grupo de dança de salão que traz como pauta a tentativa de repensar essa prática.

Além disso, em termos geográficos, os artistas do Casa 4 se encontram em outro eixo de criação. Interessa-me ampliar os olhares para essa dança de salão que acontece para além da região sudeste. Apesar de meu doutorado estar sendo realizado no Rio de Janeiro, o meu corpo vem da região sul e iniciou sua pesquisa lá, ou seja, sei das diferenças que essas regiões promovem nos processos de fazer, principalmente no tocante à visibilidade e ao reconhecimento dos trabalhos.

Nessa seção apresento também a proposta cênica desenvolvida pela diretora Karenina de Los Santos em parceria comigo, um convite para estudar sobre a criação de dramaturgia na dança de salão. O espetáculo *Drama no Salão* teve uma pré-estreia em 2016, retornando aos palcos em 2018, em Porto Alegre. A temática principal do espetáculo era a implicação do papel de “dama” na nossa experiência enquanto praticantes de dança de salão.

Trago esse espetáculo porque ele complementa essa seção em relação com o trabalho do Casa 4. Ambas as pesquisas surgem das inquietações e padrões dominantes nesse espaço hegemônico da dança de salão e conseguem transformar esses contextos na cena, propondo alternativas. São trabalhos que têm o salão de baile como disparadores de suas criações: um partindo da perspectiva da mulher; e o outro, do olhar de homens gays. São duas propostas cênicas que dialogam entre si e podem trazer pistas poéticas sobre a alteração dessa cultura como um todo.

Para encerrar a seção quatro trago as experiências presenciadas nos bailes queer e contemporâneos de dança de salão, compreendendo esse espaço social como um possível disparador de acontecimentos. Dançar-viver nesses bailes podem promover processos desterritorializantes, os quais nos convocam a reconfigurar modos de sentir e estar em relação com os outros corpos. Além de serem ações realizadas em bandos e grupos de pessoas que acreditam nessa força coletiva, uma dança de rebeldes que desejam transformar nem que por aquele curto espaço de tempo a nossa realidade.

Por fim, trago a bruxa como dispositivo que provocou em mim rupturas e acessos para um outro dançar a dois. Auxiliando a desintoxicar a corporeidade da dama que estava enraizada no meu sentir-mover, e assim conseguindo me fazer dançar por outras zonas do que seria ser mulher na dança de salão. Percorrer esse trajeto entre a dama e bruxa foi uma intensa jornada

de vida-pesquisa, na qual certamente não sou mais a mesma, e muitas mortes ocorreram no caminho.

## 2. APRESENTANDO A DAMA

Eu comecei a dançar a dois na adolescência. Fazia aulas de tango e de outras danças de salão; e, por ser mulher, aprendia as técnicas correspondentes ao papel de conduzida. Devia me deixar ser levada pelo cavalheiro, ou seja, devia ter domínio do meu equilíbrio, sustentar o peso do meu corpo, aprender movimentos rápidos de pernas, conseguir dissociar o tronco do quadril; mas, acima de tudo, desenvolver a escuta. A escuta estava relacionada ao ato de apreciar a música que dançávamos, sabendo distinguir os instrumentos que compunham a sonoridade, e ter uma compreensão de como ela influenciava a dinâmica do meu movimento. Todavia, o fator mais solicitado nessa escuta era o refinamento da minha percepção para conseguir responder corretamente aos estímulos da condução. O tema mais abordado nessa formação era saber escutar-perceber o que o outro iria propor, deixando-me, assim, ser conduzida.

Eu fechava os olhos e tentava decifrar cada intensidade de toque e a intenção espacial que vinha do outro; e, a partir desses estímulos, eu experimentava dançar o tango. A cada aula, eu ficava mais leve e ágil nas respostas; meu corpo dançava na constante busca do que o outro queria propor, trabalhando pacientemente o estado de espera do que estava por vir. Gradualmente, por conseguir seguir a condução sem antecipar os movimentos, fui ganhando autorização do professor para desbravar pequenos momentos de autonomia na dança. Eu podia fazer alguns movimentos que correspondiam ao meu papel de dama, os chamados adornos ou enfeites. Neles, supostamente, eu mostrava a minha personalidade na dança. Apesar de serem movimentos livres, cada proposta de dança possui certo repertório comum; e, na maioria dos casos, esses movimentos correspondiam à sensualidade e à graciosidade que a dama deveria ter.

Então, o professor me conduzia para determinados movimentos no tango em que me eram concedidos espaços para poder enfeitar. Se eu fosse rápida o suficiente, poderia também fazer adornos entre a passagem de um movimento para outro, mas sempre com a premissa de que isso jamais interferiria na proposição do meu condutor. Os movimentos que eu criava sozinha deveriam enquadrar-se nesses espaços à parte dos passos de dança. Deslocamentos, giros, torções, pivôs, contrapeso, entre outros movimentos, eram propostos pelo cavalheiro; e eu, como dama, devia responder adequadamente a cada estímulo para dar a resposta prevista a cada passo de dança.

Esse relato descreve uma forma de aprender a dançar à dois. Essa estrutura me despertou uma sensibilidade perceptiva sutil e me fez exercitar uma constante atenção ao corpo do outro. Quando danço com outra pessoa percebo muitos detalhes. Eles atravessam o corpo sem que eu

precise racionalizar o que está acontecendo. Minha pele e minha organização tonal vão reagindo ao outro, e essa qualidade de contato instaura uma comunicação na dança. Desde a aproximação do outro, já começo a sentir sua respiração, o calor da pele, a intensidade do toque, onde está o peso do seu corpo, quais as partes que se disponibilizam para o contato e quais não. Há uma intensa habilidade sendo exercitada; percebo rapidamente os ajustes que vou realizando para conseguir adaptar-me ao outro. É um conhecimento que faz com que eu vá percebendo o que o outro está propondo desde níveis bastante sutis, e vá reagindo quase que de imediato, deixando a dança acontecer.

Esses sinais nem sempre são tão precisos e visíveis; e, muitas vezes, são desdobrados pelo ato de tocar e ser tocado. Dançar, a meu ver, é um ato de generosidade, pois implica colocar-se aberto ao outro para juntos, construírem uma dança. Isso envolve entrega, pois, “quem é conduzida”, não sabe o que vai acontecer, apenas direciona a sua atenção para o que está percebendo naquele momento e pode realizar movimentos sem ter premeditado que ocorreriam, enquanto o outro se preocupa em saber por onde ambos vão se deslocar, qual será o movimento a seguir, como está o fluxo dos outros pares dançando, entre outras coisas. Sempre gostei de dançar com os outros; sentia que se instaurava um desafio a cada corpo desconhecido que me tirava para dançar. Eu devia refinar essa escuta corporal para que pudesse decifrar quais movimentos seriam feitos na dança, seja por quem fosse. Minha taxa de resposta devia ser precisa para todas as conduções.

Paralelamente, também me sentia mobilizada pela música, pelo corpo da outra pessoa e pelos meus desejos de experimentar outros movimentos. No entanto, minha condição de conduzida só me permitia realizar essas vontades se conseguisse encontrar espaços que não atrapalhassem o andamento da dança proposto pelo condutor. Na maioria das vezes, gostava de dançar com homens que não se importavam quando esses enfeites acabavam escapando da estrutura. Esses “erros” ocorriam porque, às vezes, eu prolongava o movimento mais do que devia, ou interrompia algum fluxo da dança, ou porque eu havia criado outra resposta ao estímulo proposto que não o esperado pelo condutor. Obviamente, essas minhas ações causavam uma modificação no andamento da dança. Apesar de ser criativa, fui tentando ficar muito rápida para não atrapalhar quem me conduzia, para que ele nem sentisse que eu havia feito movimentos a mais do que o proposto. Nas muitas vezes que interrompia o fluxo da dança por querer fazer outro movimento, ou porque havia respondido de maneira “errada” à condução, sempre pedia desculpas ao parceiro.

Eu queria ser uma boa dama, aquela que se permitia levar com sua leveza. Também queria mostrar minha habilidade criativa ao realizar os enfeites: isso me dava algum destaque

para garantir que fosse tirada para dançar nos bailes. Na época, não me dava conta, mas o fato de ser jovem me ajudava a ser tirada para dançar: sempre havia homens mais velhos que queriam ensinar-me coisas, ou os que me achavam uma garota bonita. Apesar de os bailes serem locais de convívio para dançar que não pressupõem uma intenção de paquera entre os casais, corpos de mulheres que se enquadram em determinados padrões vigentes têm mais chances de dançar. Minha mãe, no início, me acompanhava nos bailes; depois parou de ir, disse que se sentia desconfortável porque ninguém a tirava para dançar: ela era uma dessas mulheres que não estavam no padrão.

Uns bons anos se passaram, e meu encantamento com a dança de salão continuou, mas esse universo começou a inquietar-me. Aos poucos, fui percebendo que só poderia ser uma boa dama; e que, infelizmente, esse papel não me trazia apenas a habilidade de escuta e uma forma de dançar. Essa boa dama também prescrevia o que era ser mulher e como se portar: a maneira correta de se relacionar com os outros (preferencialmente sem opiniões muito divergentes dos parceiros de dança), de se vestir, o quanto podia falar em sala de aula como professora, quais os papéis que poderia ter no universo da dança de salão. A invisibilidade enquanto profissional também fazia parte desse lugar, onde, mesmo sem ter um parceiro fixo, eu era referendada como parceira de fulano de tal. As boas damas não são destacadas por suas próprias habilidades e competências: apenas pela sua graciosidade no ato de dançar. Quaisquer tentativas que eu fizesse para escapar desses limites era imediatamente suprimida pelos parceiros e donos das escolas em que dancei, por vezes anuladas com brincadeiras que inferiorizavam os meus posicionamentos ou, no pior dos casos, nem sequer eram considerados.

Embora esse relato parta do caminho percorrido por mim, essa é uma experiência compartilhada por muitas mulheres com quem convivo e que passei a conhecer ao longo desses anos na dança de salão. Essa vivência é comum entre nós: ser conduzida requer que sejamos “damas”. Esse papel não apenas carrega uma habilidade do dançar: implica em sermos constantemente reguladas para nos enquadrarmos nas características disciplinadoras e impossíveis de serem alcançadas desse papel. Qualquer desvio ou escape desses padrões instaurados e a desviante provavelmente passará por situações de desconforto, será reprimida ou ignorada.

É a partir desse contexto vivenciado como professora e dançarina que se desencadeia em mim uma série de provocações e ações que há anos me mobilizam para a pesquisa-vida-dança. Com o passar dos anos, cada vez mais, fui me sentindo convocada a repensar as formas de dançar e de ensinar essa prática, pois não concebia que a dança de salão se configurasse somente por essa via. Assim, nessa pesquisa, venho contextualizar o universo da dança de salão



para compreender quais os pontos que instigam reflexões a respeito dos papéis de gênero nessa dança, bem como as demarcações de classes sociais, os tensionamentos raciais e o branqueamento das danças de salão ao longo da história, os processos de padronização dos corpos e como essa dança tem sido difundida, desvelando condutas e etiquetas morais conservadoras.

## **2.1 Traçando horizontes para entendermos a Dança de Salão no Brasil**

O termo Dança de Salão no Brasil se refere a uma série de danças em pares que são praticadas em espaços sociais. Essas danças possuem qualidades de movimentos distintas e são originárias de lugares diferentes; por exemplo, o samba de gafieira, o forró e o zouk são danças brasileiras; já o tango tem sua origem na região portuária entre a Argentina e o Uruguai. Os diversos gêneros de dança de salão estão incluídos nessa definição; apesar de serem propostas de danças diferentes, possuem alguns princípios estruturantes semelhantes.

Como aponta a pesquisadora e professora de dança de salão Mírian Medeiros Strack,

as danças de salão têm características comuns que partilham para que se enquadrem nesta categoria: são sempre dançadas a dois, normalmente uma dama e um cavalheiro, com contato físico, realizando de improviso passos pré-definidos dentro do gênero musical correspondente, sempre com o cavalheiro conduzindo a dama na escolha dos passos, no deslocamento do salão e muitas vezes também em relação à musicalidade (STRACK, 2013, p. 12).

O universo da dança de salão abarca os diversos gêneros de dança a dois, tais como bolero, forró, salsa, zouk, bachata, merengue, tango, samba de gafieira, soltinho, entre outros. Todas são consideradas danças sociais e possuem sua organização pautada no sistema de condução, o qual é articulado entre esses dois papéis como cavalheiro-dama. Esses estilos citados acabam sendo os mais conhecidos, mas, dependendo da região do Brasil, podem ser agregadas outras danças, como por exemplo, a dança brega, muito popular no norte e nordeste do Brasil.

O termo dança de salão é utilizado por seus praticantes para referenciar esse conjunto de danças em suas diversas esferas de atuação, seja nas escolas de dança, nos bailes ou, mais recentemente, em produções artísticas e pesquisas acadêmicas. Dentre esses eixos de articulação da dança, é nos dois primeiros onde encontramos a maior atuação no Brasil. Esse fato pode estar relacionado ao contexto de criação da dança de salão, sobre o qual falaremos mais adiante.

Trago aqui a especificidade dessa denominação no Brasil porque não percebo essa conjuntura em outros países latino-americanos. Na Argentina, há os movimentos de tango, de salsa, de rock, mas estes ocorrem, frequentemente, em espaços distintos. Por exemplo, as festas, os praticantes, os professores, geralmente são específicos de cada gênero de dança. Talvez o fato que tenha propagado no Brasil o termo dança de salão tenha sido o surgimento das escolas de dança, principalmente depois de 1980, quando houve uma multiplicação desses espaços, muito influenciada pelo surgimento da lambada, como revela a pesquisadora Maria Inês Galvão Souza (2010). Nas décadas de 1960 e 1970, os jovens se afastaram das danças sociais tradicionais devido ao sucesso das discotecas e a dança de salão era vista como atividade de idosos. Mais tarde, com o surgimento de danças da moda, como foi a lambada em 1980 e o forró em 1990, a dança de salão começou a aparecer em programas de televisão. Com isso, o público jovem aproximou-se dessa prática.

Há nesse movimento uma aproximação entre o que passa a ser dança de salão e o consumo de música de uma determinada época. Nos dias de hoje, por exemplo, temos várias escolas de dança de salão que incluem o gênero sertanejo universitário em seu repertório de aulas. Como mencionei, aspectos regionais acabam também sendo agregados nos espaços de ensino. Todavia, o processo de escolarização da dança de salão perpassa por essa transmissão de conhecimento através de técnicas corporais de alguns professores que sistematizaram processos pedagógicos e repassaram para seus alunos, formando outros professores. Uma espécie de propagação de uma linhagem pedagógica, em que há um modelo principal do mestre que forma, e seus discípulos que perpetuam esse conhecimento. Maria Inês Galvão menciona como:

linhagens desenvolvidas pelos grandes nomes do mercado da dança de salão, os mestres que hoje são mais conhecidos: Jaime Arôxa, Carlinhos de Jesus, Maria Antonietta, Jimmy de Oliveira, entre outros que possuem qualidades peculiares em suas formas de dançar e de ensinar a dança de salão (GALVÃO, 2010, p.32).

Não há como negar que a dança de salão a qual eu passei a aprender e frequentar foi desenvolvida a partir dessa experiência escolarizada, sendo a cidade do Rio de Janeiro um dos principais polos de distribuição desses conhecimentos para outras regiões do Brasil. A escola Studio Fernando Campani, a qual frequentei entre 2006 e 2012, em Porto Alegre e onde obtive a minha formação inicial em dança de salão, foi fundada por Fernando Campani, que havia sido aluno de Maria Antonietta, de Carlinhos de Jesus e de Jaime Arôxa. Esse fato é interessante porque Fernando Campani chegou a morar na casa de Maria Antonietta, mas em seu site de

divulgação<sup>5</sup> as fotos dele aparecem apenas com os outros professores homens. Essa informação, a meu ver, comprova a diferenciação dos papéis performativos entre homens e mulheres, e o descrédito e apagamento dessas personalidades femininas ao longo do processo de construção da dança de salão.

Nas escolas e academias de dança de salão no Brasil há uma padronização do ensino dessas práticas que segue influências dessas linhagens da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Jimmy de Oliveira, professor de dança de salão da cidade do Rio de Janeiro, em entrevista para a tese de doutorado de Maria Inês Galvão Souza (2010), as bases das danças são semelhantes; o que as difere são as formas como elas acontecem, mas todas as escolas seguem um padrão de ensino tradicional. Esses espaços são procurados pelos praticantes com o intuito de aperfeiçoarem os passos de dança para depois os executarem nos bailes. Já em outros países, tudo isso geralmente ocorre em espaços diferentes, mas há muitos espaços dedicados ao ensino e à prática de diversas danças de salão, em separado.

Atualmente, podemos perceber que os meios de produção-consumo no Brasil têm seguido a tendência de se especializarem em um gênero específico de dança. Não há mais tantos professores que desenvolvam suas pesquisas com diversas linguagens de danças, como “professores de dança de salão”: cada vez mais, há professores especializados em apenas uma dança, como zouk e forró. Essa tendência também se reflete nos cursos de dança de salão, que costumavam ser anunciados por esse termo e hoje são delimitados pelas danças específicas. Isso não quer dizer que não haja profissionais ainda se definindo e trabalhando dentro dessa grande área, mas há uma demanda crescente de aprofundamento em gêneros específicos de dança.

Os espaços de bailes também sofrem alterações: se antes eles tocavam várias músicas, a tendência é que ocorra esse processo de separação, com locais específicos para cada dança. Todavia, o termo dança de salão ainda é utilizado para referir essa série de danças sociais; inclusive as pesquisas acadêmicas, geralmente, se vinculam a essa grande área de estudo ao invés de a uma dança apenas. Então as danças que compõem esse termo guarda-chuva de dança de salão normalmente seguem essa influência da dança de salão carioca, mas, como mencionei, também acabam sendo atravessadas pelas realidades locais de cada estado e cidade.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.fernandocampani.com.br/fernando-campani.php>. Acesso em: 17 de mar. 2021.

Outro ponto que é preciso destacar é que há uma distinção entre o termo em português dança de salão e o termo em inglês *ballroom*<sup>6</sup> que, por vezes, é escolhido como equivalente de tradução. A palavra *ballroom* se refere a diversas práticas de pares dançadas em espaços sociais. Sua origem se conectava com esse espaço social de praticar dança, mas, no contexto atual, está mais relacionada com as formas competitivas e esportivas das danças a dois. Inclusive, há manuais de como se dançar, conhecidos internacionalmente, os quais delimitam os movimentos de cada dança. Há Federações e Conselhos<sup>7</sup> que organizam e delimitam campeonatos e eventos para a prática dessa modalidade. Diante dessas diferenças me parece bastante relevante refletir sobre como o termo dança de salão vem sendo traduzido nas pesquisas acadêmicas. Afinal, a dança de salão que descrevo nesse trabalho não está conectada aos espaços competitivos e esportivos, e sim aos espaços sociais e culturais que envolvem essa prática.

Nesse sentido, compreendo a noção de dança de salão como uma grande área de atuação social, artística e formativa, composta por diversas danças a dois que são praticadas nesse contexto social no Brasil. Portanto, opto por me referir a esse universo que tem sido desenvolvido hegemonicamente como “dança de salão conservadora”. Escolho a palavra “conservadora” por compreender essa perspectiva como referência de uma forma de pensar-mover que se conecta com a via arborescente apresentada por Gilles Deleuze e Félix Guattari no primeiro volume de *Mil Platôs* (1995), ou seja, que possui uma forma de pensar que não é gerada pela multiplicidade e cuja base é uma unidade principal que suportaria as raízes secundárias. Essa forma de compreender o mundo e as práticas se ancora em “verdades” preestabelecidas, fruto de construções históricas, sociais e culturais; daí que se fundamenta em uma única unidade principal, uma lógica binária de compreender o mundo.

Diante disso, tenho pensado nas propostas que são dissidentes dessa forma de fazer dança de salão; não que seu propósito seja construir uma linhagem de pensamento único, mas que estejam dispostas a reivindicar a modificação radical de princípios machistas, homofóbicos, sexistas, racistas que perpassam essa prática. As perspectivas contemporâneas na dança de salão propõem outra forma de pensar que escape desses processos determinantes construtores de “verdades” verticalizadas e absolutas. Elas buscam um estado de pensamento em diálogo com

---

<sup>6</sup> Esse termo é utilizado na Cultura Ballroom como movimento político e artístico LGBT, tendo se destacado nos anos 1980, mas que já vinha sendo desdobrado desde os anos 1960, na periferia de Nova Iorque. Segundo Lucio Sousa (2017), além de uma festa, era um espaço de acolhimento um lugar seguro para as pessoas dissidentes de gênero e sexualidade. Disponível em: <https://medium.com/@luciosouza/ballroom-glamour-orgulho-e-resist%C3%Aancia-f8d393e095cb>. Acesso em: 22 de mar. 2021.

<sup>7</sup> Disponível no site do Conselho Nacional de Dança Desportiva e de Salão: <http://www.cndds.org.br/>. Acesso em: 28 mar. 2019.

a ideia de um rizoma, como a proposta dos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), na possibilidade de elaborar modos de pensar em rede, transversais e dinâmicos.

Assim, compreendo o campo da dança de salão conservadora como um processo de fazer dança pautado na busca pela estruturação de uma única forma, cujos princípios estruturantes vão sendo atualizados ao longo dos anos. Essa preservação de uma unidade principal que mantém a árvore verticalizada faz com que esses valores de verdade sigam sendo transmitidos e sustentados pelos seus adeptos através da performatividade do gênero nas danças de salão e nas condutas cis-heteronormativas.

Não é minha intenção, negar que haja saberes preciosos, especialmente nas transmissões de conhecimento que acontecem nos espaços de convívio dessa dança. Não pressuponho que os meios de formação informal, como os que presenciamos nos bailes, quando os dançarinos mais jovens imitam e repetem os passos dos mais velhos, sejam menos legítimos. O que questiono é a manutenção de alguns dos princípios dessa dança de salão que ocorre por meio da passagem eficaz dos gestos entre gerações, e que acaba estando vinculada à apropriação de códigos, regras e discursos de dança conservadores. Segundo alguns praticantes de dança de salão, a noção de tradição e sua perpetuação revela “a simples intenção de manutenção e revitalização de regras e códigos de suas práticas” (SOUZA,2010, p. 36).

Nesse sentido, talvez seja o caso de repensarmos quais seriam essas estruturas que manteriam pulsando a dança de salão enquanto prática, sem necessariamente se ancorar nessas regras que se relacionam com os papéis sociais. Nesse trabalho, defendo que o universo da tradição na dança de salão está vinculado a um contexto hegemônico que se desenvolveu como uma vertente considerada originária e mantenedora de princípios morais estruturantes até os tempos de hoje. Esse ponto é importante, porque todo esse discurso moral é proferido de um lugar bastante determinado, onde a forma de dança está vinculada a uma lógica eurocêntrica, patriarcal, machista e heteronormativa, como veremos nos relatos sobre o surgimento dessa prática.

Frente a essa realidade, traço esse panorama histórico-contextual para compreendermos como essa prática tem-se efetivado enquanto saber. Parto também do interesse em dar mais atenção para a atuação das mulheres que, mesmo tendo seguido esse viés na dança de salão, de alguma forma estavam ali resistindo para se fazerem existir nesse lugar e serem reconhecidas por ele.

### 2.1.1 O surgimento das danças sociais abraçadas

A dança de salão, essa que venho apresentando como conservadora, nasce no espaço de convívio dos bailes. Aprender a dançar para se relacionar com os outros e, conseqüentemente, saber atuar nesses lugares. Essa prática nunca foi apenas um modo de se mover expressivamente em relação com a música que era dançada: ela demarcava um lugar na sociedade. Desde sempre, a sua constituição prevê que aqueles que sabem dançar também estejam atuando por meio de códigos de condutas específicos, maneiras de se vestir e formas de se relacionar uns com os outros.

O surgimento da dança de salão que hegemonicamente tem sido narrado se vincula às danças de corte europeias, mas atualmente também há pensadores como Jocélia Freire e Carlos Henrique Araújo os quais convocam uma crítica no tocante a essa relação única de criação dessas danças. No I Webinário Interseccional para pensar as danças de salão (2020) eles propõem uma mesa para repensar as origens da dança de salão por uma perspectiva não colonial, trazendo outras possibilidades para narrar essa história.<sup>8</sup>

Entretanto, para essa pesquisa, convém olharmos essa narrativa dominante para que possamos compreender as origens do discurso de condutas sociais que perpassam nas danças de salão conservadoras. Todavia, acho necessário que possamos compreender que essa história do surgimento da dança de salão não seja definitiva, a única maneira de compreendermos a dança de salão, e por isso se faz relevante pesquisas como as de Jocélia e Carlos, ambos professores e pesquisadores de dança de salão.

Retomando essa relação com as danças de corte, em meados do século XV, na França, passam a surgir as contradanças como a gavota e o minueto, essas práticas passam a ser chamadas como *dança de salão* ou *dança social*. De acordo com a antropóloga Jussara Gomes (2006), entre os séculos XV e XVI, essa dança passou a ser uma forma de lazer muito apreciada pela nobreza, além de um instrumento de ensino de etiqueta e bons comportamentos. Saber dançar corretamente, dentro dos moldes, fazia parte de um refinamento da educação e de um comportamento adequado, como explica Maria Inês Galvão Souza (2010). A dança era, portanto, uma das práticas que auxiliava no ensino dos papéis sociais da época.

Nesse período renascentista, aparecem os primeiros professores ou mestres de dança, os quais, além de ensinarem os passos, também eram autoridades no ramo das etiquetas sociais,

---

<sup>8</sup> Palestra disponível no youtube, assim como todas as outras mesas do I Webinário Interseccional de dança de salão organizado pelo grupo Dois em Um em Cena de Salvador: Disponível Em: [encurtador.com.br/epAJQ](http://encurtador.com.br/epAJQ). Acesso em: 17 de mar. 2021.

como aponta a autora do livro *Fundamentos da Dança de Salão*, Bettina Ried (2003). Juntamente com esses profissionais, surgem os tratados de dança, como mencionam os dançarinos e pesquisadores Débora Pazetto e Samuel Samways (2018), tais como o *Orchesography*, de 1589, os quais sistematizavam instruções relacionadas a técnicas de dança as quais são perpassadas indicações de condutas. Esses comportamentos foram sendo ensinados em diversas cortes pela Europa e, posteriormente, em suas colônias.

É interessante destacar que os papéis na dança a dois foram sendo construídos ao longo dos anos também por influência do romantismo. No artigo escrito conjuntamente com a professora de dança Ilana Majeworick (2018), buscamos traçar como o amor romântico contribuiu para a elaboração dos papéis de cavalheiro e dama que se encontram na terminologia da dança de salão até os dias de hoje. Há um jogo de conquista amorosa em que a honra cavalheiresca é posta em prova. O amor surge da competição pelo prêmio do corpo feminino, que se coloca ausente de desejo e que deve ceder ao homem que desempenha melhor o papel do cavalheiro – forte, corajoso, soberano, dominador e responsável pela mulher, esta frágil, doce, submissa, sensual e obediente (MAJEROWICK; SILVEIRA, 2018). Aprofundarei essa temática ao falar a respeito do sistema de condução que baseia as relações na dança de salão.

De acordo com a pesquisadora e professora de dança de salão Carolina Polezi (2019), o primeiro mestre de dança que desembarca no Brasil é Luis La Conde, junto com sua esposa Carolina e a família real, no século XIX. A palestra organizada por Polezi<sup>9</sup> traça uma historiografia da dança de salão a partir da busca por mulheres que se dedicaram a essa prática, mas que pouco aparecem nos materiais sobre a temática, os quais enfatizam as personalidades masculinas. A busca por referências femininas e por outras formas de perceber essa dança é uma das propostas das profissionais que têm atuado na contemporaneidade no sentido de reinventar essa prática.

Outro aspecto importante dessa dança é que ela sempre possuiu uma demarcação de classe, mesmo nessa realidade europeia. Os grandes bailes eram promovidos pela aristocracia, porém muitas das danças que faziam parte desses encontros eram adaptações de danças populares que surgiam em bairros marginalizados. A valsa, por exemplo, considerada uma das primeiras danças de salão que os casais dançavam na postura de abraço fechado ou enlaçado, era uma dança campestre praticada nas regiões da Áustria e da Alemanha. Maria Inês Galvão

---

<sup>9</sup>O vídeo da palestra se encontra disponível na plataforma virtual do Youtube. A palestra foi organizada a convite do projeto *Elas por Elas*, da Dois Rumos Cia de Dança, o qual tem realizado encontros formativos para estimular a pesquisa corporal e o pensamento político/social de mulheres que atuam ou não nas danças de salão. Disponível em: [encurtador.com.br/nDPU7](http://encurtador.com.br/nDPU7). Acesso em: 01 abr. 2019.

Souza (2010) salienta que a valsa só passa a ser aceita nos bailes de corte por volta do século XVIII. Havia um grande contraste em relação às outras danças que eram realizadas na época: na valsa os bailarinos tocavam nos braços uns dos outros enquanto giravam abraçados, o que gerou certa resistência por parte dos seus frequentadores. Então, ao adentrarem os salões, essas danças estavam sendo legitimadas pela elite, visto que as danças da plebe ocorriam nas ruas.

Isso ocorre com as danças que surgem nos países colonizados agregando, além dessa segregação das classes sociais, aspectos raciais. O tango e o maxixe são exemplos de danças a dois que passaram por um embranquecimento ao longo da história. O processo de adesão ao tango nos bailes dos grandes salões da cultura rio-platense só foi possível depois que passou por um processo de disciplinamento e adequação moral, como observa Marta Elena Savigliano (1995). A imagem que temos de um casal dançando tango é de um abraço próximo na região superior dos corpos, mas que mantém certa distância na região do quadril. Essa estrutura de abraço característica do dançar tango e que permanece até os dias de hoje, não era a mesma da dança praticada nas periferias de Montevideu e Buenos Aires, principalmente pelos negros.

O que reconhecemos hoje como dançar tango surge de uma experiência intercultural, como explica Lucia Calamaro (1997). O modelo corporal presente nessa dança carrega uma trajetória repleta de modificações de acordo com o período e as condições históricas, e com os corpos que estavam dançando. Ou seja, quando ele era dançado nas ruas, nos cortiços e prostíbulos de Buenos Aires e Montevideu no século XIX, a ênfase estava nas improvisações realizadas pelos pares abraçados. Por sua vez, em Paris, no século XX, para ser aceito, a improvisação é, em parte, eliminada; e passam a estruturar-se passos e figuras, impondo-se uma distância maior entre os casais abraçados.

Os quadris muito próximos eram vistos pela Igreja como um atentado aos bons costumes, como afirma Calamaro (1997). Por isso, houve uma alteração na forma de dançar para que o tango pudesse ser aceito nesse espaço específico: “[...] o que hoje se conhece no mundo como ‘tango argentino’ se deve muito ao ‘tango liso’, o tango afrancesado que as classes médias e altas do Uruguai e Argentina adotaram depois de haver ganhado prestígio na Cidade Luz” (CALAMARO, 1997, p. 82, grifo do autor). Há um processo de branqueamento dessas danças que passa a exterminar a memória de uma cultura e se apropriar dessa prática como pertencente a outra.

Manuais e professores vindos da Europa, e a criação de manuais argentinos, reconfiguram o tango para encontrar um meio termo entre o que era dançado nas ruas e o tango sofisticado que vinha de Paris, como relata Savigliano (1995). Havia um conflito, na época, entre os membros da elite local, pois uma dança marginalizada havia conquistado o mundo e



passava a ser reconhecida como identidade cultural argentina. Essa elite mesma não reconhecia esse fazer como algo próprio, pois o tango era visto como uma prática decadente, vinculada a esferas sociais marginalizadas (negros escravizados, prostitutas, imigrantes, trabalhadores braçais). Podemos visualizar, nas imagens abaixo, um manual organizado por professores de dança franceses que, como explica Savigliano (1995), simplificaram as características de improvisação em sequências de passos física e moralmente mais adequados para a sociedade francesa da época. Na imagem abaixo são descritos os passos de cada uma das fotos, sendo a) a caminhada, b) o mergulho e c) a saída lateral pela direita. Passos codificados do universo do tango argentino, mas que podem ser encontrados em outras danças como o bolero.

Fig.1- Casal britânico demonstrando passos de dança formatados para serem ensinados.



Fonte: Savigliano (1995)

A partir desse momento, a alta sociedade rio-platense passa a aceitar essa prática como algo possível. Tal aceitação, como conta Mercedes Liska (2017), foi bastante influenciada pela imprensa, que apoiou esse processo de higienização da dança sob o viés da racionalização dos seus passos, proposta pelos professores e manuais franceses. Mas, nesse período, também

ocorreu o fenômeno inverso: manuais argentinos foram elaborados para adequar essa versão exótica e exagerada vinda de Paris para algo mais próximo das origens *criolas*. Segundo Liska: “A versão moderna do tango reduzia a improvisação e velocidade dos movimentos, modificava a postura corporal e os papéis de condutor e conduzido se tornavam fixos” (LISKA, 2017, p. 24).

Nesse trânsito ocorre um processo de vigilância dos corpos nos âmbitos moral, sexual e de gênero e, sobretudo, uma política racista de apagamento das origens negras do tango. As casas ou sítios de tango eram espaços de sociabilização onde negros libertos praticavam suas festas e cerimônias religiosas no século XIX, como conta o jornalista Jose Durán Rodríguez (2015)<sup>10</sup>. O pianista Juan Carlos Cáceres foi um dos responsáveis pelo resgate dessa história, como mostra o documentário *Tango negro: Las raíces africanas del tango* (2013), dirigido pelo angolano Dom Pedro. O filme denuncia a censura política e a consequente desmemória impostas na Argentina nos últimos anos, para invisibilizar a marca africana na cultura do país. Da mesma forma, como explica Savigliano (1995), esse processo visa a apagar a história do colonialismo, ao considerar a elaboração de um tango moderno, baseado nos referenciais europeus, o qual seria melhor e diferente da sua versão “primitiva”.

No Brasil, o mesmo ocorreu com a criação do maxixe, de acordo com Ítalo Rodrigues Faria (2013). A dança se origina das camadas populares, muito influenciada pelas rodas de lundus organizadas pelos africanos escravizados. O maxixe surgiu do encontro dessas diversas danças, como o lundu, a polca e o tango. Conforme relata Maria Inês Galvão Souza:

Na dança, o casal se coloca de frente um para o outro, como na valsa e na polca, mas com a maior parte do corpo colada realizando movimentos espiralados. Foi devido a esse contato corporal e aos movimentos bastante sensuais que sua entrada nos salões elegantes das principais capitais brasileiras foi terminantemente proibida até 1914 (SOUZA, 2010, p. 57).

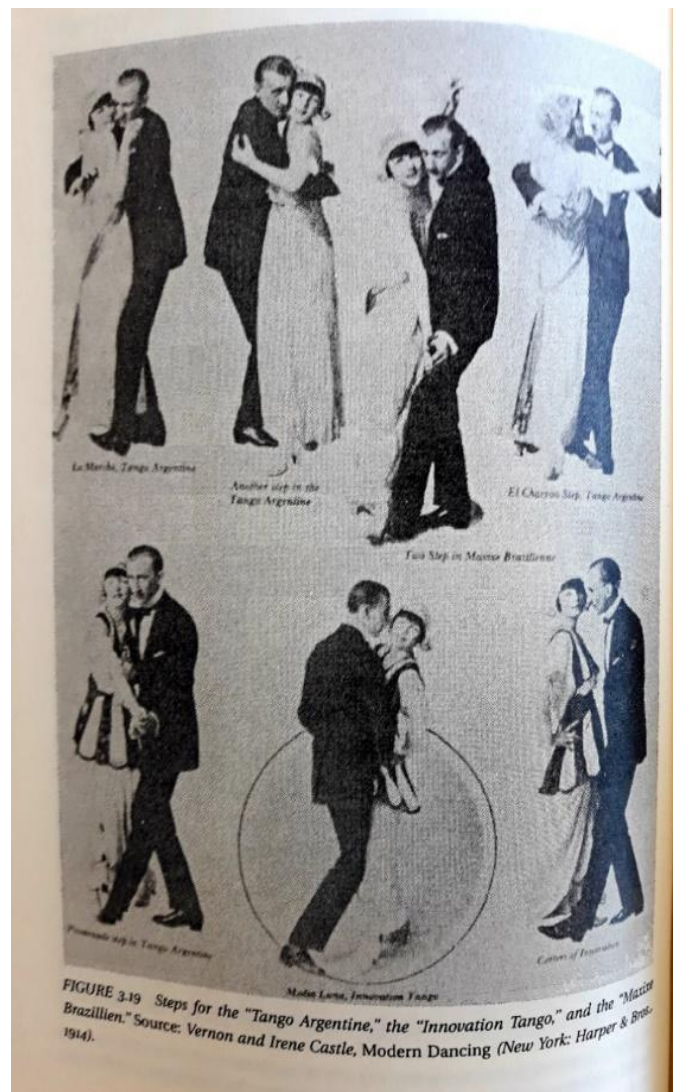
Uma das grandes compositoras e difusoras do maxixe na época foi Chiquinha Gonzaga, que, com suas músicas, levou essa dança aos palcos do teatro de revista. Até então o maxixe era dançado com outras músicas, como o lundu, a polca e o xótis. Foi ela que começou a compor os primeiros maxixes da época, sendo uma delas o *Corta Jaca*, que foi tocado em uma cerimônia do Palácio do Catete e causou um grande escândalo como conta Maria Inês Galvão Souza (2010). O maxixe foi uma das primeiras danças abraçadas brasileiras, segundo Jota Efege

---

<sup>10</sup>Reportagem sobre as origens negras presentes no tango. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/semanal/a-danca-mais-branca-da-america-latina-era-negra/>. Acesso em: 01 abr. 2019.

(1974). Assim como o tango, passa a ser produto exótico rapidamente consumido pela sociedade parisiense da época, que também reformula algumas posturas para conseguir enquadrar essa dança nos moldes dos salões de baile. Podemos visualizar, nas imagens abaixo, um casal inglês realizando algumas posições do tango e do maxixe já adaptadas à cultura europeia.

Fig. 2- Casal demonstrando posturas de tango e maxixe em manual de dança.



Fonte: Savigliano (1995).

Há, então, esse constante trânsito na relação de apropriação e modificação das danças de salão. O samba de gafieira também surge em espaços marginalizados e periféricos na cidade do Rio de Janeiro, oriundo do maxixe e das danças de umbigadas, e passa por processo semelhante àquele sofrido pelas outras danças já mencionadas. A codificação dos movimentos

que eram antes apenas improvisados, passa a ser uma das marcas do processo de colonização dessas danças. A partir do momento que são nomeadas e estruturadas essas figuras, a partir dessa “higienização”, essa apropriação e embranquecimento dos movimentos. Isso vai viabilizar a continuidade de um projeto de colonialidade. Desse modo passa a ser possível reproduzir essas danças por corpos brancos, e posteriormente comercializar esses modos de dançar. Ao vermos futuramente essas danças relacionadas a um projeto de identidade cultural desses países colonizados como, por exemplo, o tango na Argentina e o samba no Brasil.

Entretanto é importante destacar que mesmo ocorrendo essas modificações nos modos de dançar a dois nessa época, sempre existiram outros espaços que não os grandes salões de baile. Maria Inês Galvão Souza (2010) destaca o baile Vera Cruz, que acontecia no Clube Recreativo Vera Cruz, localizado no subúrbio carioca, como um dos grandes polos de encontros sociais e de preservação dessas formas de dançar. Contudo, na história hegemônica das danças de salão, a partir do momento em que essas danças saem das ruas e adentram os salões da alta sociedade, seja para escandalizar os costumes da época, ou para fascinar os jovens que desejam burlar certas regras de comportamento, elas passam a ganhar uma legitimidade de existência por se adequarem às exigências da branquitude.

Isso reflete uma forma de construção de pensamento e de discurso que privilegia o conhecimento eurocentrado e tudo que se aproxime dele, como traz pensadora nigeriana Oyèrónke Oyewùní (2020), que aponta uma hegemonia da cultura euro-estadunidense em todo mundo, especialmente na era moderna, principalmente na área de estudos humanos. “Um dos efeitos desse eurocentrismo é a racialização do conhecimento: a Europa é representada como fonte de conhecimento e os europeus, como, conhecedores” (OYEWÙNÍ, 2020, p. 86).

Essa lógica vigente na época, de valorização do que vinha da Europa para o Brasil, permanece remanescente em nossas estruturas sociais, institucionais e estruturais em parte até os dias de hoje. “O que se constata é que toda uma produção cultural se faz em cima da apropriação do trabalho de produção dessa cultura negra que é evidentemente marginalizada” (GONZALEZ, 2020, p. 311). Na dança de salão não é diferente. Isso não quer dizer que não se percebam influências fortíssimas nas danças como a salsa, o forró, samba, mas, hegemonicamente, essas danças acabam sendo subjugadas a essa influência apenas das danças de corte. Carlos Henrique Araújo (2020) problematiza que recorrer apenas a essa história pode ser entendido como uma estratégia da branquitude para impedir o acesso dos corpos negros a determinados espaços.

Obviamente, no passado, esses modos de dançar também causaram fissuras nas condutas da época nos grandes salões. Por exemplo, no maxixe, a possibilidade de se dançar

mais próximo, tendo como base da movimentação o contato do quadril, passou a ser permitido nos salões, provocando pequenas rupturas sociais, como aponta Souza (2010). Uma figura importante nessa popularização do maxixe foi Marietta Baderna, primeira bailarina italiana contratada pelo Teatro São Pedro d'Alcântara, no Rio de Janeiro, em 1849. Coreógrafa e mediadora entre as danças populares italianas e as eruditas, Marietta ingressou no universo das danças afro-brasileiras apresentando, em palcos da cidade maravilhosa, as danças de origem africana (SCHIFINO, 2004). Suas composições coreográficas na interseção dessas linguagens, bem como o fato de ser uma mulher estrangeira e branca, provavelmente ajudaram a artista a conquistar o reconhecimento da elite carioca, como relata Carolina Polezi (2019).

O ponto a ser realçado aqui é que as danças de salão majoritariamente contextualizam suas origens a partir das influências europeias, as quais se apropriaram de danças de origens negras, principalmente nos países colonizados. Além dessa apropriação, realiza-se um processo de apagamento dessas influências ao não mencionarmos essas outras histórias da dança de salão. Conseqüentemente, apagando desses registros homens negros e mulheres de modo geral, mas principalmente as mulheres negras. Isso é algo que eu lanço como convocação para o campo da dança de salão para que possamos também estudar quem eram e são essas mulheres negras que construíram as danças de salão no Brasil. Para finalizar, eu apresento duas outras mulheres que marcaram a construção da dança de salão no Brasil e que conseguiram, mesmo que com menos destaques, ser citadas nessa história hegemônica.

São duas professoras as quais influenciaram diretamente os processos formativos na área da dança de salão no Brasil. Maria Inês Galvão Souza (2010) destaca a suíça Madame Louise Poças Leitão, que se instalou na cidade de São Paulo em 1914, onde lecionava valsas e outras danças sociais tradicionais da cultura europeia. A professora foi responsável pela criação da Escola de Dança e Boas Maneiras Madame Poças Leitão, em São Paulo, a qual existe até os dias de hoje. A segunda figura é a amazonense Maria Antonietta Guaycurús de Souza, que se mudou para o Rio de Janeiro aos 13 anos, onde se tornou uma das principais referências da dança de salão, responsável por instaurar os processos de escolarização da dança. Sua atuação como professora inicia muito cedo: aos 17 anos, já fazia parte da Academia Moraes. Lecionou para diversas figuras masculinas que são referência no universo da dança de salão. No entanto, Maria Antonietta nem sempre é citada entre os grandes nomes na dança de salão, sendo apenas reconhecida como tal aos 53 anos de idade, como comenta Maria Inês Galvão Souza (2010). Ela faleceu em 2009.

Aqui é possível fazer um recorte de classe: Madame Louise Poças Leitão possuía sua própria escola, sendo responsável por assegurar a manutenção dessa conduta europeia nas

danças de salão; já Maria Antonietta, apesar de defender os códigos, possuía suas rupturas em relação aos espaços conservadores. Ela foi uma pessoa da classe trabalhadora, que estudou só até o quarto ano da escola. Foi militante de esquerda e lutou contra a ditadura.

Maria Antonietta acreditava que a dança estava se tornando acrobática e virtuosa demais nas gafieiras. Em entrevista a Maria Inês Galvão Souza (2010), a dançarina deixa um grande ensinamento ao salientar a importância do encontro e valorizar o momento do improvisado e da abertura ao outro para dançar. Segundo ela, o prazer da dança deveria estar na possibilidade de estar com o outro, no ato de se mover ao som de uma música, em estabelecer um ritmo harmônico junto a um par, respeitando alguns códigos de organização estabelecidos pelo grupo (SOUZA, 2010).

A professora já tinha a consciência que a dança de salão era uma prática machista, ela menciona em uma entrevista: “A dança é machista desde o momento que a dama se entrega para o cavalheiro, ele quem vai comandar, vai dirigir, vai dar todos os comandos, com o braço direito, o braço esquerdo é só para segurar, ela é um pouco machista” (Entrevista, TV Estácio)<sup>11</sup>. Na sequência da mesma entrevista, menciona que, às vezes, se colocava para dançar e tinha audácia de tomar decisões sozinha quando dançava com seu parceiro. Isso é muito interessante, porque demonstra o quanto já existia uma pequena fissura nessa experiência de dançar a dois, a partir dessa perspectiva de ser mulher nesse contexto. Entretanto, obviamente, devido a todo esse sistema conservador, era o que podia ser feito por uma mulher naquela época.

Acredito ser fundamental dar destaque para Maria Antonietta, pois, a meu ver, somos as suas reverberações atualizadas. São suas audácias que se materializam em nossos corpos enquanto mulheres e pensadoras de dança de salão. Assim como reiterar que desde sempre existiram mulheres na dança de salão e que elas construíram essa prática. Assim como essa dança deve a muitas mulheres negras e homens negros que não constam em nossas referências. Reconhecer a importância de problematizarmos essas contextualizações é também dar voz a essas corporeidades que foram determinantes para essa prática. Sobretudo, é preciso assegurar que não haja um apagamento e um recontar dessa memória centralizado nas figuras masculinas e na branquidade.

Assim, também conseguimos nos debruçar sobre as condutas da dança de salão conservadora e perceber a quem elas estão respondendo, a que corpos elas precisam doutrinar, apagar e docilizar. Isso está presente até os dias atuais, o processo de aprendizado da dança de salão é estruturado sobre os passos de dança e técnicas de condução-resposta definidas por

---

<sup>11</sup> Disponível em: [encurtador.com.br/rsuFR](http://encurtador.com.br/rsuFR). Acesso em: 22 de mar. 2021.

gêneros que possuem seus códigos e hierarquias. Conforme observam os dançarinos e pesquisadores Débora Pazetto e Samuel Samways:

Embora tenha origens populares, a dança de salão não é uma atividade espontânea, mas uma institucionalização da ação que remonta às origens da era moderna e sua configuração elitizada dos costumes, das boas maneiras, das virtudes e dos papéis de gênero palacianos (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p.166).

Isso acontece porque elas são reinscritas e recriadas pelos discursos dos profissionais que atuam nesses espaços formativos, bem como pelos praticantes dessas danças nos espaços de convívio social. Portanto, o sistema de condução na dança de salão pode ser visto como uma tecnologia avançada de controle dos corpos e imposição de uma lógica cis-heteropatriarcal-colonial.

## **2.2 O sistema de condução nas danças de salão**

A *Maldita Milonga* acontece às quartas-feiras no Bairro de San Telmo, em Buenos Aires. O prédio é antigo e sua fachada não revela que ali há um espaço de dança. O hall de entrada é estreito com o piso em madeira; a iluminação é pouca. À direita há um banner com o nome da festa e o valor da entrada. Logo em frente há uma escada de madeira longa e íngreme que conduz até o segundo andar do prédio. A cada passo dado, é possível escutar o som da madeira rangendo, e a melodia do tango fica mais presente. Ao final da escada, há uma pequena mesa e um banco onde uma moça, sentada, espera para pegar o dinheiro da entrada e abrir a porta. A porta à esquerda da mesa dá acesso ao salão de baile. Ao entrar no salão, é possível ver a pista de dança cheia de casais dançando. Ao redor dela há inúmeras mesas de madeira com cadeiras na volta: algumas estão vazias, noutras se vê garrafas de cerveja e taças de vinho. As cadeiras nas voltas das mesas se intercalam entre vazias e outras com pessoas que miram a pista de dança ou a orquestra. Abaixo de cada mesa, há sacos de sapatos empilhados e algumas bolsas. A iluminação do salão é amarelada e possui tons de vermelho; os ambientes mais claros são os mais afastados da pista de dança. À direita é possível ver o bar, ao fundo, onde um homem de camisa branca espera atrás do balcão para atender aos pedidos. O palco está no lado oposto: é alto em relação à pista de dança e possui uma cortina vermelha no entorno. A orquestra é composta por dez músicos dispostos pelo espaço; eles tocam tango. O músico com o contrabaixo e os três violonistas estão atrás, em pé. À frente à direita, um homem toca violoncelo; ao lado dele, três senhores sentados tocam bandoneón. O cantor está à esquerda

admirando os companheiros; e, do outro lado, está o pianista. Ao final de cada canção, ouve-se os aplausos e os casais da pista de dança se separam: alguns voltam aos seus lugares nas mesas, outros esperam a próxima canção. Quando a música recomeça, os casais que estão na pista de dança se olham por um tempo, se aproximam e lentamente se abraçam. Aos poucos, cada dupla se desloca em sentido anti-horário pelo salão.

Ao centro, estão casais que dançam com menor deslocamento. Na extremidade externa da pista de dança, os casais caminham abraçados com intensidades diferentes. Os sapatos dos dançarinos fazem um som no chão de madeira da pista à medida que se deslocam. As têmporas dos dançarinos suavemente se tocam, seus rostos estão colados uns nos outros: há mulheres de olhos fechados; outras olham para baixo. Os homens abraçam as mulheres com o braço direito um pouco abaixo da linha das escápulas; e, com o braço esquerdo, acolhem a mão da companheira. Alguns elevam o braço esquerdo, outros alinham o braço na altura da cintura escapular. Há tônus nos braços dos dançarinos. O abraço entre os dançarinos costuma ser fechado, os corpos estão próximos. Os homens torcem seus trocos para o lado esquerdo, liberando espaço para que a parceira consiga deslizar em torno dele. As mulheres com seus saltos deslizam graciosamente pelo chão. Por vezes, vemos as pernas masculinas invadindo os espaços entre as pernas das mulheres, ocasionando movimentos de pernas e deslocamentos. Uma intimidade, se constrói aparentemente entre aquelas duplas. Elas fecham os olhos e se entregam, e eles seguram-nas e direcionam os movimentos pelo espaço. Na maioria dos casos, os homens vestem calças e camisas sociais; já as mulheres estão de saia, vestidos, até mesmo calças que possuem aberturas laterais para que suas pernas sejam vistas.

Nenhuma dupla colide com a outra; todas dançam e ocupam a pista, que vai ficando cada vez mais cheia à medida que as horas passam. A cada final de música, há um revezamento: alguns dançarinos saem da pista, outros permanecem, e novos chegam. Alguns homens caminham ao redor das mesas em busca de uma parceira para dançar; outros ficam parados e buscam com o olhar. Há mulheres sentadas nas beiras das mesas. Quando os olhares entre um e outra se encontram, o homem faz um sinal com a cabeça, e os dois vão se encontrar nas bordas da pista para começar a dançar. Depois de uma longa sequência de canções, a orquestra faz uma pequena pausa, quando, então, a pista de dança fica praticamente vazia, e é possível ouvir o som das pessoas conversando. Em seguida a música recomeça, e novamente a pista de dança começa a encher-se.

Essa é a descrição de uma milonga específica, mas poderia ser de qualquer outra na cidade de Buenos Aires; ou poderíamos ver essa cena, com algumas diferenças, nas gafieiras cariocas. Nessa prática, cujo principal elemento é o encontro social de pessoas para dançar a



dois, existem claramente dois lugares para serem ocupados, que são determinados pelo gênero do participante. Ao dançar, ambos irão relacionar-se em função da noção de condução, em que o homem propõe o movimento para a mulher, a qual deve seguir corretamente as suas indicações.

Esses lugares na dança foram alicerçados nos papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres na sociedade ocidental, então dançar a partir desses códigos é performar esses gêneros e reiterá-los. Compreendendo que esses lugares sociais partem de uma visão patriarcal em que todos os outros seres vivos estão subjugados à figura do homem (cisgênero, branco, colonial). Assim, as damas na dança estariam sempre a serviço e à disposição dessa figura, já que a existência delas pode ser vista como uma propriedade a ser cuidada e controlada.

Dessa forma, as normas coreográficas criadas na dança de salão foram influenciadas por essa visão social e cultural, que se consolidou em meio a um discurso de oposição binária entre os gêneros. Essa narrativa foi sustentada por pesquisas científicas nos séculos XIX e XX, quando a natureza da mulher era reforçada como incapaz, segundo Mercedes Liska (2017). Essa ficção pressupunha que as mulheres necessitavam de alguém racionalmente equilibrado como responsável: um homem para zelar pela sua existência. Nessa perspectiva, o papel de conduzida é secundário, pois, implica que outra pessoa determine o que será feito. Podemos pensar, então, que a sistematização das danças de salão baseada nos padrões normativos que nos regem pode ser entendida como uma tecnologia que facilitou o confinamento e a vigilância dos corpos femininos.

Vale dizer que, durante a dança, esses papéis não são alterados em momento algum. No tango, por exemplo, como explica Magali Saikin (2004), o homem conduz e interpreta adotando uma estratégia própria; a mulher, por sua vez, interpreta em função do outro: jamais compõe. Sendo assim, o ato de ser conduzida é apenas uma experiência de se deixar levar pelo outro, uma ação não legitimada de conhecimentos e habilidades. Essa constatação da autora é bastante significativa, porque muitos processos de aprendizado do tango e da dança de salão enaltecem as habilidades do condutor, o cavalheiro, já que ele é o responsável pelo andamento da dança.

Por esse motivo, além de as damas não terem acesso à possibilidade de conduzir, muitas vezes sua presença é deslocada para um segundo plano nas aulas de dança, e as explicações para elas são bastante reduzidas em vários processos pedagógicos. Essa relação hierárquica entre condutor e conduzido se faz presente na dança do tango em diversos âmbitos, seja nas formas de dançar ou nos discursos que circulam pelos corpos dos participantes. Magali Saikin

(2004) traz dois exemplos de passos de tango que dramatizam teatralmente essa relação dominador-dominada: a “sentada”<sup>12</sup> e o “corte”.

Outra característica da dança de salão tradicional é que o papel exercido na dança vem aliado a uma série de adjetivos que lhe correspondem. Nesse sentido, a experiência de ser dama ou cavalheiro também determina experiências muito limitadas do que seja ser homem ou mulher. Alguns autores, como Nau-Klapwijk (2006), Labraña e Sebastian (2000), e Romay (2006), descrevem que o homem deve exercer o papel do protetor, dominador, forte e vigoroso; enquanto à mulher cabe o papel de submissa, pequena, sensível e empática. Essa seria a maneira de equilibrar o casal: cada um com seu papel e suas respectivas atribuições bem definidas.

Ao analisarmos criticamente essa prática, podemos compreender a questão de gênero como nos propõe Paul B. Preciado:

A certeza de ser homem ou mulher é uma bioficção somatopolítica produzida por um conjunto de tecnologias do corpo, técnicas farmacológicas e audiovisuais que determinam e definem o alcance das nossas potencialidades somáticas e funcionam como próteses de subjetivação (PRECIADO, 2018, p. 127).

Sob essa perspectiva, a dança de salão através desse sistema de condução e de suas práticas, seria uma tecnologia de produção de corpos e técnicas que asseguram esses binarismos, uma vez que os homens são dados como racionais e podem elaborar estratégias de deslocamento de maneira mais apropriada e suas parceiras mulheres, que são sensíveis, podem desfrutar da entrega na dança e simplesmente estarem enfeitando a dança.

A dança de salão como propõem Débora Pazetto e Samuel Samways (2018), tem sido um mecanismo do sistema de identificação casual entre sexo, gênero e orientação sexual. A sua técnica prevê uma regulamentação e uma programação dos corpos e sujeitos. Por isso, resalto a importância de atentarmos para esses papéis de gênero presentes na dança; pois, ao mantê-los, passamos a incorporar esse processo de dominação, reiterando falsas diferenças entre homens e mulheres.

Paul B. Preciado aponta que:

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros foram elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados (PRECIADO, 2017, p. 26).

---

<sup>12</sup> Vídeo em que é possível visualizar o movimento de “sentada”. Disponível em: [encurtador.com.br/oFMX2](http://encurtador.com.br/oFMX2) . Acesso em: 30 nov. 2018.

Ao praticarmos uma dança baseada na lógica de gênero, desde uma perspectiva binária estabelecida por uma única forma de condução centrada na figura do cavalheiro, reforçamos estereótipos e modos de se relacionar que não são neutros. Essa prática constantemente reitera ou reinsere, por meio de operações dos códigos ditos “naturais”, formas de estar no mundo que não apenas excluem as diferenças como também demarcam a existência de lugares diferenciados, como denunciam Pazetto e Samways (2018):

Ela [dança de salão] constrói essas diferenças: constrói a mulher como dama – frágil, delicada, submissa, graciosa, sensual, atenta e obediente aos comandos dos homens – e constrói o homem como cavalheiro – forte, soberano, dominador, viril, responsável por cuidar da mulher e determinar seus movimentos, seus rumos, seus ritmos –, em plena concordância com a complementaridade “natural” entre os gêneros que fundamenta a relação heterossexual como norma. (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p. 12, grifo dos autores).

Dessa forma, quando chegamos a uma aula de dança, já somos prontamente direcionados para um dos dois papéis possíveis, e precisaremos seguir rigorosamente cada uma das atribuições presentes nesses lugares. Nessa lógica, não importam as experiências singulares, os desejos dos corpos que ali dançam, mas, sim, essencialmente o que lhes deve ser atribuído com base no seu sexo biológico. Judith Butler aponta que “gêneros são organizados para contribuir com um modelo de verdadeiro ou falso, que não apenas contradiz sua característica performática fluida, como também colabora com uma política de regulação e controle dos mesmos” (BUTLER, 2019c, p. 225). O ponto é que somos seres muito mais complexos que essas determinações binárias. Entretanto, para se adequar a essa prática, você precisará performar se for identificada como mulher, como dama; e o contrário: se for homem, será o cavalheiro.

Portanto, “a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos” (BUTLER, 2019b, p. 35). Isso quer dizer que quando entro na prática de dança de salão e sou chamada de dama, por exemplo, eu irei me deparar com uma série de eventos que não se resumem ao enunciado da palavra dama. É necessário que você dance seguindo as conduções, mas também se vista de determinada forma, tenha comportamentos condizentes com esse lugar, que se relacione sexualmente com homens. Em resumo: é preciso diariamente reiterar e reinscrever essa performatividade de dama.

A dança de salão conservadora é mais uma entre outras práticas que estão enunciando essa divisão binária de gênero e suas atribuições como a área médica, jurídica, a mídia. Vivenciamos e sentimos na pele essas teorias performativas antes mesmo de nascermos, quando

o médico enuncia o sexo do bebê, por exemplo. Essa regime sexo-gênero-orientação sexual nos atravessa em vários âmbitos das nossas vidas, inclusive nessa dança.

Entretanto o que tanto Preciado (2018) quanto Butler (2019b) mencionam que isso pode dar errado.

Essas normas não estão simplesmente impressas em nós, marcando-nos e estigmatizando-nos como tantos outros destinatários passivos de uma máquina de cultura. Elas também nos ‘produzem’, mas não no sentido de nos trazer à existência ou de determinar estritamente quem somos. Em vez disso, informam os modos vividos de corporificação que adquirimos com o tempo, e esses modos de corporificação podem se provar formas de contestar essas normas, até mesmo rompê-las (BUTLER, 2019b, p.36, grifo da autora).

Está claro que há a possibilidade de fissuras nessa prática e que, em algum momento, essas representações podem fracassar. Veremos isso fortemente nas próximas sessões quando apresentamos os processos de vida de pessoas que buscaram outros caminhos para a dança de salão. Justamente porque performar esses papéis tornou-se insustentável e porque, de algum modo, conseguiram romper com essas representações. Embora antes mesmo de presenciarmos esse movimento mais coletivo de alterações dessas condutas últimos anos, no passado sempre existiram as fissuras. Quando Maria Antonietta ousava dançar a partir da sua vontade e deixava seu parceiro sem reação; ou quando irmãs, amigas, dançavam juntas em bailes e festas; apesar de pouco frequentes ou autorizados, os desvios sempre aconteceram.

Entretanto, dentro do contexto conservador, a tendência é que quando essas figuras desviantes aparecem, acabam sendo repreendidas pelo meio, porque, como veremos, o sistema de condução também te educa as normas. Ele, inclusive, te sugere que elas sejam defendidas pelos próprios dançarinos. Justamente o sistema binário existe porque é necessário que haja o diferente, ou como Judith Butler (2019a) denomina, o abjeto. Se não houvesse certo repúdio ao que seria o não lugar do que seria ser, no caso, dama ou cavalheiro, ambos não poderiam existir. O diferente ameaça a lógica vigente porque expõe a fragilidade fundadoras desse discurso binário.

Assim como traz Judith Butler: “a materialização de um determinado sexo vai se preocupar sobretudo com a regulação das práticas identificatórias de tal forma que a identificação com a abjeção de sexo será persistentemente repudiada” (BUTLER, 2019a, p.19). Isso implica que não haja muita liberdade normalmente para os participantes na dança de salão desejarem algo diferente do que está sendo apresentado. Já presenciei muitas mulheres que diziam que não desejavam conduzir, que isso era coisa de homem, que não teriam habilidades

para essa tarefa. Porque justamente compreender que se é dama é também se adaptar à conformidade de ser levada e de não se sentir capaz de estar à frente das decisões.

Mulheres, como não possuem acesso à tecnologia de condução, podem ter dificuldades de romper e conseguir provocar algumas rupturas nesse espaço. Geralmente, só as professoras de dança de salão podem ter essa experiência; e, ainda assim, existem poucos espaços de prática onde elas podem exercitar essa proposta. Desse modo, para conseguir aprender a conduzir, elas precisam de muita coragem, pois é necessário ir contra todos esses padrões. Esses desvios, quando irrompem, tendem a ser repreendidos, como, por exemplo, duas mulheres dançando juntas serem interrompidas por homens. Afinal, eles estão ali, então elas não precisam dançar juntas.

Há ainda, situações como mencionam Pazetto e Samways (2018), nas quais as damas que, na prática de dança, ousarem antecipar os movimentos do cavalheiro ou criar outros serão repreendidas, normalmente por processos de depreciação, tais como o heteroterrorismo, quando são apelidadas de “damas rebeldes” ou “damas que vão sozinhas”. A noção de heteroterrorismo é abordada por Berenice Bento (2011) e está vinculada a qualquer enunciado que estimule ou iniba comportamentos, como, por exemplo, “menino não chora” ou “menina brinca de boneca”.

Na dança de salão, essa experiência é vivenciada por qualquer corporeidade que não almeje esses padrões definidos ou neles não se enquadre. Independentemente do gênero, há uma regulação nos discursos em sala de aula e nos espaços sociais o qual deprecia os corpos. Pazetto e Samways (2018) trazem alguns exemplos desses discursos depreciativos: “homem tem que mostrar quem manda”, “homem não pode dançar como bicha”, “esse homem tá querendo aparecer mais que a dama”, “mulher não pode ser mandona”, “dama boa não pensa” (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p. 12).

Além restringir os papéis a padrões bastante limitados do que é ser mulher ou homem, qualquer tentativa desviante de feminilidades ou masculinidades é controlada e evitada no interior desse ambiente social. Isso acontece mesmo admitindo-se que o sistema de condução afeta diretamente a expressividade dos homens na dança de salão. Entretanto, essa proposta privilegia os homens nesse espaço à medida que eles acessam a tecnologia de condução, isso os assegura ter a liberdade de convidar para dançar quem eles quiserem, por exemplo. Além disso, nessa visão em que a condução no viés de proposição é superior a quem é conduzido, ocasiona que se supervalorizem os professores homens os quais teriam a experiência prática de conduzir constantemente.

Isso se relaciona também ao fato de que, socialmente, existe um processo subjetivo de dominação dos corpos femininos, originado no sistema de pensamento patriarcal,

inferiorizando os corpos femininos e não-brancos não só no espaço da dança. Por essa razão, as formas opressoras que agem sobre os corpos que precisam performar esses gêneros, além de se serem desiguais na sua manifestação, são também hierarquizadas entre cavalheiros e damas.

Nesse sentido, por mais que haja diversas questões também direcionadas para os homens na dança de salão, é importante salientar que o fato de estarem na condição de homem nesse lugar prevê alguns privilégios e acessos diferenciados, tais como posições de destaque, acesso a conteúdo na dança, reconhecimento, lugares de fala garantidos, entre outros.

Nesse contexto, problematizo essa prática de dança e esse sistema de condução, compreendendo então que essa dança não é apenas uma técnica, mas corresponde a uma tecnologia refinada de controle dos corpos e manutenções de hierarquias.

Sendo assim, como provoca Butler:

Perguntar como essas normas são instaladas e normalizadas é o começo do processo de não tomar a norma como algo certo, de não deixar de perguntar como ela foi instalada e representada, e à custa de quem. Para aqueles apagados ou rebaixados pela norma que se espera que incorporem, a luta se torna uma batalha corpórea por condições de reconhecimento, uma insistência pública em existir e ter importância. Assim, é apenas por meio de uma abordagem crítica das normas de reconhecimento que podemos começar a desconstruir esses modos mais perversos de lógica que sustentam formas de racismo e antropocentrismo. E é apenas por meio de uma forma insistente de aparecer precisamente quando e onde somos apagados que a esfera da aparência se rompe e se abre novas maneiras (BUTLER, 2019b, p.44).

Por fim, podemos entender por que, ao mantermos esses papéis de cavalheiro e dama na dança, subsidiamos essa grande ficção heteronormativa, uma narrativa empobrecida e limitante para as inúmeras possibilidades criativas do que pode ser um modo de existência. A custo de quais corpos estamos sustentando essa lógica vigente?

Essa pergunta ressoa diretamente nas escolhas que guiam os escritos na sua continuidade, porque há, sim, a possibilidade de reinvenção. Mantermos essas regras sociais e os papéis na dança de salão – o cavalheiro como ser racional, controlador da experiência de dançar; e a dama como sensível, entregue às proposições do outro – representam não só modos de vida: sobretudo, reproduzem posições desiguais que vivenciamos entre os gêneros.

Além dessas programações de gênero e sexualidade, marcadas por essa bioficção somatopolítica, podemos ver outras programações atuando na dança de salão. Articuladas às premissas de gênero, iremos nos deparar com a comestização dos corpos, as quais ressoam novamente o pensamento de Paul Preciado (2018) em relação ao sistema farmacopornográfico. Por esse viés, os corpos da dança de salão precisam seguir os princípios de limpeza, mantendo-se sempre asseados, elegantes e cheirosos. Obviamente, esses marcadores vão se alterando ao

longo dos tempos, mas podemos perceber essa trama se tornando complexa e auxiliando a compor essas narrativas hegemônicas de gêneros binários.

A necessidade de retirar os pelos dos corpos, por exemplo, constitui uma marca de feminilidade que era imposta e que, nos dias de hoje, se apresenta também como um possível enquadramento de masculinidade, mesmo que de formas mais sutis em relação aos homens. A retirada de pelos é vista por muitos na contemporaneidade como algo mais higiênico. O que não percebemos é que estamos imersos nesses discursos e acreditamos que essas interferências em nossos corpos são processos de escolhas individuais; porém, esses desejos são construídos pela indústria de cosméticos e a farmacêutica e acabamos aderindo a eles por necessidade de adequação dos nossos corpos em determinadas categorias. “Somos tratados como produtores e consumidores de órgãos, fluxos, neurotransmissores: como suportes e os efeitos de um programa biopolítico” (PRECIADO, 2018, p. 227).

Nessa problematização o autor apresenta a possibilidade de técnicas de produção de corpos através de experiências sintéticas e sugere que, de modo geral, estamos todos imersos nesses processos no regime atual. Por exemplo, a biofeminilidade através das próteses de seio, não havendo distinção entre uma prótese de uma mulher cisgênera e a de uma mulher transgênera. “Cada biosseio existe em relação à própria prótese cultural” (PRECIADO, 2018, p. 228). Assim, os gêneros configuram-se como dispositivos técnicos, performativos e visuais inseridos no sistema farmacopornográfico, e os nossos corpos são as plataformas para que esse sistema possa existir.

Cavalheiros e damas na dança são estratégias de regulação dos corpos a partir de uma noção de limpeza e da higienização e de suas respectivas ficções. Devem estar alinhados e asseados, em outras palavras, civilizados, para poder dançar nos bailes e participar dessa experiência social. Por detrás desses princípios há também um projeto de colonialidade e de racismo, no qual há uma diferenciação entre o que é mais humano e o que é primitivo, sendo as premissas eurcêntricas e brancas as norteadoras desses marcadores. Esses princípios vão sofrendo alterações ao entrarem em contato com outras realidades. Os povos indígenas, por exemplo, já possuíam o hábito do banho diário, o que influenciou a cultura de higiene que temos atualmente, incorporando nessa ideia de limpeza e a necessidade de se estar bem alinhado para dançar. Veremos mais à frente a questão das vestimentas para a participação nos bailes e nas gafieiras, de modo geral, caracterizando um dos marcadores que compõem essa boa conduta na dança-vida.

Todavia, há sempre coisas que escapam, inclusive, no próprio sistema de condução. Um elemento que podemos chamar de abjeto entre essas corporeidades na dança é o suor. No Brasil,

devido ao calor, é muito comum ver os participantes tentando esconder o seu suor, que atinge a todos os dançarinos. Há pessoas que levam outras mudas de roupa para trocarem ao longo dos bailes, gafieiras e milongas e muitos frequentemente vão ao banheiro para secar o suor ou limpar-se: essas são estratégias de contenção e gestão do suor ensinadas em sala de aula. O suor aqui se conectaria com um registro da nossa animalidade, um fluído que deve ser contido, que representa os aspectos degradáveis do corpo. Algo que escapa ao projeto de higienização e comesticação dos corpos. Por mais que se criem estratégias de contenção, há algo que sempre escapa e nos mostra a materialidade do corpo-carne que desloca a construção desse ser asséptico e racional.

Os gestos e os discursos na dança de salão são fundamentados em personagens empobrecidos por uma narrativa cisgênera, colonial, que deslegitima as essências brincantes e de resistência política dos povos indígenas<sup>13</sup> e negros e suas influências nesse dançar social. Corporificam padrões inatingíveis, principalmente para as mulheres, e não contribuem para a manifestação de modos de vida diversificados. Dessa forma, o dançar fica fadado a experiências limitadoras de existência, não permitindo dar vazão a outros estados.

### 2.2.1 Os corpos exóticos nas danças de salão

Todo esse processo de construção desses papéis na dança, bem como as transformações nos modos de dançar devido a processos interculturais entre os países latino-americanos e os europeus, geram uma cultura de dança diretamente atravessada pelo desejo de colonial de conquista e consumo. Segundo Marta E. Savigliano (1995) o tango passa a ser uma “economia política da paixão”, uma *commodity* exótica, uma mercadoria para ser vendida e produzida globalmente. Tal fato justificaria os processos de internacionalização do tango, pois é possível encontrar milongas e aulas de tango espalhadas pelo mundo todo.

Nessa perspectiva, as alterações produzidas no tango em seu espaço social seriam resultado de uma adaptação cultural para promover uma experiência exótica de um dançar pautado na sensualidade dos corpos. Sendo assim, essa identidade cultural argentina pode ser vista, de certo modo, como fruto da manutenção de um produto exótico, como argumenta Marta E. Savigliano (1995). Fenômeno semelhante se observa no Brasil, principalmente com o samba, o forró e o zouk, que são danças que compõem essa cultura tipo exportação. Os grupos de dança

---

<sup>13</sup> Apesar de serem menos mencionadas as influências indígenas nas danças de salão certamente constituem parte desse repertório de danças brasileiras abraçadas como o forró, por exemplo. “O arrastar dos pés no chão remonta às danças indígenas, como o Toré” (DIAS; DUPAN, 2017 p. 15).



que levam o samba de gafieira para turnês na Europa, por exemplo, transformam os corpos em objetos de desejo, principalmente os corpos femininos, especialmente os negros, que são muito sexualizados. Lélia Gonzalez (2020) menciona esse lugar da mulata como sendo um produto de exportação, mais um mecanismo de racismo e de exploração das mulheres negras.

Segundo a autora:

Ainda hoje podemos constatar como as escolas de samba, as gafieiras, as festas de largo etc. são traçadas como modernas senzalas onde os ‘sinhozinhos’ brancos vão exercitar sua dominação sexual (e a indústria turística está aí mesmo para reforçar e lucrar com essa prática). Não é por acaso que o sistema criou a moderna profissão de mulata para jovens negras continuarem a ser exploradas, agora, como ‘produto de exportação’ (GONZALEZ, 2020, p.202, grifo da autora).

Além disso, ela provoca porque essas mulheres não são consideradas profissionais da dança, como se constituíssem um lugar diferente. Outro ponto interessante merece reflexão: a diferença entre o lugar para o qual se deseja exportar uma dança e a suposta origem dela que sustenta essas relações de poder, em que a cultura superior consome um produto “exótico” de um lugar inferior. Assim, a dança ganha novas características sensuais que são hiperestimuladas para o deleite e o consumo do colonizador.

É interessante pensar, como propõe a autora Juliet McMains (2018), que essa relação de consumo pode ter influenciado, na Argentina, o processo de reinvenção dos papéis no tango após os anos 1940, na tentativa de manter a fantasia dessa dança e desse país como um exótico parque de diversões sexuais para turistas estrangeiros; já os processos de importação das danças europeias são muito diferentes: estas não são vistas como produtos exóticos a serem consumidos, e sim como referências ou modelos a seguir, como é o caso do balé.

Essa superestimulação reforça apenas uma forma bastante enraizada de sensualidade, pautada na lógica heteronormativa e, assim, sustenta o rótulo de uma dança exótica para ser globalmente consumida. Dessa forma, ainda hoje, seus praticantes, sem perceber, seguem mantendo esses personagens exóticos prontos para serem consumidos. No tango podemos encontrar os personagens da prostituta e do cafetão; no samba de gafieira, da meretriz, da mulata e do malandro. Essas figuras, ainda que não se encontrem mais como personagens dessas danças, aparecem em movimentos durante as apresentações.

No tango vemos a sensualidade da mulher sendo convocada através de movimentos de pernas que acarinham as pernas do parceiro. Há também propostas de movimentos bruscos que enfatizam a tomada ágil de algum movimento, como a sacada, em que o homem invade o espaço entre as pernas da parceira e ocupa esse lugar lançando a perna dela para trás, para demonstrar

sua suposta virilidade. Isso fica muito evidente, principalmente em representações cênicas dessas danças, onde há uma dramaturgia que reforça essa conquista sexual entre os dois papéis. Basicamente todos os casais campeões mundiais de tango seguem essa lógica do homem viril e da mulher sensual e graciosa que estão vivenciando uma dança de sedução e amor.<sup>14</sup>

Atualmente, o zouk brasileiro tem sido organizado e desdobrado em função dessa intenção de ser uma dança sensual e exótica a ser exportada para o mundo todo. Para tanto, a dança reforça esses papéis, como podemos ver claramente nesse vídeo<sup>15</sup>. Já na sequência inicial da dança do casal, ela começa realizando alguns movimentos de quadril na direção do parceiro, e em seguida ele faz um movimento abrupto com o qual a conduz para um cambre<sup>16</sup>. Ele, então, desliza seu rosto da parte inferior do corpo da parceira, na região do baixo ventre, até o rosto dela. A bailarina chega até a fazer um gesto com a mão como se desejasse que ele interrompesse a ação. A plateia vibra com essa “brincadeira”, principalmente os homens.

No decorrer da dança, ela conduz o parceiro para uma posição em que ele, de costas, fica com o tronco abaixado, enquanto ela está em pé atrás dele. Claramente ele é surpreendido com essa atitude da parceira, a qual demonstra que, durante aquele instante, conseguiu dominá-lo, colocando-o em uma posição que, supostamente, caberia a ela em qualquer momento da dança. Contudo, mesmo havendo essa inversão dos papéis durante a dança, toda a construção do improvisado é pautada nessa sensualidade exacerbada.

Problematizar o universo da dança de salão é tarefa extremamente complexa, pois envolve analisar as esferas social, pedagógica e artística, as quais possuem suas questões singulares e, simultaneamente, estão conectadas e são atravessadas umas pelas outras. Penso também que repensar esse sistema de condução, que é baseado nesses papéis de gênero, e os espaços e práticas que subsidiam essa dança, também nos convoca a olhar para as muitas questões que nos organizam e nos tencionam enquanto sociedade. Essas questões podem ser referentes às estruturas de organização social, às relações de poder entre grupos majoritários e minoritários ou, ainda, à construção histórica de exploração e dominação que perpassou o Brasil e os outros países da América Latina.

Acredito que um dos pontos centrais dessas propostas contemporâneas que estão emergindo na dança de salão é a preocupação em perceber como todas essas questões

---

<sup>14</sup> Vídeos das coreografias campeãs do mundial de tango nos anos de 2017 e 2018. Disponíveis, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=rwLZcIBTDvE> e [https://www.youtube.com/watch?v=rx1GHdr\\_zAM](https://www.youtube.com/watch?v=rx1GHdr_zAM). Acesso em: 16 de mai. 2019.

<sup>15</sup> Vídeo de casal brasileiro dançando zouk em uma competição de danças latinas em Amsterdã. Disponível em: [encurtador.com.br/orIKQ](http://encurtador.com.br/orIKQ). Acesso em: 16 de mai. 2019.

<sup>16</sup> Movimento de inversão da coluna, em que a cabeça passa do seu eixo normal e pende para trás.

atravessam os corpos para além da dança. Ao contrário de ignorar esses elementos ou tentar mascarar essas tensões com o pretexto de que a dança é uma forma expressiva de se manifestar em que esses problemas supostamente não estariam interferindo, há um desejo de compreender a dança de salão como reflexo das nossas relações na sociedade e, para além disso, como um meio de manutenção desses processos reguladores dos corpos.

Nesse sentido, trago como as experiências coletivas de bailes sustentam de maneira coletiva esse sistema de condução. Transpondo a performatividade desses papéis para além da relação de um casal dançando, através da vigilância e do controle de um grupo de pessoas. Algo que passa a ser coletivamente performado por um grupo de pessoas dispostas a assegurarem as condutas e normas daquele lugar. O baile é onde esse sistema se corporifica e se intensifica ficando mais potente enquanto fenômeno performativo e social.

### 2.2.2 Os bailes: performances coletivas do sistema de condução

Estatuto da Gafieira

Moço  
 Olha o vexame  
 O ambiente exige respeito  
 Pelos estatutos  
 Da nossa gafieira  
 Dance a noite inteira  
 Mas dance direito  
 Aliás  
 Pelo artigo 120  
 O cavalheiro que fizer o seguinte:  
 Subir na parede  
 Dançar de pé pro ar  
 Debruçar-se na bebida sem querer pagar  
 Abusar da umbigada  
 De maneira folgazã  
 Prejudicando hoje  
 O bom crioulo de amanhã  
 Será distintamente censurado  
 Se balançar o corpo  
 Vai pra mão do delegado  
 Ta bem, moço?  
 Olha o vexame, moço!

Letra de Billy Blanco do samba *Estatuto da Gafieira* (1954).

Esse samba, nos apresenta a contextualização que viemos trazendo de como a dança de salão tem sido uma tecnologia de dominação e regulação dos corpos. Ele se dirige a todos os praticantes da Gafieira, salientando que nesse espaço há um estatuto e que seus artigos devem

ser seguidos para o bem comum de todos os presentes. O baile é um lugar de respeito, e isso quer dizer que é importante performar os papéis sociais e suas condutas a partir da identificação que seu corpo representa nesse lugar. Se você é um homem branco, terá algumas regras que se atribuíram a esse enunciando, que será diferente se você for um homem negro, ou ainda, se você for mulher branca; e se for mulher negra, serão outras ainda.

Na letra desse samba há três pontos que me chamam atenção. A primeira é que a música se direciona a um homem, afinal, ela diz “Moço, olha o vexame”. Nessa argumentação talvez possamos pensar que seja um homem mais jovem que, de certo modo, queira romper com certos padrões como, por exemplo, ao dançar utilizando mais umbigadas, movimentos com o quadril. Fato é que é um homem, e só poderia ser, afinal, são eles os que conduzem. Então, provavelmente, para eles é viável propor algum tipo de desvio das condutas dadas como corretas. Os cavalheiros têm o poder da ação, inclusive porque na maioria das vezes as regras forem feitas por eles mesmos. Isso faz com que eles se sintam aptos a mais facilmente questionar ou transgredir elas. O segundo ponto é que ele está se dirigindo provavelmente a um homem negro, pois, caso esse rapaz não siga as condutas, pode vir a prejudicar o “bom crioulo de amanhã” que poderá ser barrado de entrar no baile, por exemplo. Sendo assim, se esse moço da letra seguir se equivocando ele vai sustentar a lógica de que homens negros costumam destoar das condutas adequadas daquele espaço que, muito provavelmente, foram escritas por homens brancos. Por último, ela ainda nos apresenta a relação de repressão: caso aquele sujeito não se adeque as regras, ele pode vir a parar nas mãos do delegado. Concluímos que realmente existe uma polícia fiscalizadora do baile, como veremos.

Nesse sentido, apresento então nessa parte do texto como esses espaços sociais, os bailes, gafieiras e milongas possuem um poder coletivo de instauração dos códigos e condutas previstas no sistema de condução. Eles perpassam diversas experiências sociais, é ali, naquele partilhar de pista de dança, que vemos as diversas relações de poder tensionadas sobre aquele espaço comum. Apesar da singularidade dos bailes e características únicas, delineadas de acordo com a sua localização na cidade, se são em espaços públicos ou privados, se são a tarde ou a noite. Essas informações compõem um enredo particular para essas experiências.

Entretanto, regras comuns e estatutos podem ser encontrados, com maior ou menor rigidez, em gafieiras, milongas, bailes em clubes, e escolas de dança de salão, tanto no Rio de Janeiro como em Buenos Aires ou Montevideú. Nem todos os lugares deixam expostos esse estatuto, como era o caso da Estudantina Musical, localizada na praça Tiradentes no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde as regras eram expostas na parede. Há também lugares em que isso fica exposto na mesa ao lado do cardápio, ou ainda, de tempos em tempos era projetado,

como no caso do Clube dos Namorados no bairro medianeira na região central da cidade de Porto Alegre.

Independentemente dessas regras serem visíveis ou não, os dançarinos frequentadores desses espaços, além de saberem dançar, são conhecedores dessas condutas. Eles as respeitam como parte da cultura da dança de salão. Saber dançar inclui compreender como esses espaços se organizam, pois, como adverte Megret (2009), a apreensão dos códigos precisos da milonga é parte do processo para se tornar um *milongueiro*<sup>17</sup>. O autor também menciona que não há como saber quem começou esses códigos, mas todos os dançarinos estão de algum modo participando do surgimento e da evolução dessas regras. Essa imbricação entre o ato de dançar e as condutas sociais está vinculada, como vimos, com o surgimento das danças de salão, quando estas eram vistas como uma forma de apreensão e preservação dos códigos morais e sociais de determinada classe. Historicamente, os bailes cumprem a importante função de manutenção dessas etiquetas, reafirmando uma cultura composta por modos de se vestir, de agir e de ser, e de dançar. É no baile que esses códigos se legitimam coletivamente.

No caso das gafieiras, o estatuto da gafieira<sup>18</sup>, o qual regulamenta o que os frequentadores devem ou não fazer, surge com a intenção de assegurar que esse espaço seja um local de respeito e de promover a aceitação social pela classe dominante, como afirma a musicóloga Daniella Spielmann (2017). A autora explica que, por serem frequentados por públicos de diferentes raças e classes sociais, a criação dessas regras de ordem, a etiqueta e a rigidez foram as condições encontradas pelos participantes para garantir a existência desses espaços. Principalmente porque sempre foi um lugar de tensão social, ela traz inúmeras reportagens da década de 1930, 1940 e 1950 que abordam as gafieiras com um lugar de representação pejorativo e criminal<sup>19</sup>.

Há muitas investidas da polícia e muita repressão desses lugares nesse período. A maioria dos crimes está relacionando a assaltos, furtos, assassinatos, entre outras coisas. Embora todos eles se vinculem normalmente a pessoas negras, como traz Spielmann:

---

<sup>17</sup> Milongueiro é como são chamados os frequentadores das milongas. Além de exímios bailarinos, também demonstram bastante conhecimento sobre todos os fenômenos que envolvem esse baile.

<sup>18</sup> O estatuto da gafieira pode ser acessado no artigo de Felipe Veiga “A dança e as regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas” (2012). Disponível em: <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/138>. Acesso em: 14 jul. 2018.

<sup>19</sup> Importante compreender que existia nessa época a lei da “vadiagem” a qual criminalizava corpos que estivessem sem documentos ou sem uma carteira de trabalho assinada. Assegurando uma postura racista do estado e da polícia perante os corpos negros e o da população de baixa renda. Manifestações culturais como o samba e a capoeira eram alvos corriqueiros de abordagens policiais e prisões para averiguação. Para saber mais recomendo a leitura (ROESLER, 2016). Disponível em: <http://www.justificando.com/2016/08/09/sobre-a-vadiagem-e-o-preconceito-nosso-de-cada-dia/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

A questão racial foi associada à gafeira pejorativamente, na medida em que é criada uma analogia entre classe social e raça (quem frequenta a gafeira são “mulatas”, “roxinhas”, também quando se descreve quem foi preso ou cometeu o crime se coloca a cor da pele como distinção entre pessoas). São narrativas que denunciam uma época de difícil inserção social deste grupo, que já vinha sofrendo abusos terríveis, desde a escravidão (SPIELMANN, 2017, p. 44, grifo da autora).

Voltemos à apresentação das diferentes representações vivenciadas pelos corpos nesses espaços. Esses espaços eram os lugares de lazer dos trabalhadores, das empregadas domésticas, das orquestras de rua, das copeiras e das camareiras. Os sambas que marcaram época nesses bailes, assim como o *Estatuto da Gafeira* do compositor Billy Blanco, retratam essas histórias, e depois passam a ser reconhecidas pelos seus frequentadores como samba de gafeira, como propõe a autora. Enfim, nem todas as representações eram pejorativas, e isso começa a mudar a partir da década de 1950. Talvez porque, como traz Spielmann (2017) há um interesse político de associar esse espaço a gafeira como uma expressão popular, mas também um desejo de compreender esse espaço como familiar.

O que me chama atenção é que ao falar sobre estatuto a autora menciona que poderia ser um recurso de legitimação desses espaços, uma maneira de assegurar a dignidades desses bailes que eram tão repreendidos. Para ela “A função dos estatutos poderia ser entendida como a negação da gafe, pois a gafe é um desvio de conduta dentro daquele ambiente, e também como uma questão de legitimidade e aceitação social” (SPIELMANN, 2017 p. 67). Principalmente porque há circulação de histórias envolvendo o termo gafeira que teria sido originário de gafe, de cometer um equívoco moral. Segundo o antropólogo Felipe Veiga:

As situações na entrada da Estudantina evocam histórias burlescas de uma acalorada discussão na porta de outra gafeira do Centro da cidade, entre o fundador do Elite e um jornalista disposto a entrar com seus convidados sem pagar. Sempre contada na terceira pessoa e referida em diversas reportagens, não há como saber se o entrevero realmente aconteceu, nem como medir o alcance de suas consequências com a distância do tempo. Fato é que, entre o suposto ocorrido e sua primeira versão, aproximadamente quarenta anos se passaram (VEIGA, 2011, p. 111).

O ponto é que independente dessa história ser verdadeira ou não, se cria essa questão em torno desses estatutos porque eles podem ser também proposições de asseguarção da existência desses lugares, principalmente ao se tratar do contexto carioca o qual apresenta esse tensionamento social e racial, como nos apresentam as pesquisas de Spielmann (2017) e Veiga (2011;2012). Embora consiga compreender essa complexidade, como pesquisadora de dança de salão interessada a pensar essa prática, vejo o quanto a elaboração dessas condutas coletivas

sustentam esse sistema de condução. Isso reafirma lugares sociais, de raça e de gênero até os dias de hoje.

Segundo o antropólogo Felipe Veiga: “Os estatutos se dirigem inicialmente em tom elogioso aos ‘nobres amigos’ frequentadores e versam em detalhes sobre dois temas, vestuário e comportamento social, examinando o figurino e estabelecendo as atitudes permitidas e as censuradas” (VEIGA, 2012, p. 59, grifo do autor). Nesse sentido, ele delimita claramente como o frequentador deve se vestir, se portar, o que pode ou não ser feito na pista de dança, sendo todo o material bastante organizado a partir dos dois papéis de gênero predefinidos: cavalheiro e dama, mas podemos pegar também algumas cláusulas que dizem em respeito a questões raciais.

No que diz respeito as indumentárias dos cavalheiros e das damas, ambos não podem entrar usando chapéus ou qualquer adereço como turbantes. Em entrevista para Felipe Veiga, o senhor Isidro Page Fernandez, proprietário da estudantina menciona “Por que não turbante? No meio daquele monte de pano, se leva um canivete ou uma navalha, gilete, alguma coisa, ninguém podia entrar de turbante” (VEIGA, 2012, p. 61). Então, isso pode vir a refletir essa associação de que seriam os negros o público que deveria ser mais vigiado, pois apresentaria riscos aos brancos, estigma já presente como vimos em décadas anteriores. Então, querendo ou não, a manutenção e o não questionamento dessas regras ao longo dos anos como “tradição” de uma dança, acabam sendo reproduzidas para novas gerações de dançarinos.

Esse estatuto é encarnado pelo público que habita esses salões de baile. Os frequentadores costumam afirmar que seguir esses padrões faz parte da manutenção de uma tradição, como aponta o antropólogo Felipe Veiga (2012). Nesse sentido, os próprios dançarinos passam a fiscalizar possíveis desvios de conduta nesse espaço coletivo de dança. Isso está indicado no texto de abertura do estatuto que menciona: “Por esta razão pedimos para que cada um seja fiscal de si mesmo, para com isso ser um fiscal daqueles que o rodeia.” (VEIGA, 2012, p. 57). É instaurada essa ação de vigilância do indivíduo para manutenção do bom funcionamento desse lugar, como um dever comum, estar atento aos possíveis desvios.

Além dessa postura fiscalizadora que estimulada no dançarino, no caso das gafeiras, havia os fiscais que, segundo Spielmann (2017), eram também figuras responsáveis pelo bom andamento do baile. Os fiscais podiam advertir verbalmente, pedir para uma pessoa se retirar e até mesmo suspender sua presença no espaço. Há também, nas milongas, o registro de *bastoneros* ou *encargados*, de acordo com Marta E. Savigliano (1995), responsáveis por fiscalizar o modo como os casais dançavam. Eles controlavam principalmente a distância entre os corpos, os quais não podiam aproximar-se mais do que a moral da época permitia.

Nesse sentido, os dançarinos não só vivenciavam essas regras como, de certo modo, acreditavam que a sua manutenção garantiria a existência da dança de salão. Isso também é correlacionado no texto do estatuto: “Convocamos a todos que nos ajudem a manter a chama acesa desta maravilha chamada gafieira. A nossa intenção é preservar as nossas raízes, tradições, enfim a nossa cultura” (VEIGA, 2012, p. 57). Essa frase vem logo abaixo da necessidade de fiscalização, como se a essência dessas danças estivesse mais atrelada a conduta moral do que necessariamente a outros princípios como o encontro para dançar com o outro, o jogo e o improvisado.

Maria Inês Galvão Souza (2010) menciona que, com o tempo, ocorrem mudanças no perfil dos bailes tradicionais as quais reconfiguram essas regras de conduta e guiam novos arranjos de relacionamentos mediante a criação de novos códigos. Por exemplo, a questão dos trajes sociais é um ponto que foi flexibilizado; e, atualmente, as pessoas costumam ir aos bailes com trajes mais despojados. É possível, hoje em dia, frequentar espaços onde há pessoas usando sapatos sociais; e outras, tênis; e todas podem entrar e dançar sem serem barradas. Há um relaxamento referente aos padrões de vestimenta dos participantes; já algumas outras atitudes ainda são mantidas. Nas milongas a relação dos dançarinos com seus sapatos continua sendo de extremo cuidado: eles sempre trocam seus sapatos antes de dançar. O sapato de dança não é usado em outros lugares que não a pista de dança.

As regras referentes aos papéis de gênero, por sua vez, permanecem sendo validadas e constituindo esses espaços. No estatuto da gafieira, consta: “**Art. 3. No salão não é permitido:** a) uso de bolsa tiracolo grande ou pequena, [...] **d) dançar mulher com mulher e homem com homem** (SOUZA, 2010, p. 145, grifo nosso). O baile, a gafieira e a milonga são locais onde o casal heterossexual se encontra para dançar, mesmo que o ato de ir dançar não pressuponha o encontro amoroso ou sexual: o projeto político que gere esse espaço é a heteronormatividade compulsória. Os papéis que homens e mulheres podem ocupar na dança estão claramente estabelecidos, e isso é mantido e reforçado nas propostas sociais, formativas e artísticas dessa dança.

Desse modo, essa cultura de dançar marginaliza e exclui qualquer desvio possível dos padrões. Por exemplo, uma mulher que queira conduzir no baile, ou um homem que queira ser conduzido, ou ainda, uma dupla que seja formada pelo mesmo gênero, são situações proibidas nesses espaços tradicionais. Se qualquer uma delas ocorrer, é bastante provável que os praticantes sofram algum tipo de advertência, que pode vir da organização do baile ou até mesmo dos frequentadores. Há casos de mulheres que, por realizarem algum tipo de conduta desviante, são consideradas rebeldes e sofrem algum tipo de retaliação. A pesquisadora Mirian



Strack (2017), em sua dissertação que propõe uma cartografia feminista da dança de salão, menciona o “chá de banco”, uma prática em que os homens decidem não tirar mais determinadas mulheres para dançar. Na situação mencionada, o motivo era que uma mulher havia se recusado a dançar com um professor de dança de salão.

Já a autora Juliet McMains (2018) descreve a expressão “*planchando el asiento*”, que ocorre nas milongas argentinas de forma semelhante à versão brasileira, porém o motivo é pelo fato de a dama ter experiência técnica demais e com isso passa a não ser mais tirada pelos cavalheiros, que optam por dançarinas iniciantes e intermediárias. Isso também pode ocorrer porque mulheres mais jovens passam a ser alvos mais desejantes para parceiros homens mais experientes, que tendem a ter uma postura paternalista de iniciar essas jovens nos salões de baile. Eu mesma já vivenciei algumas situações em que os senhores mais velhos, quando me tiravam para dançar queriam me ensinar movimentos novos no meio do baile. O ponto aqui não é em relação à troca que pode gerar aprendizado, mas ao fato de ser sempre instaurado nessa relação, em que os corpos femininos mais jovens são mais interessantes do que corpos mais velhos que ficam sentadas tomando “chá de banco”, porque os corpos femininos nesse espaço estão à deriva de um cavalheiro que queira dançar com elas.

Desse modo, os estatutos seriam “um eloquente dispositivo de controle social, com forte apelo ao autocontrole, capaz de produzir padrões de civilidade no momento em que as pessoas estão mais próximas, mais perto umas das outras, em uma situação pública” (VEIGA, 2012, p. 63). Entretanto, o antropólogo menciona que esses códigos se validam nesse espaço, no caso das gafeiras cariocas, as quais a imagem positiva e o reconhecimento de seu valor moral estão articulados. Ele ainda traz que há fatos não mencionados pelo estatuto, como “o código de regras não condena qualquer diferença de idade entre os casais dançantes, tampouco há restrições às formas de economia ou de mercantilização da dança, como é o caso dos pares contratados” (VEIGA, 2012, p. 65).

Contudo, essas possibilidades ausentes das regras não podem ser consideradas desviantes. Afinal, elas provavelmente vão reforçar o sistema de condução, já trazendo o caso dos pares pagos para dançar. Os chamados “*personal dancers*” ou “dançarinos de ficha” são professores homens que recebem ou por dança ou por hora contratada para dançar com as mulheres nos bailes. Essa profissão não ocorre para professoras mulheres, em primeiro lugar, porque alunos homens acessam a condução, ou seja, não correm o risco de não conseguir dançar com ninguém, como as mulheres; em segundo, porque há um grande estigma numa possível associação dessas mulheres com a profissão de prostituição. Zona essa dentro da dança de salão ainda nebulosa por se tratar de uma prática popular que, por vezes, compreende que uma

profissional da dança está diretamente relacionada aos personagens exóticos que mencionei, ou seja, a prostituta, a mulata, entre outras derivações.

Nesse sentido, os bailes de dança de salão reforçam uma cultura que “reitera a divisão binária dos gêneros, a atribuição de papéis e estereótipos de gênero normativos, a submissão das mulheres e a naturalização da heterossexualidade” (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p. 158). Como pesquisadora e praticante dessa dança, considero emergencial a criação de outros espaços, que estejam abertos a outras vias de convivência. Quais seriam os estatutos de um baile queer? Ou de um baile contemporâneo de dança de salão? Será que eles precisariam existir?

É importante destacar que algumas iniciativas de outros bailes de dança de salão já existem em diferentes cidades. Podemos citar o espaço de resistência da cultura gay no Rio de Janeiro da Turma Ok, situada na Lapa, mas que tem sua origem em um grupo de militância gay desde 1961. Segundo o pesquisador Thiago Barcelos Solíva “Seu espaço congrega um conjunto variado de atividades que incluem festas, reuniões, concursos e, principalmente, os shows de “artistas-transformistas”, itens emblemáticos do grupo.” (SOLÍVA 2019, p. 59). Nesse espaço era possível homens dançarem juntos, apesar de não haver o enfoque de ser um local de formação de dançarinos de danças de salão.

Todavia, podemos pensar no movimento de dança criado através da proposta de Tango Queer, na cidade de Buenos Aires, na qual há uma série de bailes, aulas e eventos a partir dessa abordagem. Atualmente, no Brasil, podemos citar o Forró Queer, organizado por Laura James em Belo Horizonte, os Bailes Contemporâneos de Dança de Salão da Dois Rumos Cia de Dança em São Paulo, os Salões Experimentais realizados por Samuel Samways em Belo Horizonte e a versão da cidade do Rio de Janeiro organizado por mim em parceria com algumas pessoas da dança, da música e produtores do Espaço Mova, entre outras iniciativas mais pontuais que têm acontecido pelo país. Todos esses lugares emergem da necessidade de haver espaços mais plurais e democráticos para dançar a dois. Por isso, adentramos nessas manifestações emergentes nos últimos anos as quais tem convocados outros olhares para a dança de salão.

### **2.3 As abordagens contemporâneas na dança de salão: uma proposta artístico-ativista**

Nos últimos anos, foi possível acompanhar o surgimento de diversas propostas de profissionais que vêm repensando suas práticas na área de dança de salão. Assim, compreendo esse termo com um amplo guarda-chuva que pode englobar todas as propostas que emerjam ao questionarem os modos conservadores de fazer dança de salão. São propostas que almejam

friccionar as estruturas vigentes dessa prática e, com isso, também alterar, ainda que minimante, os processos estruturais da nossa sociedade.

Dessa forma, acredito que essas proposições estão dialogando com o seu tempo através de perspectivas críticas nas quais há um esforço para se estar sensível e atento às demandas de sua época, percebendo inclusive aquilo que não está à mostra de todos: as sombras, as inquietações que mobilizam o nosso estar vivo. Ou, nas palavras do filósofo Giorgio Agamben (2009), “ser capaz de perceber a própria época por meio de um distanciamento crítico, mas saber, ao mesmo tempo, que se pertence a ela (e se atua nela) irrevogavelmente” (AGAMBEN, 2009, p.59). Trata-se de um movimento articulado e encabeçado por mulheres e pessoas LGBTQIA+, principalmente porque são nesses corpos que esse dançar conservador mais afeta.

O termo “abordagens contemporâneas” na dança de salão tem sido escolhido pelas próprias profissionais que atuam nesses espaços alternativos e que têm optado por nomear os seus fazeres a partir dessa perspectiva. Sendo assim, podemos englobar dentro das abordagens contemporâneas na dança de salão um amplo campo de manifestações que inclui metodologias de ensino, textos, palestras, espetáculos, performances e bailes, do mesmo modo que os eventos também têm sido chamados a partir desse enunciado “contemporâneo”.

Esses espaços de convívio têm sido decisivos para a articulação dessas muitas danças de salão que estão sendo os propostas. É importante mencionar que essa pesquisa entrou em contato com propostas emergentes desse movimento que surgiram no Brasil nesses últimos anos evidenciando o desejo de construção de uma rede de pessoas dispostas a pensar sobre essa prática, a construir espaços de partilha e convívio com outras prerrogativas para a dança de salão.

Eu comecei a estar presente nesses espaços a partir de 2016, sendo o primeiro uma palestra chamada “Resistir com arte: mulheres na dança de salão” no Memorial da América Latina em São Paulo, organizado pela professora Carolina Polezi. Desde então, pude estar em contato com diversas pessoas no Congresso de Dança de Salão Contemporâneo, que aconteceu em Belo Horizonte em 2018; e o Encontro Contemporâneo de Dança de Salão, que ocorreu em São Paulo, em 2018 e 2019. No Interatos Dança de Salão que ocorreu na cidade de João Pessoa em 2017. No Abordagens Contemporâneas na Dança de Salão em Salvador em 2020.

Além disso, no ano de 2020, foi possível seguir articulando essa rede através de espaços virtuais e iniciativas, como foi o caso do grupo de estudos em dança de salão contemporânea da Licenciatura em Dança da FURB em Blumenau, o I Webinário Interseccional de Dança de Salão organizado e o Encontro Online de Abordagens Contemporâneas de Dança de Salão, ambos organizados pelo grupo Dois em Um Cena de Salvador, assim como as Rodas de

Conversa dos Bailes Online da Dois Rumos Cia de Dança. Além dos diversos canais virtuais dedicados a reflexão em dança de salão através desse olhar.

Para além dessas ações no Brasil, pude também acompanhar o Festival Internacional de Tango Queer no ano de 2017 na cidade de Buenos Aires. Compreendendo um pouco mais sobre esse movimento que já vem há mais de onze anos pautando discussões no tango, e ao redor do mundo, a partir dessa necessidade de questionar a cis-heteronormatividade. Trazendo para essa pesquisa essas duas realidades que estavam germinando proposições alternativas para essa forma de dançar. É interessante refletir que essas práticas e ações elas se constituem através da diversidade.

Algumas proposições radicalizam os princípios da dança de salão conservadora, como é o caso da dança de salão contemporânea. Outras propostas, como o tango queer, seguem mantendo os papéis de condutore-conduzide, mas isso independe do gênero do participante. Todas elas constituem esse movimento que é plural e, por isso mesmo, tão potente, porque não sugere um jeito único e correto de friccionar a dança de salão. Dessa forma, as abordagens contemporâneas são compostas por muitas propostas que inclusive se tencionam entre si em determinados momentos.

É interessante articular essa aproximação entre esse movimento de dança e a efervescência dos movimentos identitários, especialmente através das redes sociais. Pensando em como esses espaços dialogam, se tencionam e se auxiliam para a construção dessa dança de salão. É como se aproximasse o campo da discussão política para o universo da dança de salão, estabelecendo um território fértil de experiências formativas para aqueles que dançam, por exemplo, através de rodas de conversa antes do baile, que discutem temas como “a mulher lésbica e bissexual no baile contemporâneo”. Pensando na oportunidade que essas experiências artísticas e sensíveis são capazes de desestabilizar padrões e, criativamente, dar acesso a linhas de fuga para além dessas estruturas.

Ao mesmo tempo em que vivenciamos um período de convulsão no Brasil, como denomina Suely Rolnik (2018), em que assistimos a ascensão globalitária de forças reacionárias (heteropatriarcal, colonial e neonacionalista), também presenciamos a proliferação de um novo tipo de ativismo, permeado pelo diálogo entre esferas macro e micropolíticas que, nas palavras da autora:

Não restringe o foco de sua luta a uma ampliação de igualdade de direitos – insurgência macropolítica – pois expande micropoliticamente para a afirmação de um outro direito que engloba todos os demais: o direito a existir ou, mais precisamente, o direito à vida em sua essência de potência criadora (ROLNIK, 2018, p. 24).

Nesse sentido, esse novo tipo de ativismo tem como alvo a reapropriação da força vital que se encontra dependente do sistema colonial-capitalístico<sup>20</sup>, e essa reapropriação só é possível se exercida nas ações diárias da dramaturgia social em que vivemos, onde constantemente devemos transfigurar personagens e as dinâmicas de relações entre eles. Sendo que essas práticas têm surgido com a consciência de que é através das experiências sensíveis provocadas pela dança a dois que elas conseguirão acessar fissuras nos processos de subjetivação. Desse modo, despertando inquietações nos corpos que ali atravessam sobre essas programações somatopolíticas, como vemos, nas discussões anteriores em relação a gênero, sexualidade e raça. Sendo um campo de experiência sensível, estética e política que convocam seus participantes a se repensarem no mundo.

Principalmente, me parece que são pessoas as quais estão refletindo sobre de que forma os seus corpos estão em jogo nesses agenciamentos, nessas hierarquias e nessas performances sociais. Compreendendo que, por mais que sejamos professores de dança, artistas e ativistas, somos também parte constituinte desse complexo sistema e não nos encontramos livres de sujeições. Já que as nossas criações também são atravessadas por essas formas e forças reativas. Assim, a própria ação de criar e de estar vivo viabiliza a manutenção do sistema, ao gerar modos de viver à base do consumo. Então facilmente podemos correr o risco de ser cooptados para adentrarmos em uma lógica de linhagem e venda de modos de vidas alternativos, em certo sentido, muito semelhante ao modo como a dança de salão conservadora tem operado.

Então, gostaria de pensar um pouco sobre essas relações de consumo que se estabelecem dentro dos espaços de dança de salão. Paralelamente a isso, quero reiterar as possibilidades de insubordinação desses movimentos na dança como espaços questionadores para repensar os modos de vida.

---

<sup>20</sup>Quando me refiro a um regime colonial-capitalístico, me pauto nas ideias abordadas por Suely Rolnik em seu livro *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018). Segundo a autora, o regime colonial-capitalístico vem persistindo e se sofisticando desde o final do século XV. Ao longo dos anos, ele tem passado por sucessivas transmutações, ao ponto em que, em sua nova versão, o capital se apropria da própria vida, de sua pulsão de criação individual ou coletiva de ou novas formas de existência, como motor de sua exploração. Sendo assim, a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva. Esse dado confere ao regime colonial-capitalístico um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater.

### 2.3.1 A ética de consumo na dança de salão

Consumimos a dança de salão, as aulas, os bailes e os outros com quem se dança. Queremos sempre estar melhores. Não podemos perder tempo: há sempre um novo passo de dança ou uma dança que está surgindo. O outro tem que estar à minha disposição para promover o meu prazer. Essa lógica circula entre os corpos, de maneira consciente ou inconscientemente, e sustenta relações consumistas com a dança, com as pessoas que dançam e com as ideias que circulam nesse espaço.

Dançar é uma atividade criativa, pode ser algo prazeroso, mas também pode estar reiterando formas de dominação e objetivação do corpo do outro. Esses processos de relação regidos por formas de controle que colocam os corpos à disposição utilitária de movimentos de dança são sutis, e seus participantes podem nem os perceber. A dança com o outro pode acontecer apenas com o objetivo de executar os passos de dança, com uma proposição de utilidade na qual o corpo do outro existe apenas para me fazer dançar, por exemplo, quando uma pessoa conduz movimentos de alto grau de dificuldade sem nem perceber se a outra está disponível para isso, ou, quando o conduzido fica frustrado porque o condutor não sabe determinados movimentos.

Essas reações acontecem porque nos vemos e nos relacionamos como sujeitos que se constituem por aquilo que podem possuir. A identidade é daquilo que nos determina e que, ao mesmo tempo, nos diferencia dos outros. Como explica o filósofo Vladimir Safatle: “Possuo predicados que, em um movimento complementar, me identificam, estabelecendo um campo próprio, e me determinam no interior de um campo próprio de diferenças opostas” (SAFATLE, 2016, p. 25). Daí que nos relacionamos em função daquilo que possuímos, levando em conta se temos ou não vantagens nas relações ou se temos direitos sob as predicções de outras pessoas. Na dança, o predicado da “boa” condução faz com que o dançarino que o possui se sinta autorizado a levar o outro a realizar qualquer movimento. Não se leva em consideração se a outra pessoa não sabe ou não quer realizar determinado movimento; pois, nessa experiência, o atributo da ação de condução é do condutor e não do conduzido.

Para conseguirmos nos relacionar para além dessa lógica utilitarista, é necessário que sejamos indiferentes – o que não quer dizer desafetados – e isso demanda o exercício de despossuir os sujeitos de suas determinações. Safatle (2016) defende que deveríamos, enquanto sujeitos, experimentar a indiferença que circula no interior de zonas de indiscernibilidade; assim, daríamos vez a “sujeitos continuamente despossuídos de suas determinações, abertos a um modo de afecção que não é simplesmente a expressão da presença do outro no interior do

sistema de interesses e vontades que determinariam a minha pessoa” (SAFATLE, 2016, p. 25). Essa seria uma oportunidade de criar vínculos por meio de outras formas de afecção.

A dança de salão pode vir a ser uma zona de indiscernibilidade, espaço de afetação onde os sujeitos são continuamente despossuídos de suas determinações. Este projeto inclusive se propõe a desbravar as formas que têm tornado isso possível dentro dessa prática. Para que surja um dançar despossuído dessas determinações predicativas é necessário que se disponha a pensar sobre as práticas, a abrir-se às criações que brotam dos corpos que dançam e que estão repletas de instantes de desestabilizações.

O consumo nas relações e na vida também atinge a dança de salão, a ponto de se verem muitos profissionais adaptando seus discursos a fim de atrair alunos para as suas aulas. No entanto, não basta apenas rever a linguagem e seguir mantendo uma prática pautada em uma lógica de consumo. É importante pensar na construção de outros corpos para a dança de salão que estabeleçam outros modos de relação nesse espaço. Sabemos que é complexo questionar esses sistemas de consumo nas relações formativas, artísticas e sociais, uma vez que vivemos em um regime de consumo; porém, se não refletirmos sobre essas questões em nossos processos ou pelo menos, dermos espaço para essas tensões percorrerem essas discussões, seguiremos recriando processos muito similares aos que já vivemos.

Não podemos ser ingênuos e pensar que por estarmos tentando desconstruir relações de gênero na dança que facilmente nossas propostas não sejam cooptadas pelo neoliberalismo. É interessante analisarmos a criação do movimento de Tango Queer em Buenos Aires, que nasce como provocação política de tensionar a cis-heteronormatividade nessa cultura, mas acaba de certo modo aderindo à lógica vigente de relação com um projeto de exportação dessa cultura. Isso não é uma questão apenas do tango queer, mas do movimento de tango como um todo.

A relação com o tango na capital portenha é constantemente fruto dessa injeção de economia de um projeto político neoliberal engendrado pelo governo argentino. Mercedes Liska (2017) menciona que essa proposta investia no valor simbólico do tango como constituinte de uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, apostava na potência econômica dessa prática cultural como fonte de mobilização do turismo no país.

A primeira fase desse projeto ocorre entre os anos de 1990 e 2000, com o surgimento do Festival de Tango, organizado pelo governo, e a implementação, em 1996, da lei que promove o tango patrimônio cultural da Argentina. O tango, então, passa a ser estimulado e incentivado como uma atividade de lazer entre a população. Aulas gratuitas são oferecidas em centros culturais dos bairros da cidade de Buenos Aires. As milongas passam a ser vistas como locais de encontro e sociabilização seguros pós-ditadura. Ao final desse período, também surge

o famoso curso de formação de professores de tango, idealizado por Rodolfo Dínzel em parceria com instituições públicas de ensino, conhecido como Centro Educativo del Tango de Buenos Aires (CETBA).

Essa ação no começo do século XXI amplia espaços urbanos dedicados à prática de dançar. Segundo Sofia Cecconi (2009) há uma reabertura de salões tradicionais em clubes de bairros, o surgimento de diversas casas de espetáculos para turistas; e um aumento da realização de aulas de dança em praças, academias e salões. Além disso, há uma nova geração de organizadores de milongas e professores de tango. O mesmo fenômeno ocorre na música, com o aumento de grupos e orquestras, os quais passam a produzir criações que misturam tango, música eletrônica e jazz. Nesse período, efetivamente surgiram muitas ações nessa área: o tango passa a ser produzido em grande escala na capital argentina, surgem os shows de tango para turistas, casais dançando na rua, e todos reiterando as normas vigentes já apresentadas.

A segunda fase desse projeto econômico, de acordo com Mercedes Liska (2017), segue entre os anos 2000 e 2010, e seu principal objetivo é a adequação das dinâmicas dessa dança aos novos regimes culturais legitimados. Surge, então, o Festival de Tango Queer em 2006, com investimento de dinheiro público. Nesse período, aprovam-se leis como a da legalização do casamento *gay*, assim como a lei que permite que a pessoa troque de gênero em seus documentos oficiais, sem ter que recorrer a permissões judiciais ou médicas, e realize cirurgias de troca de sexo sob a cobertura do serviço público. Todas essas conquistas legais, resultantes de diversas lutas ativistas ao longo dos anos, legitimam a capital portenha como referência internacional para o turismo *gay*, como destaca o geógrafo Miguel Kanai (2014).

Nesse ponto podemos compreender essa complexa teia que vai se formando em Buenos Aires, por conta de um interesse político em estimular a economia do país mediante a exploração dessa demarcação de cidade *gay friendly*. O poder de compra desse público é chamado de *Pink Money*, termo utilizado pelos economistas para denominar experiências e estratégias de consumo voltadas especificamente para LGBTQIA+. <sup>21</sup>

O movimento de tango queer, ao mesmo tempo em que dialoga com esse incentivo econômico, também impõe resistências aos sistemas sociais. É um processo complexo, porque essa ascensão do turismo agrega adeptos ao movimento e, com isso, fomenta a criação de outras possibilidades de dançar e de novos lugares para essa prática; no entanto, simultaneamente, ela

---

<sup>21</sup> Outras informações referentes a essa temática, ou a problematização do uso dessas pautas identitárias de maneiras equivocadas conhecidas como “*pink-washing*” sugiro a leitura da tese de Leonardo Pinheiro Mozdzenski (2019). Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/35630> Acesso em: 24 de mar. 2021.



restringe a apreciação do tango queer apenas a pessoas com poder aquisitivo, como aponta Kanai (2018).

Apesar disso, é possível encontrar subversões nessa prática que, por exemplo, segue ocupando bairros mais afastados da região central, como é o caso da milonga Los Laureles, localizada em Barracas. Outro exemplo são personalidades que dão aula de tango queer e ainda se engajam em diversas ações ativistas em prol de causas LGBTQI+, como é o caso de Edgardo Fernandez Sesma, citado por Kanai (2014). No Brasil, podemos pensar em um fenômeno semelhante dentro das abordagens contemporâneas em relação a esse movimento de profissionais que passam a aliar essas discussões identitárias presentes na dança de salão apenas para se aliarem a uma postura da “moda”.

Isso se reflete em discursos de empoderamento e de coaching pessoal através da dança de salão como recurso de adaptação desse corpo para o sistema. É quase como uma inversão, que volta para o mesmo ponto de partida, no sentido de que essas práticas de autoconhecimento através da dança passam a ser utilizadas como ferramentas para que a pessoa possa se adaptar mais ainda ao sistema neoliberal, se tornando cada vez mais empreendedora de si mesma. Parece-me que essas aulas que se utilizam de um discurso de autonomia e criatividade do corpo não incentivam os praticantes a questionarem o porquê da existência de certos padrões, desenvolvendo ações que apontam para caminhos individuais, como se não se sentir bem com o seu corpo fora do padrão fosse algo a ser resolvido apenas na esfera individual.

Claramente há uma forte tendência de mercantilização dessas experiências alternativas na dança de salão, que correm o risco de serem reorganizadas para esses lugares esvaziando-se de suas convocações políticas iniciais. Trago esse alerta para que possamos seguir refletindo sobre os nossos modos de produção nessa área e não apenas seguindo os fluxos do mercado de consumo neoliberal. Por isso apresento alguns caminhos que apontam para essa relação entre dança e política nessas abordagens contemporâneas.

### 2.3.2 Pistas para experimentar uma dança de salão artístico-ativista

Considerando a forte imbricação dessa dança com uma cultura dominante que impõe sua hegemonia e é defendida e preservada por muitos, como é possível atuar na transformação desse meio? Ou ainda, como resistir às fortes influências de consumo impostas e tentar desviar os caminhos que apontam para que nossas criações sejam apenas experiências mercantilizadas?

A resposta, a meu ver, é seguir dançando e encontrando na potência do gesto de criar fluxos para conseguir desconstruir em si mesmo os padrões que insistem em nos determinar e

nos controlar. O ato de resistir se encontra, então, no próprio campo da produção da subjetividade. Segundo Rolnik (2018), é um processo de investigação do que está dominante em nós mesmos. Só conseguiremos escapar dessas forças reativas que controlam e constituem nossos corpos por todos os lados por meio de um exercício árduo de reinvenção. Esse processo exige coragem, pois nunca há um fim. Não é algo que está pronto em algum lugar ou que se encerra em algum momento. “Ao contrário, esse é um território que tem que ser incansavelmente conquistado e construído em cada existência humana que compõe uma sociedade, o que intrinsecamente inclui seu universo relacional” (ROLNIK, 2018, p. 36). Ciente disso, vejo a arte e a dança como caminhos possíveis para provocar mudanças e rupturas em padrões e comportamentos, pois o ato de criação gera faíscas promovedoras de devires outros.

Ao dançar, podemos estar vivenciando inúmeras experiências transformadoras, as quais podem reverberar durante anos em nossos corpos. Contudo, é importante enfatizar que mesmo a arte está subjugada aos processos de dominação. Ela é um campo furtivo de cuja força criadora o capitalismo se apropria e a instrumentaliza, de acordo com Suely Rolnik (2018). Todavia, a própria autora reconhece que existem formas de criação em arte que ora se encontram com práticas ativistas, ora se desencontram delas, possibilitando a criação de devires singulares.

Portanto, acredito que as abordagens contemporâneas na dança de salão podem constituir uma proposta artístico-ativista de pensar a dança e as relações ao propiciarem um espaço de experimentação sobre si, para além dos desejos dominantes. Essa experimentação pode ocorrer tanto no processo singular da pessoa ao improvisar dançando com alguém, como em um acontecimento coletivo durante um baile.

As estratégias políticas desse agrupamento de pessoas e ideias questionadoras-parecem ganhar matéria nas experiências mostradas nessa tese e nas iniciativas que estão surgindo por aí, as quais compreendem a dança de salão como campo de transformação social. As abordagens contemporâneas na dança de salão podem ser políticas e ativistas na medida em que estão interessadas em estratégias coletivas de tensionamento dessas normativas vigentes.

São práticas de dança que almejam dialogar com provocações como essas do livro *Corpos em aliança e a política das ruas*, de Judith Butler (2019b):

permitir que a vida das minorias sexuais e de gênero se tornem mais possíveis e mais suportáveis, para que corpos sem conformidade de gênero, assim como aqueles que se conformam bem demais (e a um alto custo), possam respirar e se mover mais livremente nos espaços públicos e privados, assim como em todas as zonas nas quais esses espaços se cruzam e se confundem (BUTLER, 2019b, p. 40)

Nesse sentido, acredito que sejam propostas que almejam criar zonas de acolhimento para corpos que não se adequam as normativas dominantes. Assim como são processos de dança que auxiliam corpos que estão enquadrados nesse modelo a vislumbrarem outras possibilidades. Sendo uma dança questionadora que faz com que seus participantes se permitam viver danças diferentes, por exemplo, para um homem cis-heterossexual ser conduzido por uma mulher, ou dançar com outro homem. Isso pode ser transformador, para alguém que costuma estar sempre no controle, se permitir ser levado por um outro corpo. Há a intenção de ampliar as referências estéticas, sensíveis e políticas dessas pessoas que se propõem a viver essa experiência coletiva que é dançar em relação seja a dois, a três ou em um baile.

Se na esfera macropolítica, historicamente, os modos de dominação e suas insurreições são denunciados pelos agentes subalternizados, na esfera micropolítica, por sua vez, as denúncias podem emergir de qualquer lugar. Sendo assim, todos podem ser agentes em potencial, como afirma Rolnik (2018), visto que, na esfera micropolítica, estamos todos sob o domínio do regime hegemônico, independentemente de nossa cartografia social, econômica e cultural, e da posição que ocupamos nas relações de poder. Isso é interessante, porque me parece que essas perspectivas de dança de salão insurgentes encontram sua potência artístico-ativista na atuação micropolítica, pois as fissuras podem ser feitas em todos os corpos que vivenciam ou presenciam esse dançar.

A pedagoga argentina Val Flores (2018), traz no seu texto a experiência das danças folclóricas argentinas através de uma experiência de desgenerificação dos corpos. De acordo com a autora, uma proposta pedagógica antinormativa/cuir<sup>22</sup> seria um processo capilar que, além do pensar, infere a tarefa micropolítica de implicação sensoriperceptiva, sendo necessário para tal compreender a normalidade como um problema histórico que se institui cotidianamente nos corpos e nas vidas (FLORES, 2018). Nesse sentido, a desgenerificação seria um processo estético, político e afetivo que borra os papéis de gênero e, além disso, entende as formas oficiais e naturalizadas de sentir, compreender e perceber esses lugares. Segundo Val Flores:

---

<sup>22</sup> A autora se utiliza da grafia cuir como uma forma de latinoamericanizar o termo queer. Uma escrita que se reinventa através de outros contextos. Burlando essa palavra que se institucionaliza através do cânone norte-americano, quebrando o molde pré-fabricado, desfazendo e refazendo uma subjetividade destacada. Sobre esse tema sugiro a leitura de Interruções (FLORES, 2013). Disponível em: <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/11/interruptions-libro-valeria-flores.pdf>  
Acesso em: 14 de abr. 2021.

Se trata de desconfiar, mediante a gestos e táticas, astúcia e manobras dos modos autorizados das feminilidades e das masculinidades impostas pela heteronormatividade como tecnologia de escritura sobre os corpos[...] abrindo possibilidade eróticas e criativas de novas moradas para nossos corpos, sempre instáveis, temporais e desconcertante desafiando o poder da lei sexual (FLORES, 2018, p. 8).

Pensando a partir dessa reflexão podemos pensar em pistas que promovam experiências nas danças de salão, que estejam atentas a esses processos de desestabilização dessas escrituras corporais vigentes, destituindo os modos binários atrelados aos papéis na dança. Criando outras variações eróticas e criativas dos modos de estar em relação dos corpos como veremos a partir dos estudos de algumas propostas. Assim como ampliando as formas de estar dançando juntos, sendo envolvidos por outras experiências que desestabilizam a nossa vivência.

O gesto de dançar a dois envolve reciprocidade, então estaremos o tempo todo influenciando e sendo influenciados por essa dança. Contudo, para que esse processo ocorra com potência, é fundamental que os dançarinos tenham condição de acessar uma prática que os faça refletir sobre regimes dominantes e sobre os privilégios e as estranhezas que atravessam seus corpos. Refiro-me a condições, porque, por mais que eu acredite que o processo de dançar possa atuar e ser atuante em todos os tipos de corpos, percebo, enquanto docente e artista, a importância de atentar para as diferenças que permeiam esses corpos ao longo dos processos de dominação presentes no inconsciente colonial-capitalístico. Nesse sentido, destaco a importância de estarmos sensíveis a essas demandas e tentarmos criar situações em que corpos, que não se sintam tão autônomos, possam, aos poucos, aproximar-se de sua pulsação vital. Estar sensível a esse aspecto viabiliza desestabilizações de possíveis ciladas que o próprio corpo pode sugerir, visto que ele também é fruto desse processo.

Por exemplo, a simples manutenção do lugar de condução na dança, independentemente do gênero de quem a propõe, ainda coloca uma pessoa como responsável pelo dançar do outro. Então há casos de muitas mulheres que têm dificuldade de executar o papel de condutora porque isso descortina acessos a lugares por vezes desconhecidos nas suas vidas. Já presenciei relato de uma aluna que, no começo, não gostava de conduzir, mas, ao passar das aulas, foi percebendo que isso refletia a ausência dela em várias situações de sua vida afetiva nas quais ela precisava se sujeitar às decisões dos homens ao seu redor. Pude também perceber o quanto desmistificar o dançar social entre corpos masculinos pode ser transformador, ponto de ser revelador para um aluno se perceber tendo o prazer de dançar com outro homem.

Se os agentes que dançam conseguirem captar essas pistas, é, sim, possível criar outros mundos. Esse encontro pode ser tão intenso a ponto de modular as experiências de duas pessoas

no sentido de construírem, durante a dança, um terceiro estado, um corpo comum aos dois e em parte de nenhum. Tal experiência só é possível quando a dança conduz ambos a zonas desconhecidas e jamais imaginadas por elas.

Há ainda as convocações coletivas vivenciadas nos bailes e encontros desses agentes. O autor Ramón H. Rivera<sup>23</sup> (2011) propõe que os clubes de dança são espaços de utopia performativa para a comunidade queer latina nos Estados Unidos. Segundo ele,

Os clubes de dança são lugares provisórios com temporalidades limitadas, mas grandes casas espacialmente nas quais Latinas e Latinos queers performam seus desejos livres das proibições presentes fora desse espaço. Discursando sobre as estruturas de dominação que seguem presentes fora desse **“paraíso seguro” e ensaiando estratégias de sobrevivência coletiva.** (RIVERA, 2011, p. 11, grifo nosso).

Sendo assim, é na pista de dança que passa a ser possível construir coreografias de resistência a esses padrões e discursos dominantes em relação a gênero, classe e raça. Isso fica pulsando nos corpos dos presentes que se reinventam nesses espaços criados com esses intuitos. A pista do baile, como um lugar de segurança onde essas experimentações de outros modos de vida sejam possíveis, sem que haja fiscais para recompor as condutas da cis-heteronormatividade. Onde a pulsão dos corpos de dançar juntos, guiadas pelo tocar, pelo se perceber, conduza esses coletivos que se encontram a ensaiar estratégias de sobrevivência.

Talvez esta seja a grande oportunidade de construir uma prática artístico-ativista: passar a ver nossas experiências em dança como fontes de invenção de formas de vida, novas vidas, emergentes dos acontecimentos que são a-subjetivos e pré-individuais. “Sentir e pensar: é como inventar uma nova vida, é como viver num outro mundo.” (TRINDADE; FONSECA, 2008, p. 245). É nesse ato de improvisar, dançando nesses polos entre arte e ativismo, sem a necessidade de se fixar, mas vivenciado os encontros e desencontros desses campos, que outros mundos se tornam acessíveis. A intenção dessa prática é, essencialmente, a construção de vivências que possibilitem perceber diversas formas de estar em um corpo dançante – tais como a fragilidade, a sutileza, a vivacidade, a força – sendo protagonistas do mover independentemente do gênero.

Dessa forma, essas práticas de dança podem viabilizar a criação de comunidades temporárias, como explica Rolnik (2018) ou, ainda, de zonas autônomas temporárias talvez como convoca Hakim Bey (2004). Propostas pedagógicas, bailes, espetáculos calcados em um plano comum, mas que estão em constante processo de interferência de múltiplas forças, ou

---

<sup>23</sup> Ramón H. Rivera é uma referência na área de estudos da performance norte-americana e caribenha articulando como as categorias de gênero, raça, etnia, sexualidade atravessam as negociações e os circuitos das fronteiras da imigração.

seja, se fazendo e refazendo a partir de tensões e inquietações. Conscientes de suas convocações, mas abertos as experimentações que emergem do dançar a dois. Por isso, apresento nas próximas sessões possibilidades plurais de reinvenções das danças de salão como formas artísticas-ativistas de reinvenção de modos de estarmos vivos.

### **3 AS DAMAS REBELDES: PEDAGOGIAS INSURGENTES ATRAVÉS DO OLHAR DE CINCO PROFESSORAS DE DANÇAS A DOIS**

Damas rebeldes são conhecidas no meio conservador de dança de salão como mulheres que se lançam em dançares transgressores, especialmente porque confrontam a superioridade masculina ao romperem com a condução e se laçarem em passos de dança não solicitados. São chamadas assim porque a intenção é que sejam controladas, e sejam exemplos para as outras damas do que não ser e do que não fazer. Aqui nessa pesquisa o termo “dama rebelde” vem como uma apropriação política, assim como o termo queer foi usado pelo movimento no final da década de 1980 pela comunidade LGBTQIA+, que utilizou esse insulto como forma de invocação política. Toda essa estranheza e deboche desses corpos “estranhos”, “raros” passa a ser utilizada, como traz “precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação” (LOURO,2001, p. 546).

Assim são essas mulheres rebeldes, que promovem insurreições ao se perceberem submersas nesse processo de domesticação nas danças de salão e conseguem recriar ações para os corpos nessa prática. Hakim Bey propõe “eterno rebelde, o sombrio que revela a luz” (BEY, 2003, p. 32). Elas conseguem dançar as sombras existentes em seus corpos desse processo de vida ao experimentarem formações em dança de salão por vias conservadoras. Sendo que, partir disso também intuíram que seu campo de batalha estava nas maneiras como elas estavam dançando e provocando o dançar de outras pessoas. São potências de vida que diariamente resistem para se fazerem presentes no campo da dança de salão, e para torná-lo um espaço mais plural e menos machista para todas nós mulheres. São audaciosas, netas e filhas de Maria Antonietta, que convocam outras possibilidades para as mulheres na dança de salão indo além da condição dama.

Então, mergulho nas trajetórias de vida-dança dessas cinco professoras rebeldes. Opto pela figura da professora com o intuito de dar voz, nesses escritos, para essas mulheres ativistas nas pautas de igualdade entre os gêneros e nos processos de desconstrução heteronormativa. Escolho apenas mulheres por querer legitimar o esforço e o trabalho desenvolvido por elas; por desejar reparar a história que, por vezes, costuma posicionar as mulheres em segundo plano

como parceiras de dança dos professores homens. Por fim, por acreditar que o papel da professora<sup>24</sup> é decisivo na alteração das danças de salão.

A professora de dança ocupa um lugar de referência para aqueles que frequentam as aulas e bailes. Ela não somente dissemina modos de dançar como também articula ideias e viabiliza experiências as quais interferem na vida das pessoas. Sendo assim, nessa seção apresento essas protagonistas, discorrendo sobre como essas experiências de vida e de dança estão interligadas. Apontando a potência de criação que surge através dessas trajetórias de vida. Trazendo como o corpo dessas professoras passa a ser campo político de transformação pessoal e coletivo ao ser partilhado durante as aulas de dança. Finalizo trazendo os princípios que perpassam essas práticas e que dialogam com essas insurgências nos processos de dança de salão.

### 3.1 Apresentando as protagonistas

#### 3.1.1 Mariana do Campo

Buenos Aires, novembro de 2017.

Eu espero, na entrada da sala de aula do studio de dança onde estava ocorrendo o Festival Internacional de Tango Queer. Era o começo, nem eu sabia que seria apenas uma parte do que estaria por vir nesse processo de pesquisa. Estava nervosa, era o começo. Primeira entrevista que iria fazer como pesquisadora. Revisava meu roteiro de perguntas, enquanto os participantes iam chegando e se trocando para realizar a aula de milonga que iria acontecer no espaço. Mariana<sup>25</sup>, não chegava.

Havia conversado com ela por e-mail meses antes do encontro presencial, tinha mencionado sobre o meu trabalho e meu desejo de participar das ações do festival. No dia anterior, eu a havia brevemente conhecido. Ela estava sempre correndo de um lado ao outro, resolvendo as questões de produção do evento que estava acontecendo. Apesar dos poucos espaços de conversa que tivemos, ela era sempre gentil. Receptiva com a minha presença, tinha impressão de que ela simpatizava com o fato de ser brasileira em meio a um evento em que majoritariamente as pessoas se comunicavam em inglês.

---

<sup>24</sup> Isso não quer dizer que não haja iniciativas sendo desenvolvidas por homens e que eles não constituem parte importante para alteração dessa realidade. Como é o caso da condução mútua, técnica desenvolvida por Samuel Samways em parceria com a Debora Pazetto.

<sup>25</sup> Mariana Docampo professora argentina de Tango Queer e uma das organizadoras do Festival Internacional de Tango Queer. Escreveu o Manifesto do Tango Queer em 2005.



Quando ela chegou, foi imediatamente resolver detalhes que estavam faltando para dar início à primeira aula do dia. Assim que a atividade iniciou ela me olhou, e eu entendi que aquele seria o momento que teríamos para conversar. O som e a voz da professora que estava ministrando a atividade vazavam nas minhas gravações e compuseram a paisagem sonora do nosso encontro. Além desse momento, tive mais duas oportunidades de estar mais próxima dela, ao fazer sua aula de tango queer, e quando tomei coragem para convidá-la para dançar em uma das milongas.

Foram esses três momentos que marcaram o meu encontro com uma das principais referências do tango queer. Mariana do Campo é citada em vários textos que registram esse movimento cultural em Buenos Aires nos anos 2000. Suas ações enquanto professora e organizadora da milonga queer e do festival são referências tanto para a elaboração de uma proposta pedagógica, mas principalmente para a consolidação de uma alternativa de resistência a hegemonia heteronormativa dentro dessa prática.

Além disso, Mariana é escritora, o que viabilizou que ela escrevesse um manifesto sobre o tango queer e publicasse um livro sobre sua trajetória enquanto uma das precursoras desse movimento. Particularmente, eu tenho um carinho muito especial pelo manifesto, porque foi uma das primeiras referências que li e confluía com o meu desejo de repensar a dança de salão. Esse documento, como ela traz na entrevista, foi publicado em 2005 no jornal e traduzido para inglês. Nele são apresentadas as principais ideias da proposta:

Tango Queer es un espacio de tango abierto a todas las personas. Un lugar de encuentro, sociabilización, aprendizaje y práctica en el que se busca explorar distintas formas de comunicación entre quienes bailan. En Tango Queer no se presupone la orientación sexual de quienes bailan, ni su gusto por ocupar un rol u otro a la hora de bailar tango.<sup>26</sup>

Tango Queer é um espaço de tango aberto a todas as pessoas. Um lugar de encontro, sociabilização, aprendizado e prática em que se busca explorar distintas formas de comunicação entre aqueles que dançam. No Tango Queer não se pressupõem a orientação sexual daqueles que dançam, nem seu gosto de ocupar um papel ou outro durante o dançar tango.

O ambiente do tango queer representa um espaço de abertura dentro do contexto do tango social em Buenos Aires, principalmente um local onde mulheres podem se sentir confortáveis para explorar outras possibilidades de dançar. Obviamente, não é uma proposição exclusiva para mulheres, mas inicialmente havia essa demanda. Talvez pela experiência da própria Mariana, que desejava dançar com outras mulheres, e percebeu que nas aulas em grupo

---

<sup>26</sup> Disponível em: <http://tangoqueer.com/manifiesto> Acesso em: 09 de abr. 2021.

toda a informação era basicamente e passada ao homem-condutor. Então ela começou a fazer aulas ocupando a função de condutora e, à medida que ia aprendendo, ia ensinando outras mulheres a conduzir.

No começo Mariana começou a ministrar aulas para suas amigas e depois em um centro cultural de lésbicas feministas. Nessa época, ela consolidou um bom grupo de mulheres que dançavam tango juntas. Porém, o espaço era bastante restritivo em relação a presença de homens, e Mariana queria poder compartilhar essa forma de ensinar a dançar trocando os papéis para todo mundo. Assim surgiu o primeiro grupo de tango queer em um bar em San Telmo chamado “Simon y Sulamerín”.

A escolha do nome queer foi devido ao desejo de articular um intercâmbio com pessoas internacionais, até porque já existia na Alemanha, em Hamburgo, o Festival de Tango Queer. Assim, tanto na Argentina como na Alemanha passou a haver um troca de informações e um suporte entre esses facilitadores que estavam organizando eventos e aulas a partir dessa proposta. Segundo Mariana, a escolha por uma palavra em inglês para designar o que ela promovia gerava uma sensação de conforto, já que ela estava criando uma ruptura muito grande com essa prática que compunha, de certo modo, sua construção cultural. Isso também levou a professora a desejar escrever sobre o que seria o tango queer e sua técnica, porque até então não havia definição para o que seria essa proposição.

Sua principal preocupação enquanto formadora foi desatrelar os papéis de condutor(a)/conduzid(a) das identidades de gênero. Mariana cometa que na sua experiência o que ela queria era poder dançar um papel na dança sem haver uma desqualificação ou uma imposição de marcas culturais.

O que tango queer faz é abrir a possibilidade de fazer isso e muitas coisas. Por exemplo, o que sempre quis fazer em minha experiência pessoal era separar o papel da minha identidade, dizer, eu por ser mulher [*conduzindo*] não estou ocupando o papel do homem. Mas estou simplesmente dançando um papel [...] é dizer que se eu quero dançar de salto alto, médio ou sem salto, o que quiser, eu posso fazer e isso não importa a diminuição do papel (DOCAMPO,2017, n.p.).

Portanto, uma mulher que conduz não seria um cavalheiro, ela é uma condutora. Então sua identidade de gênero em nada tem a ver com o papel que decide ocupar na dança. Isso não pode ser julgado como uma dança inferiorizada. “Esse foi meu trabalho pessoal. Já hoje isso está como uma regra, uma luta armada da maioria das mulheres, principalmente mais das mulheres do que dos homens que frequentam essa prática e já não se questionam” (DOCAMPO,2017, n.p.).

É visível a consolidação desses espaços de tango queer em Buenos Aires e as alterações provocadas nesses últimos anos. Fruto de uma intensa articulação nesse período em Buenos Aires entre Mariana e outros profissionais que buscavam flexibilizar essa imagem do tango estereotipado.

Nós fomos os que flexibilizamos a imagem do tango para poder entrar, conceituar e fazer um monte de coisas. Hoje em dia já está feito. As pessoas mais jovens que vem dançar tango já entram com o tango queer existindo. Por mais que você vá às milongas mais tradicionais de Buenos Aires, e sabe que lá se dança tradicional, existem outros espaços onde se pode dançar queer o que é mais livre etc. Então é uma entrada muito diferente. É como outro modo de pensar o tango. Para nós, minha geração, o tango estava relacionado totalmente aos estereótipos, aos anos 40, um monte de coisas argentinas. Hoje em dia você começa a dançar e essa é uma das opções que tem ou você vem para a milonga queer (DOCAMPO,2017, n.p.).

Essa fala de Mariana diz muito sobre um primeiro passo muito importante para o surgimento de práticas pedagógicas que decidem desatrelar os papéis na dança dos marcadores de gênero que compõem os corpos socialmente. A dança de salão, por ser uma prática ritualizada de décadas anteriores através desses dois papéis, adquire um efeito de naturalização dessas experiências subjetivas. Todavia, o que estamos vendo a partir do tango queer é que é possível causar fissuras, e com isso lacunas são abertas. Assim, “...aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser inteiramente definido nem fixado pelo labor repetitivo da referida norma. Essa instabilidade é a possibilidade de descontinuação no próprio processo de repetição” (BUTLER,2019a, p. 29). O desvio promove a crise.

O tango queer poderia ser esse desvio dentro do cenário tradicional. Assegurando que uma mulher poderia conduzir durante o baile de sapatos de salto e, mesmo assim, se identificar como mulher. Ou ainda, através de outros exemplos, como homens que desejam dançar de salto e serem conduzidos; mulheres e homens dançarem com parceiros do mesmo gênero, e todos os jogos possíveis que poderiam ser feitos a partir dessas inversões entre os papéis.

A dança que tive com Mariana foi muito interessante para mim. Na época, eu estava começando a me colocar como condutora nos espaços sociais, o que gerava um grande peso em mim quando ia dançar. Até aquele momento sempre me sentia muito pressionada quando resolvia conduzir em um baile porque era como se eu não pudesse cometer nenhum tipo de erro, já que estava me rebelando contra o sistema, deveria assegurar o espaço tecnicamente. Uma besteira, porque um homem pode se equivocar na condução, ou seja, aprender a conduzir em um baile cheio é uma aprendizagem que requer prática, independente do gênero. Entretanto, não parecia algo possível quando ia para a pista conduzir alguém, já levei vários esbarrões de duplas conduzidas por homens que tive a impressão de terem sido intencionais. Enfim, mas

lembro que o festival foi o momento em que mais me expus nesse sentido, e consegui me permitir errar na pista de dança.

Quando abracei Mariana para dançar, ela era mais alta que eu e estava de salto, seu corpo tampava boa parte da minha visão da pista. Contudo, seu abraço era tão generoso que eu podia sentir ela me auxiliando a se conduzir durante a dança. Esse fluxo foi ganhando forma e senti que no fim da primeira música já estávamos brincando de dançar juntas. Por vezes, ela me levava e em outros momentos eu ia traçando os caminhos no salão. Percebia uma alternância nos papéis bastante fluída, havendo um desejo genuíno de proposição e escuta.

Apesar dessa experiência de bastante fluidez no dançar com Mariana, lembro que com o restante dos professores e participantes com os quais dancei a comunicação era baseada no princípio da condução. Um assumia o papel de condutor(a) e outro de conduzido(a), no final das músicas poderia haver inversões. Porém, havia alguns participantes que fixavam papéis para si, uns que só gostavam de conduzir e outros de serem conduzidos. Percebi que a inversão é a base das propostas de tango queer.

A aula de Mariana busca a destituição dos papéis na dança para que eles não precisem corresponder ao gênero e a sexualidade do participante. Ela enfatiza e qualifica que mulheres possam ocupar o papel de condutoras. A estruturação das aulas e movimentações de dança mantêm os princípios técnicos do tango social. A dinâmica é bastante parecida com aulas tradicionais. Uma música para dançar juntos de maneira mais livre como aquecimento e depois o aprendizado de uma figura de dança. A professora demonstra o passo de dança e os demais tentam reproduzir aquele movimento. Há o incentivo que se troquem as posições durante a aula.

Apesar de ter ficado um pouco frustrada com as vivências em termos de dança em relação ao tango queer, nessa época, eu já estava repensando se deveria haver tanta delimitação no ato de conduzir e ser conduzido. Senti que havia uma rigidez no processo de ensino que me remetia aos padrões hegemônicos da dança de salão. Contudo, eu pude perceber como a cena do tango social havia se transformado, e muito disso decorria dos esforços promovidos por Mariana e outras professoras e professores de tango queer. Para mim, fica implícito quando lembro da conversa que tive com um casal de mulheres durante o festival, Rose e Martha. Naquela época, elas estavam juntas havia 30 anos, e ambas amavam dançar. Só que como elas me contaram, por muitas vezes, por não saberem conduzir, e não ser permitido mulher dançar com mulher, elas iam as milongas dançar com homens. Para elas a maior alegria que o espaço do tango queer proporcionou era que elas podiam dançar juntas enquanto casal e isso não ser uma questão.

### 3.1.2 Laura James

Belo Horizonte, abril de 2018.

Conheci Laura James<sup>27</sup> por WhatsApp, ela estava em grupo de mulheres feministas que praticavam dança de salão. Me aproximei dela porque era uma das organizadoras do Congresso Contemporâneo de Dança de Salão: gênero e diversidade sexual que ocorreu nessa época em Belo Horizonte. Marcamos um almoço com as meninas do grupo para nos conhecermos pessoalmente, porque a maioria delas era da cidade onde aconteceria o evento. Nesse dia estávamos eu, Laura, Carol e Isabela. A Laura chegou um pouco depois já fazendo piada e dizendo que íamos amar o restaurante chinês vegano que ela havia sugerido.

Laura era alta, tinha cabelos escuros na altura dos ombros, usava batom vermelho e gostava muito de falar. Não parava de fazer perguntas sobre como havíamos começado a dançar, qual era nossa história na dança, qual era a nossa orientação sexual. Nesse dia ela falou pouco sobre si mesma. Lembro do seu olhar curioso, como o de uma criança entusiasmada que trama com suas companheiras qual será a próxima brincadeira. Sentia que ela estava muito feliz com o que estava acontecendo naquele momento. A possibilidade de ver uma dança de salão mais inclusiva sendo tecida, algo pelo que ela vinha lutando havia alguns anos.

Pude ouvir sua história em sua palestra durante o evento e, felizmente, gravei a fala, o que me possibilitou incluí-la nessa pesquisa. Fiquei curiosa para dar continuidade à conversa que se instaurou com ela durante esse curto período. Contudo, os fluxos de vida não possibilitaram um nosso reencontro. Isso também diz muito sobre um contexto específico e, principalmente, sobre as condições em que vivemos ao presenciarmos uma ascensão política extremista e radical. O cenário cultural foi consideravelmente alterado após as eleições de 2018, o que diminuiu consideravelmente os incentivos a eventos nessa área. Além disso, quando haveria a segunda edição do Congresso de Dança de Salão Contemporânea em Belo Horizonte em abril de 2021, não ocorreu devido à crise pandêmica.

Laura é uma pessoa interessantíssima porque sua história de vida borra as fronteiras binárias da dança de salão e convoca outros olhares dentro desse panorama que estou compondo. Ela é uma mulher trans e todo seu processo de transição ocorreu enquanto ela já praticava e dava aulas de dança de salão. Isso foi transformador não só na sua experiência subjetiva, mas convocou uma reinvenção na sua prática pedagógica.

---

<sup>27</sup> Laura James é professora de dança de salão queer, criadora da Ata-me escola de dança. Desenvolve desde 2015 uma pedagogia queer e feminista na dança de salão.

A dança de salão para ela, desde o começo, foi um espaço de conexão com seu próprio corpo. Na época em que ela se identificava enquanto James, aprender a dançar era poder dar vazão a algo que parecia não se enquadrar. Ao longo de sua fala Laura vai apresentando como a dança a dois auxiliou ela a se sentir pertencente a um certo grupo de pessoas. Por outro lado, acabou sendo uma prática formativa que domesticou seu corpo a exercer uma performance de masculinidade na dança e na vida. Isso inclusive, foi sendo realizado de uma maneira bastante violenta como relatou Laura James em sua palestra:

Eu tinha dificuldades motoras na dança. Eu não percebia as coisas direito, então eu levava mais tempo para aprender. Eu não conseguia me expressar adequadamente, dentro de um padrão da dança. Eu tinha as minhas feminicices, e isso não podia aparecer... eu fui reprimindo isso de um jeito horrível (JAMES, 2018, n.p.).

Ela ia aprendendo esses padrões sociais na dança e essa repetição a tornou uma pessoa mais masculina na dança-vida. Isso tudo sendo feito de uma maneira bastante dolorosa, que fica evidente nas colocações de Laura no decorrer da palestra, apesar de seu senso de humor. Toda a sua experiência corpórea e de sociabilização foi pautada desde a infância por essa dificuldade de expressão com o mundo. A causa dessa questão decorria da sua não identificação com o gênero no qual ela era designada na época. “É difícil explicar pra alguém, é difícil explicar o que é não se sentir pertencente ao seu gênero, não ter essa congruência com o que o mundo espera de você” (JAMES, 2018, n.p.)

Todas essas inquietações fizeram Laura questionar sua orientação sexual em um primeiro momento; foi quando ela descobriu que não se sentia atraída por homens. Atualmente, Laura se identifica como lésbica e demarca bem sua orientação, diferenciado claramente na palestra o espaço da orientação sexual e da identificação de gênero. Há uma preocupação de apresentar esses conceitos e facilitar o acesso dessas nomenclaturas para o público da dança de salão.

Sua atuação profissional na dança de salão inicia e se consolida quando Laura ainda se identificava enquanto homem. Foi a partir de 2012 que, segundo ela, iniciaram seus processos de epifania, tanto na dança como em relação à sua identidade de gênero. Nessa época, Laura começa a entrar em contato com grupos nas redes sociais sobre transgeneridade, ela lê o relato da Laerte<sup>28</sup> sobre seu processo de transição de gênero. Conjuntamente, começa a repensar por que a necessidade de apenas o homem conduzir, a refletir sobre esses papéis binários na dança. Nesse período, ela se dá conta o quanto dar aula de dança de salão acabava sendo uma forma

---

<sup>28</sup> Laerte Coutinho, cartunista famosa que se assumiu transgênera em 2009.

de disfarçar a sua própria identidade. “Então, eu começo a observar que tinha algo errado no ensino e na prática tradicionais em que pessoas como eu não tinham vez. Minha noção de identidade começa aparecer. E aí foi um processo...” (JAMES, 2018, n.p.).

Em 2013, ela decide construir um lugar de dança onde ela pudesse existir, o chama de Projeto Queer, as aulas ocorriam aos domingos na escola de dança. O grupo era formado por pessoas trans e cisgêneras de orientação sexual diversa. Nesse espaço foi experimentado uma série de propostas de vivenciar a dança de salão de maneira não binária. Laura propunha que todos aprendessem os dois papéis na dança. Esses encontros viabilizaram o início da reformulação da metodologia de ensino da escola de dança coordenada por Laura, mas viabilizaram também que ela pudesse se experimentar a partir do gênero que ela estava escolhendo na época. “A metodologia finalmente se estabelece em 2015. Então, março de 2015 a Ata-me assume o seu lugar de escola de dança de salão queer” (JAMES, 2018, n.p.).

O que antes era visto por Laura como processos de experimentação, a partir desse momento passa a ser uma escolha contínua. Assim como ela se assume uma pessoa trans lésbica, inclusive em uma aula de dança de salão, onde anuncia que gostaria que fosse chamada como Laura. Apesar da reação dos alunos ser acolhedora, eles começaram a aplaudi-la. Esse processo profissionalmente não foi simples, boa parte da equipe de profissionais que trabalhava com ela nesse período foi contra. A maioria das pessoas saiu. Contudo, como ela diz, a história da escola é emaranhada com a história de vida dela, então não era possível seguir mantendo as estruturas hegemônicas da dança de salão.

O queer na Ata-me diz respeito a um ponto de vista, a uma abordagem, mais do que a uma técnica. Há também um fato importante a ser mencionado. Em 2017, a professora Marina Coura passa a realizar uma parceria com Laura, o que agrega reflexões sobre feminismo, ampliando os recursos pedagógicos dessa abordagem metodológica e aprofundando as discussões em curso. A metodologia então é pautada em três princípios base: inclusão, diversidade e acolhimento.

Há uma preocupação de criação de um espaço onde pessoas que foram excluídas da dança de salão se sintam confortáveis para virem dançar. Há uma tentativa de abarcar um público diverso de pessoas porque há em enriquecimento do processo de aprendizado através da diferença. Assim como todas as expressões e identidades devem ser acolhidas. Há uma preocupação da utilização de uma linguagem neutra nas aulas.

“Eu uso uma linguagem neutra com a pretensão que ela seja não machista e inclusiva. E como eu tenho um carinho muito grande com as pessoas de gênero não-binário, fora do binário, eu também não uso o “o”.” (JAMES, 2018, n.p.). A linguagem para Laura é um

instrumento poderoso para alteração da realidade. Esse olhar tão atento muito provavelmente, está relacionado à sua formação superior na área de Letras. Além disso, há uma preocupação em não associar os movimentos e os papéis na dança às noções vigentes de feminilidades e masculinidades. Ela menciona interesse na pesquisa de um corpo neutro. Um desejo de naturalizar o contato físico entre os corpos independentemente do gênero. Defendendo que todos podem acessar o prazer de dançar entre todos, sem distinção da sua orientação sexual.

Na proposição de Laura há um incentivo para que as mulheres aprendam a conduzir, para que elas possam ganhar confiança de ocupar esse papel e desnaturalizar a ocupação majoritariamente masculina. Promovendo um aprendizado equilibrado entre os participantes, assim como a uma liberdade de escolha que é respeitada; as pessoas definem em que papel querem dançar. Se estimula que todas exercitem as negociações entre os pares durante as aulas e bailes. Além das práticas pedagógicas da Ata-me, Laura, na época, também realizava edições do Forró Queer em Belo Horizonte.

Todas as ações de Laura James são extremamente importantes no cenário da dança de salão no Brasil. Sua trajetória de vida e sua coragem de se reinventar, mesmo depois de já ter desenvolvido um caminho na dança, inspiram e nos convocam a repensar essa prática para além das relações binárias dos gêneros. Apesar dos inúmeros desafios e preconceitos experimentados por Laura, penso que sua atuação nessa área merece um destaque, principalmente por ela ter aberto uma fissura e promovido que pessoas não-binárias se sentissem aptas a dançar nesse espaço. Lembro dela depois de dançamos um forró animado juntas no forró queer, e ela me mostrando todas as pessoas que estavam ali e como ficava feliz de ver pessoas trans dançando naquele espaço.

### 3.1.3 Anna Turriani

São Paulo, abril de 2019.

Chovia muito nesse dia, eu estava sem guarda-chuva. O metrô ficava a uma certa distância da casa da Anna Turriani<sup>29</sup>. Iria conversar com ela pessoalmente. Eu estava curiosa em saber mais sobre ela. Havíamos dançado rapidamente um samba em novembro de 2018, no Encontro Contemporânea de Dança de Salão. Lembro que nossa dança foi brincada, mas tinha bastante tônus, não sabíamos qual de nós deveria conduzir. Foi uma dança rápida, suamos,

---

<sup>29</sup> Anna Turriani é fundadora da Dançarilhos - espaço para corpo em movimento, e desde 2011 desenvolve uma metodologia própria de ensino das danças a dois, baseada na eutonia. Formada em psicologia e membro do coletivo Margens Clínicas, desenvolve metodologias de desconstrução das relações de opressão e enfrentamento da violência.



rimos, mas não consigo lembrar mais além do rosto dela. Anna tem cabelos cacheados, olhos claros, seu nariz tem um formato bonito, e seu sorriso é bastante autêntico. Apesar dessa fisionomia amistosa, lembro que sua fala nesse mesmo evento havia sido bastante provocativa, ela não tem medo de se expor, fala diretamente aquilo que pensa. Tentava fisgar memórias dela, enquanto caminhava pela rua cheia de casas em Pinheiros. Cheguei no local, toquei o interfone. Entrei e fiquei em uma sala de espera. Ali parecia bem confortável, pelo menos estava mais quente que na rua. Anna ainda não tinha chegado. Havia salas de terapia nessa casa, Anna também é psicanalista, e esse espaço é compartilhado com outros profissionais. Fiquei ali sentada no sofá, um tanto molhada, pensando nas perguntas que deveria fazer para ela.

Anna, chegou e me chamou para acompanhá-la até o fundo da casa. Saímos pelo jardim. Ela me mostrou que à esquerda ficava seu quarto e, no fundo, havia uma pequena cozinha onde entramos e nos sentamos em volta da mesa. A chuva seguia caindo e permaneceu durante toda a nossa conversa. Anna me ofereceu chá, eu aceitei, parecia uma excelente ideia, uma bebida quente naquele dia tão úmido. Ela se sentou na minha frente, olhou nos meus olhos, e disse: eu vou responder às suas perguntas, mas também quero saber de você. Eu sorri e disse que teríamos uma conversa, e que poderia compartilhar minhas experiências na dança com ela. Ela perguntou quantos anos eu tinha e quando fazia aniversário. Respondi. Ela falou que também era taurina e mencionou que esse ano não faria nenhum tipo de celebração, apesar de gostar de comemorar aniversário.

Anna pegou seu chá e começou a falar sobre seu primeiro contato com a dança de salão. Nesse momento, sempre escuto as versões das entrevistadas e vou identificando, sempre há pontos em comum nas nossas histórias. Eu, Anna, Luiza e Carol, que vocês irão conhecer em breve, todas nós começamos a dançar quando éramos muito novas. Passamos a frequentar o espaço da dança de salão na infância e na adolescência. Desde jovens, acessando esse papel social dama, e sendo expostas a essas questões de ter uma feminilidade referência para performar. Percebendo o quanto isso reverberou de diferentes formas em cada uma de nós.

Anna sempre foi revoltada. Ainda criança, essa revolta estava relacionada à cidade grande. A mudança da sua família para o interior de São Paulo deu-se porque ela fugia de casa para brincar na rua. A dança de salão chegou até ela através da mãe, que fazia aulas e praticava em casa o que havia aprendido. Quando elas se mudaram, Anna passou a acompanhar sua mãe nas aulas. Ela menciona que faltavam homens nas aulas para dançar com toda as alunas, então fazia o papel de cavalheiro. Ela afirma que o fato de ser criança contribuía para que ela pudesse conduzir, pois, segundo Anna, criança não teria sexo. Então, nos eventos da cidade, ela dançava na praça com a mãe e com as amigas.

No início, isso era visto como algo fofo e bonito, a mãe dançando com a filha. Mais tarde, na adolescência a ação de conduzir mulheres passa a ser tensionada, há uma alteração na visão desses corpos dançando juntos. O corpo da adolescente já tem sexualidade e dançar com outras mulheres significava uma revelação. Era um desvio aos padrões heterossexuais. Ela passou a ser vista como a lésbica da cidade, a “mina macho”; além da dança, Anna era bem forte e brava. Ela foi embrutecendo seu corpo, seu modo de se vestir, suas reações, para dar conta da brutalidade do mundo.

Desde a infância Anna relata que seu corpo e sua beleza nunca foram tidos como padrão. Ela era uma criança engordada. Ela menciona o quanto a moda nos anos 1980 era uma modelagem expulsiva, os processos de moda eram bastante enrijecidos. “Eu não entendo que aquilo não tinha a ver com meu corpo, com o modelo do meu corpo, que não havia ali uma moda a qual eu coubesse. Foi afetando muito a minha relação com o meu corpo” (TURRIANI,2019, n.p.).

Mesmo havendo essa não adequação do corpo ao padrão de beleza esperado, ela tinha muita facilidade em aprender os movimentos, ela conseguia, através do olhar, entender a sua mecânica. Isso possibilitava que ela criasse as coreografias da escola e do teatro, auxiliasse a professora de dança e, inclusive ajudasse os outros que não conseguiam entender a movimentação. Só que, por não ter o padrão de corpo esperado, ela nunca tinha uma posição de destaque nas apresentações.

Ela conta que apesar de gostar de dançar, sempre teve um encantamento pelos corpos em relação se movendo. Por isso sempre quis fazer dança de salão ou alguma luta. Fez um pouco de jazz, mas nada muito duradouro por causa das condições da cidade pequena onde essas atividades não se mantinham por muito tempo.

Foi só quando ela se mudou para São Paulo, para fazer cursinho pré-vestibular, que passou a frequentar uma escola de dança de salão. Ela rapidamente aprendeu os conteúdos da aula, e logo passou a ser bolsista<sup>30</sup> do espaço, realizando vivências de condutora em aulas, além das que estava matriculada. Anna problematiza a figura do bolsista em sua fala, dizendo que

---

<sup>30</sup> A figura do bolsista é bastante comum nos espaços de ensino da dança de salão, normalmente destinada a jovens, essas pessoas frequentam as aulas gratuitamente no intuito de dançarem com as pessoas que estão sem par nas aulas. É uma alternativa para aqueles que não tem condições de pagar as mensalidades das escolas e serve muitas vezes como uma formação para aqueles que desejam se tornar professores em algum momento dessa prática. Por vezes, as condições de trabalho são bastante exploradoras cabendo aos bolsistas várias horas de atuação sem remuneração, bem como sendo solicitados que atuem de outras formas como limpando o espaço entre outras coisas, Na Dançarilhos, espaço gestado por Anna, há um projeto de conseguir viabilizar o acesso dos bolsistas as aulas através do pagamento do transporte para chegar na escola. Anna tem o desejo de conseguir acessar o público periférico. Sobre as atividades, os bolsistas determinam quando e quais aulas vão fazer, o vínculo se estabelece pelo afeto.

eles costumam ser bastante explorados e que, normalmente, as vagas são destinadas apenas às pessoas jovens.

Anna aponta como a experiência em dança de salão promovia um processo paradoxal em sua subjetividade. Ela, nunca se encaixou no padrão de feminilidade imposto para as damas. Foi nesse momento que ela começou um processo de cura através da dança de salão. Ela admirava uma senhora de sessenta e cinco anos que tinha vários traços e elementos superfemininos, delicada, gentil, e ela desejava ser como ela. Então havia uma autorização de um desejo, até então reprimido, em se reconectar com um lugar de mulher no mundo. Não querendo mais esconder o próprio corpo, e ter medo de ser alguém desejada.

Contudo, Anna reforça que essa cura era um processo entre muitas aspas, porque era algo alienado. Ao mesmo tempo que havia esse desejo, havia novamente a inconformidade com os padrões de corpo da dama na dança de salão. Então, nas apresentações de final de ano os figurinos não serviam nela, ela não se sentia bem nos modelitos. Nos bailes, ela comenta que era a garota com quem era legal dançar, mas que sua sexualidade não tinha espaço.

Esse processo foi de muitos altos e baixos, ela trouxe que teve crises de bulimia e outras situações delicadas durante esse percurso de cura consigo mesma. A formação de Anna foi basicamente composta por professores homens. Ela não mencionou nenhuma referência de professora durante a entrevista. Alguns deles foram figuras bem importantes e a auxiliaram nesse processo de descoberta da potência do seu corpo. Outros, por sua vez, contribuíram para essa inquietação dela de não compor esse estereótipo previsto para a dama. Ela relata a situação de um professor de zouk que falou para ela que não havia problema ela ser gorda, mas que ela teria que ser “a gorda”. Essa colocação a auxiliou-de certo modo a se aceitar com o corpo que tinha, mas também sabemos que o comentário foi através de uma visão bastante machista. Esse mesmo professor é mencionado como alguém que sempre a desmerecia nas aulas.

Nessa época também, Anna traz que se sentia muito reprimida para conduzir outras mulheres nos bailes, mesmo tendo vontade de fazer isso.

Eu não tinha uma reflexão política sobre isso. Muito pelo contrário: eu tinha uma coisa muito forte de ir para os bailes e me sentir muito mal em conduzir. Não me sentir autorizada a, e me sentir totalmente reprimida, se eu faço isso eu perco espaço, ninguém vai me tirar para dançar. Eu vou sofrer uma represália por estar fazendo isso (TURRIANI,2019, n.p.).

Essas reprovações são práticas que podem ocorrer nos bailes e nas aulas do contexto hegemônico. Isso justificaria esse medo sentido por Anna e por outras mulheres que queriam

aprender a conduzir, mas que se sentiam coagidas, ao ponto de se privarem dos seus desejos temendo retaliações nos bailes e nas aulas.

Seguindo esse processo de relação das práticas de dança com os processos de liberação do corpo, há um momento em que Anna faz um intercâmbio e morou na Guatemala por um período. Lá, ela fazia aulas regulares de salsa, uma dança extremamente sensual. “Foi um processo de muita liberdade para mim” (TURRIANI,2019, n.p.). Ela pôde se autorizar a se sentir uma mulher desejada. Até porque ela relata que ser brasileira naquele país promovia uma sexualidade encarnada, e ela era vista como um objeto de desejo. Na vivência individual dela, o fato de ser desejada era algo novo, mas ela problematiza em seguida, que, socialmente, também esse é o único modo como os homens aprendem a se relacionar com as mulheres.

Acho que esse ponto é interessante porque justamente a dança de salão transita em territórios que convocam o acesso à sensualidade na ação de mover. Há muito contato corporal com o corpo do outro, através do abraço. Várias danças são pautadas na movimentação conjunta do quadril. É uma dança pulsante pelo desejo de tocar o outro e ser tocado, e promove a descoberta de que todos nós podemos exercer nossa sensualidade ao nos movermos. Isso pode ser algo extremamente libertador para os corpos castrados e assépticos que por vezes esse sistema deseja impor, que precisam reprimir seus desejos sexuais. Ao mesmo tempo, o formato tradicional de dança de salão encaixota essa sensualidade na lógica heterossexual. Na mulher sensual como objeto de desejo do homem, e o homem sensual no mover para dominar-conduzir a mulher.

Desse modo, a sensualidade é vista de uma maneira relacionada aos gêneros, algo que possui características para cada um desses papéis. Normalmente, bastante voltada para a figura da conduzida, havendo cursos inclusive só sobre sensualidade feminina na dança de salão. Isso também gera questões porque normalmente é o único espaço destinado nos eventos às professoras mulheres, como se essa fosse a maior contribuição das mulheres para a área. A ausência de sensualidade não é um problema na dança dos homens, mas para as mulheres é quase como um requisito. Inclusive isso pode ser usado como um contra-argumento para deslegitimar mulheres que querem conduzir, alegando que elas perderiam sua feminilidade ao ocuparem outros espaços na dança de salão. Quando duas mulheres dançam juntas é comum ouvir comentários sobre quem seria o homem na dança, novamente destinando a ação de conduzir ao gênero masculino e alegando que haveria sempre uma falta na relação entre mulheres. Esse tema da ausência será problematizado na seção seguinte a partir da análise do espetáculo *Drama no Salão*.

A trajetória da Anna nos apresenta o quão complexa são as experiências formativas no campo da dança de salão. No sentido de que nada é só ruim ou só bom, e que há uma complexidade nesse processo de ensino baseado nesses papéis sociais. Determinando como esses papéis vão atravessar a vivência de cada ser, sendo que eles podem causar traumas e curas simultaneamente. Por isso, é de extrema urgência que os professores dessa área se investiguem nos seus processos de atuação, e sejam conscientes do que eles estão desejando acessar através das suas pedagogias.

A prática de ensinar dança se inicia para Anna oficialmente em 2004, no centro acadêmico do curso de psicologia que ela frequentava na época. Ela passou a ensinar samba de gafieira. Por ser um espaço mais aberto, um curso no qual algumas questões sobre sexualidade e gênero eram discutidas, abre-se um campo de experimentação para Anna ir desenvolvendo sua pedagogia. Um dos primeiros pontos que ela menciona é que acolhia os corpos da maneira como eles eram, o ensino da dança acontecia a partir do corpo de cada um. Já havia uma influência da educação somática na sua formação e isso vai se consolidando ao longo do tempo. Anna tinha um problema de joelho desde jovem o que a fez buscar a eutonia<sup>31</sup>. Nesse período ela deu muitas aulas particulares também, e a dança passou a ser a sua fonte de renda enquanto cursava a faculdade.

Anna faz uma crítica ao formato de ensino tradicional, baseado na transmissão conteudista de passos e na comparação dos corpos. Trazendo um cenário hegemônico de ensino onde as aulas são sequenciadas em aprender movimentos a partir da lógica de reprodução. Sendo o corpo do professor o modelo o qual os alunos precisam copiar os movimentos. Essa reflexão vai fazendo com que ela proponha uma prática pedagógica através de outros princípios.

A pedagogia Dançarilhos, nome que recebe também a escola de dança de Anna que abre em 2011, é sistematizada partindo do desejo de fazer algo diferente e de se colocar em processo de criação enquanto professora. O ensino da dança de salão é influenciado pela prática somática da Eutonia. Segundo Anna, “a eutonia busca trabalhar de modo que o sujeito entenda que isso não é o seu corpo, mas um padrão corporal imposto” (TURRIANI, 2019, n.p.). Então há uma busca por um tônus corporal equilibrado. Existe uma preocupação de vivência de vários tons para que os corpos não se enrijeçam em determinados padrões.

---

<sup>31</sup> A Eutonia é uma abordagem de educação somática em que a pessoa acessa a sabedoria que é própria do corpo. Por meio da atenção às sensações, promove a ampliação da percepção e da consciência corporal, propiciando a flexibilização do tônus contribuindo no cuidado das dores e do estresse, além de uma melhor adaptabilidade do corpo para as diversas ações no cotidiano e nas atividades artísticas e esportivas foi criada e desenvolvida pela alemã Gerda Alexander” (1908 – 1994). Descrição retirada do site da Associação Brasileira de Eutonia. Disponível em: <https://www.eutonia.org.br/> Acesso em: 09 de ago. 2019.

Anna traz uma fala extremamente potente dizendo que “quem não tem flexibilidade não tem plasticidade de pensamento” (TURRIANI,2019, n.p.). Acredito que o seu trabalho seja exponencial nesse sentido, porque ela está interessada em que as pessoas consigam desenvolver experiências estéticas para além das que já foram estabelecidas. Gerar movimentos para assim criar pensamentos transformadores. Isso é realizado através do acolhimento de todos os corpos e da escolha do ensino ser iniciado a partir de uma investigação pessoal nos movimentos.

Não se começa com o passo de dança, ele só aparece mais para frente na proposta de Anna. No início é todo mundo descobrindo o mesmo movimento juntos e depois vão sendo experimentados papéis dentro daquele movimento. Ela menciona a importância de trazer para os alunos as possibilidades, e eles buscarem sua pesquisa de movimento através de uma autenticidade da ação de mover de cada corpo.

Ela enfatiza muito o trabalho de musicalidade, a importância da conexão entre música e dança. Há um enfoque na compreensão das estruturas musicais, em habilitar a escuta, “quando você ensina a escutar uma música se está ensinando a escutar o mundo. Escutar os mil elementos que compõem uma música, é nesse sentido que eu acho que o nosso trabalho é político”. (TURRIANI,2019, n.p.). Ampliar a escuta musical estaria ampliando a plasticidade mental das pessoas que frequentam suas aulas. “Você está ampliando a capacidade dele de percepção das estruturas de mundo, ele muito provavelmente vai começar a escutar mais o barulho da fábrica, do carro, das coisas que acontecem na casa dele” (TURRIANI,2019, n.p.).

Anna tem uma visão muito interessante sobre esse corpo-pensamento e a importância das aulas de dança em ampliar essas experiências de plasticidade dos corpos. Ela segue mantendo os papéis na dança, inclusive os termos cavalheiro e dama. Ela defende que esses lugares não são hierárquicos, mas que possuem qualidades diferentes. Isso é um dos pontos que diferencia sua abordagem da maioria das outras entrevistadas nessa pesquisa. Ela vê esses papéis como personagens e que eles servem para que possamos brincar com eles. “Eu acho que a dança de salão tem uma história e eu não tenho interesse em jogar essa história no lixo. Eu acho que a história tem que ser repensada, seus problemas estruturais precisam ser cuidados, mas eu gosto da história da dança de salão” (TURRIANI,2019, n.p.).

Quando eu argumento que as aulas costumam enfatizar o papel do cavalheiro, Anna comenta:

Para mim não tem hierarquia em ambos os papéis: quem faz o cavalheiro e quem faz a dama. Eles estão cumprindo funções diferentes para uma experimentação existencial diferente. Mas eu não acho que a dança de salão precise do cavalheiro. Você consegue dançar com alguém que não é uma dama e você consegue dançar com alguém que não é cavalheiro. Dama e Cavalheiro como lugares performáticos (TURRIANI,2019, n.p.).

É interessante pensar como essas perspectivas contemporâneas na dança de salão são um campo em elaboração e tensionamento e que as investigações dessas agentes seguem acontecendo mesmo durante o processo de entrevista. Isso fica evidente quando ela traz mais para frente na entrevista:

[...]me interessa mais quando eu posso me jogar no papel [*cavalheiro-dama*]. Inclusive eu estava pensando, enquanto você estava falando, que na verdade me interessava, porque hoje eu tenho tido experiências muito legais com a galera da dança de salão contemporânea de sair desses dois lugares. Não só pensando nas ideias dos opostos, de ir de um tónus para o outro, mas de poder encontrar caminhos no meio. Poder ter tónus intermediário entre eles. (TURRIANI,2019, n.p.).

Esse ponto da fala de Anna foi muito interessante porque senti que naquele encontro outras conexões sobre a prática dela estavam acontecendo. Para mim, foi uma abertura para pensar que essas trajetórias não podem ser fixadas, pois elas seguem se (re)criando.

Com o passar do tempo, Anna, foi se sentindo mais apropriada do seu trabalho em dança de salão, e compreendendo o seu diferencial. Ela precisou de alguns comentários externos para compreender que ela havia desenvolvido uma pedagogia bastante consolidada e muito diferente do que estava sendo proposto no cenário tradicional. A confiança em seu trabalho foi importante para se entender enquanto uma agente que estava buscando algo diferente.

Nas festas ela passou a dançar com outras mulheres, e isso começou a trazer para a escola alunas que queriam aprender a conduzir. Então também nas aulas ela passou a estimular que houvesse sempre o casal gay na hora da formação de pares, para que todos experimentem essas funções diferentes e pudessem dançar com pessoas do mesmo gênero. Ela inclusive usa esse termo casal gay para provocar. Menciona que adora trazer temas polêmicos para as aulas para gerar debates. Anna defende que a atuação política da prática de dança de salão se dá muito na construção de um campo de afeto.

A música e a relação a dois transformam o modo da pessoa escutar os outros, escutar o mundo. Isso é muito potente. Então isso é um dos principais relatos que eu tenho de como as pessoas mudaram os modos delas de se relacionarem com as pessoas a partir da dança a dois. Como que a partir de aprender a tocar, aprender a ser tocado, aprender a fechar os olhos, aprender a confiar, aprender a se deixar levar, aprender a guiar. O quanto que isso foi alterando as relações mais íntimas e mais superficiais das pessoas, mudando o espaço de trabalho, mudando os espaços familiares, as relações amorosas (TURRIANI,2019, n.p.).

Ela de fato acredita na dança de salão como transformadora social, e como um dispositivo clínico. A dança “altera categoricamente e drasticamente o modo das pessoas perceberem a realidade. Para mim essa é a potência dela, é por isso que eu faço” (TURRIANI,2019, n.p.). Eu admiro essa abordagem complexa que permeia o trabalho de Anna, sua consciência social e de como a prática de dança de salão pode auxiliar em processos de mudança. Os paradoxos que ela traz em sua fala, desde a sua formação e as escolhas em sua prática como a utilização de termo como cavalheiro e dama, são questões que problematizam o campo da dança de salão. Deixam essa pesquisa mais complexa, mostrando também a não linearidade, e muito menos padronização dentro nessas pedagogias insurgentes.

### 3.1.4 Carolina Polezi

Campinas, abril de 2019.

A data em que entrevistei Carolina Polezi<sup>32</sup> é uma formalidade, porque na verdade nos conhecemos em 2016. Desde a primeira vez que nos encontramos presencialmente se instauraram uma amizade e um diálogo sobre as inquietações referentes ao universo da dança de salão. Carolina me encontrou antes do que eu a ela, havia lido alguns textos meus a respeito de dança de salão. Isso a motivou a me convidar para fazer parte de uma mesa que discutia o papel da mulher na dança de salão em outubro de 2016, no Memorial da América Latina em São Paulo.

Tenho um afeto por ela desde então, porque foi a primeira vez que me senti escutada por alguém da área de dança de salão e, principalmente, enxerguei nela um suporte e uma aliada para promover as mudanças nessa prática. Carolina é uma mulher muito determinada e há anos vem se dedicado fortemente na desconstrução do machismo na dança de salão. Lembro que fiquei impressionada com a sua coragem quando nos conhecemos. Ela me contou que ia nos bailes tradicionais e começava a conduzir os homens no meio da dança. Isso para mim foi revelador, porque percebia o quanto ela estava sendo performativa nesses espaços. Desde então, ela passou a me inspirar para ter uma atitude mais combativa. Passei aos poucos a ocupar espaços de dança, os quais eu tinha deixado de frequentar por não me sentir mais confortável.

A força de Carolina se revela em suas ações de vida, sendo possível perceber seus processos de reinvenção enquanto professora e pesquisadora. A primeira vez que dançamos

---

<sup>32</sup> Carolina Polezi é bailarina, coreógrafa e professora de dança de salão há mais de 20 anos. Desenvolveu uma abordagem de ensino chamada de condução compartilhada. É doutoranda em educação na UNICAMP onde estuda a condução compartilhada e a dança de salão.



juntas foi como se houvesse uma euforia de fazer algo acontecer entre nós. Nossos corpos queriam se entender; apesar de termos nossa formação em dança de salão, ambas havíamos sido mais conduzidas do que condutoras. Nosso dançar foi se aprofundando com o passar do tempo e a cada encontro nossa dança se conectava mais e dialogava com o momento de vida que cada uma estava passando.

Desde 2016, passamos a desenvolver algumas ações juntas, como cursos, improvisos em dança e escrevemos também um artigo. Participamos de diversos eventos como parceiras e, por vezes, mesmo quando dávamos aula independentes uma da outra, podíamos contar com esse suporte. Tenho um carinho enorme por essa amizade porque sinto que fomos amadurecendo nossas proposições na dança de salão. Por mais que hoje nossos trabalhos práticos e pedagógicos tenham tomado caminhos diferentes, eu sinto que sempre poderemos trocar e provocar uma à outra.

Carolina cresceu em Araraquara, cidade do interior do estado de São Paulo, e começou a dançar na adolescência quando tinha treze anos. Segundo ela, era uma época em que havia uma grande onda de bandas de forró como Falamansa e Bicho de Pé, o que fez com que ela começasse a dançar a dois. Aos dezesseis anos ela entrou em um grupo de tango que era conduzido por uma senhora.

Ela na verdade não dançava tango, o que ela dançava era bolero; ela me ensinou como tango, mas ela não sabia. Ela sabia uns oito passos só. Quando fiz a primeira aula, o ajudante dela foi me ensinar os passos. Aí, depois de uma hora, ele virou para a professora e falou: ela já sabe os oito passos. O que eu passo para ela agora? Mesmo assim eu continuei porque era o único lugar que tinha; eu ficava lá treinando e inventando coisas (POLEZI, 2019, n.p.).

Quando foi cursar a faculdade de geografia Carolina se mudou para Campinas. Durante esse processo ela começa a fazer aulas de dança de salão e depois passa a dar aulas também. No começo o papel da dama não era uma questão. Apesar de já haver uma preocupação com o protagonismo da mulher em seus trabalhos, havendo uma pesquisa sobre o papel de conduzida. Somente quando ela vivenciou uma situação com um parceiro de dança, que a descredibilizou como criadora, é que surgiu uma urgência pela mudança.

No começo de sua trajetória ela estabeleceu uma parceria de pesquisa com um professor que a deixava bastante livre, e ela tinha a possibilidade de se colocar expressivamente nas coreografias. Contudo, ela participou de um campeonato com outro parceiro cuja visão dos dois papéis na dança era bem delimitada, sendo ele o condutor e ela a conduzida. Na visão dele, a conduzida deveria somente executar perfeitamente as movimentações e não deveria ter voz para

expressar suas ideias. Isso a fez entender e vivenciar que, de modo geral, aquela era a realidade na dança de salão.

A partir dessa irritação e desse choque ela iniciou um processo de reflexão e se indagou: e se as mulheres conduzissem na dança? “Engraçado que nunca imaginei uma troca de lugar, eu pensei nelas como participantes dessa proposição, como responsáveis ou como corresponsáveis da criação dessa dança” (POLEZI,2019, n.p.). Desse desejo de experimentação é que surge, em 2015, o laboratório de condução compartilhada. O primeiro laboratório ocorreu gratuitamente e tinha sessenta escritos, um público bastante heterogêneo, composto por pessoas que já dançavam dança de salão, ou que faziam outras danças e por pessoas que nunca haviam dançado.

Eu planejava esses encontros, basicamente, a partir das minhas perguntas. Cada encontro era uma pergunta que na minha cabeça passava, e eu levava algum tipo de experiência corporal, jogo, prática que viabilizava aquele ponto que eu estava querendo trabalhar. E aí a gente ficava experimentando coisas. E no final a gente conversava, para ver se a gente chegava a alguma reflexão, algum acordo, alguma solução ou não. (POLEZI,2019, n.p.).

Esse procedimento pautou os dois primeiros laboratórios e no terceiro as coisas começaram a mudar um pouco. Algumas questões para Carolina já estavam mais resolvidas, por exemplo, que não era necessário mudar a posição do abraço da dança de salão para compartilhar a condução. Nessa época, os participantes começaram a questioná-la sobre o repertório, os passos de dança. Ela menciona que tinha dificuldade de sistematizar e transmitir a eles essa técnica, porque eram coisas que estavam na experiência corporal dela.

“Chegou o momento em que eu percebi que eu estava me dedicando a ensinar muito mais aos homens ao que era ser conduzido, do que às mulheres a conduzir. E aí ficou faltando o repertório.” (POLEZI,2019, n.p.). Nesse período, ela menciona que muitos elementos de movimentação aconteciam durante as improvisações, mas que as pessoas não os consideravam como passos. E na época ela não tinha o conhecimento suficiente para sistematizar e se apropriar e das estruturas que apareciam.

Essa sistematização e a compreensão dessa abordagem foi se dando ao longo desses anos de pesquisa, inclusive a necessidade de buscar uma corporeidade específica para essa técnica. A condução compartilhada, então, é pautada em quatro diretrizes principais. O primeiro princípio é referente à desconstrução do gênero referente aos papéis de quem conduz e quem é conduzido. O segundo ponto é desconstruir os padrões de movimento, para que se possa abrir espaços para outros passos que estão por vir. A terceira parte da necessidade de rever quais

padrões pessoais, aquilo que está em mim, precisam ser reinventados. O quarto seria a necessidade de colocar o eu na dança a dois. Ela ainda acrescenta à entrevista um quinto princípio:

Acho que hoje eu posso adicionar um quinto que é perceber que a condução compartilhada pode ser esgarçada para pensar, para incluir grupos antes excluídos dessa prática, que são os grupos LGBT e as pessoas com deficiência. Ou qualquer outro grupo que venha aí pela frente. Esses são os que eu tive experiência (POLEZI,2019, n.p.).

Carolina enfatiza a importância do terceiro ponto, que é a investigação pessoal dentro desse percurso. A condução compartilhada foi “uma grande revolução no meu corpo, que não foi simples. Foi doloroso. É, foi passar a aceitar que eu não seria mais enxergada como era.” (POLEZI,2019). Isso é muito interessante na trajetória de Carolina, pois ela traz que ela era uma referência de boa dama, e que precisou se libertar também desse padrão.

Aquela imagem do que é ser mulher, do que é ser feminina, do que é dançar bem para uma dama dentro da dança de salão. Tudo aquilo eu tinha. A partir do momento em que eu começo a ensinar dança de salão, condução compartilhada, até mesmo porque eu não tinha um parceiro. Meu processo foi bem lento, de descobrir o movimento. Então eu tive que aceitar que a minha dança ia ser feia. Ou “feia” né? no primeiro momento ou no segundo momento, *whatever*. Eu tive que aceitar que eu não estaria dentro do padrão, e que eu por muito tempo, tipo, dois ou três anos mesmo, nas minhas práticas eu nunca conseguia pensar na estética que o movimento estava tendo (POLEZI,2019, n.p.).

Temos nesse ponto uma característica interessante da trajetória específica desse caso, pois ela era o modelo de dança que deveria ser seguido. Foi fundamental para ela ter se permitido abrir mão desses padrões, e isso também não é simples. Afinal, aparentemente você tem algo conquistado, renunciar ao universo conhecido e se entregar para algo que pode vir a ser o feio, o rejeitado, também é um processo complexo de desconstrução. É preciso coragem para se lançar a universos desconhecidos, encarar as sombras. Ir contra aquilo que é compreendido como ideal.

Havia uma busca por desprender-se desses padrões, mas também o desejo de alcançar alguns parâmetros estéticos. Então, para Carolina foi muito importante buscar um corpo para essa dança, diferente do que ela já conhecia e tinha como referência. “Eu tive que encontrar esse outro corpo que pode ser condutor e conduzido ao mesmo tempo. Porque desde o começo aquele corpo que liga e desliga, me incomodava” (POLEZI,2019, n.p.).

Esse processo foi gradual e ela menciona a importância dos encontros com outras pessoas. Ela traz a presença dessas outras pessoas que estavam pensando a dança de salão de

outras formas, esse movimento coletivo de partilha que, sem dúvida, influenciou muitas pessoas, inclusive a mim.

Então, a construção desse corpo, por muito tempo eu não sabia para onde ir. Encontrar vocês todos, e você entende que são vocês todas. Essa galera que eu comecei a encontrar a partir de 2016, foi me ensinando a construir esse corpo, seja pelas aulas que eu fazia com vocês, seja por experimentar esse corpo dançando com vocês (POLEZI,2019, n.p.).

Ela menciona que demorou muito tempo para ganhar densidade, mas sem perder a leveza. Havia um interesse em encontrar essa densidade. Esse relato é bastante partilhado por mulheres que possuíram experiências de formação no papel de conduzida, que têm por vezes dificuldade de acessar essas qualidades de movimentos a partir de um enraizamento/aterramento, normalmente destinados ao papel de condução. Para Carolina, possuir essas duas qualidades durante a dança faz parte dessa busca por uma corporeidade da condução compartilhada. “A capacidade de ser conduzida e ainda estar presente com a possibilidade de conduzir, e essa coisa estar concomitante em meu corpo” (POLEZI,2019, n.p.).

É interessante em seu relato, pois ele traz esse processo recíproco entre dança e vida, como está sendo realizada essa construção desse corpo que dança, e como isso é afetado pela experiência de viver.

A gente é um só. Uma coisa permeia a outra, afeta a outra, então muda a forma como eu me apresento na frente do corpo do outro. Sobretudo naquele ponto, né? De desconstruir os padrões. Perguntar quem é o eu? Qual a minha dança? Perpassa completamente em perguntar quem sou eu. (POLEZI,2019, n.p.).

Destaco o quanto esse movimento é importante nos processos de reinvenção e criação das práticas de dança de salão, porque sem esse processo de investigação dificilmente conseguimos acessar essa qualidade de transformação que a dança pode proporcionar.

Esse diálogo entre modos de vida e a dança é algo aparentemente óbvio ao pensarmos que nossos corpos são os mesmos enquanto praticam uma ação artística e fazem algo cotidiano, e estão em relação com as pessoas e o mundo. Contudo, adquirir a essa consciência dessas conexões e estar atento a esses processos é fundamental para ação política dessas práticas. Observando quais são os padrões dominantes que atravessam meu corpo, qual lugar ocupo nessas estruturas sociais. É somente dessa sensibilidade e reflexão sobre experienciar algo e depois trazer à tona conexões com outras situações da vida que conseguimos fazer as pequenas desconstruções diárias para conseguir fissuras as estruturas dominantes que nos aprisionam e nos adoecem.

Isso está presente na fala de quase todas as entrevistadas, o quanto a vida e a dança são reciprocamente influenciadas. Na experiência de Carolina, ela traz o quanto sua busca por determinadas qualidades na dança foi disparadora para refletir sobre alguns processos de vida pelos quais ela estava passando. Ela menciona que em determinado momento estava em busca de fluidez na dança e se deu conta do quanto isso precisava ser adquirido em sua vida. Essa tomada de consciência a levou a alterar seu espaço de trabalho na época, e buscar outros modos de se relacionar com as outras pessoas. Isso foi se transformando a cada etapa. “Hoje eu venho no movimento de menos teorização e mais concretização. Hoje esse é o meu movimento, é o meu movimento na dança e meu movimento na vida. Então eu não percebo como dissociado” (POLEZI,2019, n.p.).

A posição de Carolina nos espaços pedagógicos sempre foi independente da figura masculina. Começou a dar aulas em um grupo da universidade, um projeto de extensão de dança de salão. Nesse espaço, mulheres davam aulas juntas e sozinhas. Não havia a necessidade de um homem na docência. Todavia, ela possuía uma parceira artística e isso possibilitava a ocupação de alguns espaços. Quando ela terminou essa parceria passou a se dar conta do quanto isso havia influenciado o reconhecimento do seu trabalho na época, apesar de desenvolver uma pesquisa própria.

Segundo Carolina, essa reflexão foi importante porque a fez perceber o seu papel como mulher no campo profissional da dança de salão. O quanto não haver uma parceria masculina era um problema, não só porque ela não era convidada para eventos, mas, principalmente, porque sua competência era constantemente colocada em questão. Isso fez com que ela criasse o seu próprio ambiente, um local saudável, à margem dos espaços de dança de salão conservadores.

Inicialmente ela trabalhou nesse espaço universitário, o qual aceitava sua atuação muito bem. O trabalho com aulas particulares também permitia autonomia nos seus processos de ensino. Depois de um período Carolina abriu uma escola chamada Ritmei, planejada por ela e que, desde o começo, possuía uma abordagem de condução compartilhada. Porém, ela precisou sair dessa escola e passou a dar aulas em uma escola tradicional de dança de salão. Essa terceira fase, digamos assim, da trajetória apresentada trouxe alguns desafios e inquietações para a pesquisa da professora, mas, segundo ela, tem sido um lugar de afetação mútua.

Ela aborda o desafio que é ser a única professora sustentando uma proposição crítica em uma escola cuja metodologia é pautada nos princípios tradicionais da condução. Principalmente, a partir desse diálogo com os alunos que frequentam outras aulas gerando uma

constante comparação entre os discursos e o processo de aprendizagem. Há uma adaptação das aulas dela para que todos consigam coabitar nesse mesmo espaço.

Em certas turmas como zouk, hoje eu tenho dado, não diria que condução compartilhada, mas assim as minhas alunas conduzem e meus alunos são conduzidos. Ainda tá longe de ser uma condução compartilhada, mas eles sabem que isso existe, eles gostam disso, eles aprendem e eles querem aprender. Em outras turmas eu consigo fazer menos. E por outro lado eu vejo que a escola assumiu de fato que uma das diretrizes deles é uma construção de uma igualdade de gênero, como colocando mais voz feminina para dar aula, revisando as falas dos professores homens, e orientando os professores nesse sentido. É uma escola, então, que não posso dizer que não me valorizou; eles sempre me valorizaram muito. (POLEZI, 2019, n.p.).

Apesar das tensões, há um diálogo em formação entre esses universos. Sendo importante destacar que segundo Carolina suas aulas nunca voltarão a ser tradicional, por mais que ela adapte algumas coisas para conseguir atuar nessa escola. Desde o começo para ela foi uma construção contemporânea do corpo.

Então assim, a forma como eu passo a técnica, a linguagem, a construção desse corpo, sempre foi contemporânea, sempre. Só que eu resolvi chegar às veias do movimento, fazer o passo, um repertório, mas o corpo já era outro já estava pronto para receber o movimento. Porque houve uma construção técnica, então é uma abordagem. Primeiro é uma abordagem contemporânea de ensinar, uma construção contemporânea do corpo, uma linguagem contemporânea que esses corpos têm. Só ainda faltava um repertório para eles que eu tenho trazido agora. E o fato de eu ensinar de uma forma diferente, é uma coisa que não tem como voltar atrás porque eu não sei ensinar de outro jeito. A forma, a linguagem que eu uso, para onde olho, para onde eu atento, isso já é afetado (POLEZI, 2019, n.p.).

Em seu relato, Carolina apresenta uma consciência em relação às escolhas metodológicas, que por mais que se adaptem, ainda possuem um olhar crítico sob a prática da dança de salão. Isso é um dos pontos importantes que podemos acompanhar nessas abordagens que venho apresentando através dessas experiências, pois todas elas possuem esse senso crítico em relação ao modo com a dança de salão estava sendo pensada e ensinada. Ainda que a prática em si não necessariamente se altere em relação ao passo de dança, as ideias aliadas a essas pedagogias são outras. Isso é algo que não retrocede porque está implicado em desejos de mundos.

Na prática de Carolina está presente essa articulação entre sua proposta de trabalho e o diálogo com pautas sociais.

A efervescência das pautas identitárias, o levante das minorias ao ocupar os espaços. Tudo isso me deu repertório de fala, insumo para refletir, força mesmo para estar no lugar onde estou e defender as pautas que eu defendo. E entender que a condução compartilhada defende essas pautas (POLEZI, 2019, n.p.).

Apesar de ela reconhecer que há questões que são mais latentes do que outras, ela coloca como tudo isso afeta a sua elaboração sobre essa prática. Por exemplo, em sua experiência ela traz como foi interessante e importante o trabalho desenvolvido com dança inclusiva. Trabalhar a condução compartilhada com esse público, além da possibilidade de acesso das danças de salão por essas pessoas, fez com que o princípio da autonomia ganhasse outra dimensão na proposta. Ela menciona o quanto isso foi transformador para ela e para eles:

Quando eu cheguei nesse grupo, eu percebi que eram pessoas altamente dependentes de seus responsáveis, seus pais e cuidadores. A ponto de quem poder empurrar a própria cadeira não querer empurrar. Certo. Eram pessoas que não tinham, não eram estimulados a ter uma iniciativa, uma decisão própria. Eu identifiquei que através da condução compartilhada eu poderia estimular a autonomia dessas pessoas, uma independência, uma autonomia no sentido de perguntar o que eu quero agora (POLEZI, 2019, n.p.).

Ao vivenciarem essa pergunta de o que eu quero, e essa permissão de desejar, as pessoas começaram a se colocar de modo diferente nesse espaço. Ela traz inúmeros exemplos de aquisição de mobilidade desses corpos, de como eles começaram a desejar conseguir certos movimentos, modificaram as relações com seus cuidadores, entre outras coisas. Sendo um exemplo de mudança de o quanto a prática da condução compartilhada afeta a vida das pessoas que a vivenciam.

Como podemos perceber, a condução compartilhada é uma proposição que vem sendo desenvolvida por Carolina há alguns anos. Esse termo começou a ser bastante utilizado nos espaços de dança de salão. Quando eu perguntei sobre como ela percebia essa polinização, ela trouxe que percebe esse fenômeno apontando alguns respiros e, ao mesmo tempo, sente às vezes que há uma deturpação da proposta e um esvaziamento. Principalmente quando esse discurso não está aliado a essa rede que tem sido construída de discussão na dança de salão. Para ela, pessoas que estão desenvolvendo um trabalho sério a partir dessa noção, costumam minimamente se aproximar e trocar com essa rede de profissionais. Ela acredita na importância desse compartilhamento com profissionais que estão articulando saberes sobre essas proposições alternativas, a pesquisa floresce porque há o encontro.

### 3.1.5 Luiza Machado

Belo Horizonte, abril de 2020.

Sugeri para Luiza Machado<sup>33</sup> mantermos o nosso encontro por meio virtual, então a cidade que marca é o lugar onde Luiza está. Eu estava no Rio de Janeiro. Havíamos acordado em fazer essa entrevista no Congresso de Dança de Salão Contemporânea que iria acontecer nesse mês em Belo Horizonte, mas devido à pandemia do COVID-19 e ao isolamento social o evento havia sido adiado. Portanto, essa conversa se instaura no contexto da nova realidade dos encontros, todos ocorrendo em esferas virtuais. Rotina indeterminada, as quais afetam diretamente todos os corpos, mas coloca em suspensão várias esferas de afetos inclusive o tema central dessa pesquisa, que é a dança a dois. Uma dança de contágio, em meio ao momento em que se deve evitar ao máximo o outro. Sem respostas a dar, apenas trazendo toda essa suspensão que paira nesse momento. Essa entrevista aconteceu no começo do processo de quarentena, havia fôlego em nós.

Ela aparecia na câmera com seu rosto sereno e com seu aterramento corporal que sempre me fez respeitar a sua presença. A primeira vez que a vi foi no começo do ano de 2018, no congresso contemporâneo de dança de salão, evento que mencionei no qual iríamos nos reencontrar em 2020. Desde aquele encontro a vida de Luiza havia se transformado tanto, e eu havia tido a oportunidade de testemunhar sua caminhada. Luiza Machado, mulher negra, gorda, bissexual, vem somar nas discussões sobre dança de salão contemporânea. Professora de forró e danças à dois, é formada em pedagogia e atualmente desenvolve uma parceria com a professora Cássia Messenger.

Lembro dos seus olhos observando o baile que ocorria no evento em que nos conhecemos. Ela quase não piscava, admirando as danças que estavam acontecendo, conseguia sentir sua admiração por aqueles corpos se movendo. Nossa primeira dança junta foi divertida e inusitada. Descobrimos caminhos improváveis a ponto de rolarmos no chão e rirmos em meio àquele baile. Imaginem dois corpos rolando e deslizando pelo chão em um baile de dança de salão, em meio a pernas de outras duplas que dançavam juntas. Posso perceber no nosso dançar a coragem de navegar em mares desconhecidos, éramos duas estranhas uma para outra, mas comparsas naquele momento ao decidir dançar de forma tão arriscada logo assim de imediato.

Essa espontaneidade no dançar da Luiza é complementada por sua força nas palavras. Ao final do evento ocorreu uma mesa que discutia sobre os novos rumos da dança de salão composta apenas por mulheres. Naquele dia, Luiza estava na plateia e indagou por que naquela composição de participantes não havia nenhuma mulher negra. Revelando assim o quanto havia outras pautas que precisavam serem discutidas para além das questões de gênero e da

---

<sup>33</sup> Luiza Machado é professora de forró e zouk através de um olhar contemporâneo, formada em pedagogia pela UNINTER.



heterossexualidade nesse meio. Lembro que sua presença nesse evento me marcou e, sem dúvida, intui que ela seria uma pessoa extremamente participativa e agregadora nas discussões para área.

Nosso contato começou assim e fomos descobrindo pontos que nos aproximavam e nos distanciavam uma da outra. Tivemos oportunidade de nos encontrar em outros eventos e criamos juntas uma residência pedagógica e artística conjuntamente com Carolina Polezi em Campinas, em maio de 2019. Esse encontro foi bastante íntimo, convivemos e dançamos por três dias seguidos. Foi nas conversas ao cozinhar as refeições, nos intervalos entre as atividades, que partilhamos histórias de vida, práticas, e aprofundamos nossos vínculos. É incrível perceber o amadurecimento da proposição prática que Luiza vem desenvolvendo e sua inserção como pesquisadora dessa área.

Luiza começou a dançar na adolescência para se preparar para dançar a valsa da sua festa de quinze anos. Fazia aulas no espaço em que seus pais frequentavam, o qual continuou após esse período. Porém foi quando viu uma apresentação de zouk que ela decidiu que queria aprender a dançar. Nessa escola de dança era preciso fazer outras modalidades para aprender zouk; segundo ela, se iniciou seu processo na dança de salão. Esse espaço de dança era um local seguro, porque seus pais já tinham um vínculo com aquela escola, as pessoas já a conheciam. A primeira vez que ela saiu para dançar fora desse espaço foi um grande choque:

Na primeira vez que eu saí de lá para ir em um baile fora desse lugar, e não fui convidada para dançar. Foi muito tenso para mim assim porque já eram questões sobre o meu corpo. A mulher gorda na dança não era uma coisa vista. E eu estava nesse lugar, eu vi que não tinha pessoas como eu. E aí eu falei: e agora? O que que eu faço com isso, né? Aí fiquei muito chateada; fiquei pensando se ali era o lugar de estar e como estar (MACHADO,2020, n.p.).

Isso despertou em Luiza uma inquietação, e apesar de ser bastante desconfortável, ela se deu conta que deveria aprender a conduzir para conseguir ganhar mais liberdade para dançar. Passou a pegar os horários livres na escola de dança para fazer as aulas como condutora.

Então, quando eu comecei aprender a conduzir a visão muda um pouco; eu começo a ser esse lugar, de chamar as pessoas para dançar. E aí meu desenvolvimento foi bem mais rápido porque eu aprendi a esses dois lugares, ao mesmo tempo, então eu fazia tanto aula conduzindo quanto aula seguindo (MACHADO,2020, n.p.).

Essa escolha por frequentar os cursos e desenvolver as duas habilidades na dança promoveu autonomia para que ela pudesse convidar outras pessoas para dançar e contribuiu para seu aprimoramento técnico.

Isso é interessante, porque desde o começo Luiza obteve essa sagacidade e essa coragem de conseguir assegurar o aprendizado na função de condutora. Uma grande parte das mulheres na dança de salão acaba passando anos apenas aprendendo e exercendo a função de conduzida. Havendo por vezes uma discrepância temporal entre os anos de dança que a pessoa fez e o momento em que ela começou a conduzir.

Luiza traz que a experiência no espaço da dança de salão a fez descobrir as questões que atravessavam o seu corpo. Através do olhar do outro que se impunha sobre a sua corporeidade: “foram coisas que eu não me descobri, mas foram coisas que me contaram. Então quando eu não sou chamada para dançar, por exemplo, é uma forma das pessoas falarem que aquele corpo não é um corpo desejável para estar ali. O que faz questionar o meu ser” (MACHADO, 2020, n.p.). Então é a partir dessas experiências que ela vai compreendendo o que é ser uma mulher negra, gorda, dentro desse espaço. A dança de salão seria então uma prática que, segundo ela, intensifica essas questões, ou finge que elas não existem.

Podemos pensar conjuntamente com Luiza que essa prática instaura revelações do que é desviante socialmente, e quais delas se sobressaem nesse contexto. Ou acabam sendo maquiadas sordidamente durante as práticas, impondo processos de naturalização de proposições bastante dominantes em relação ao gênero, à racialidade e às classes sociais. Trazendo então essa interrogação para algumas corporeidades, se elas deveriam estar ali, se aquele espaço é de seu pertencimento. Nos convocando a questionar a quem pertence a dança de salão nos dias de hoje nas cidades brasileiras, e quais corpos tem o acesso a esse dançar.

Isso é muito interessante na experiência de Luiza porque ela traz como esses marcadores foram sendo vivenciados e reinventados por ela nesse período. No começo da entrevista ela cita duas profissionais gordas de Belo Horizonte que foram inspirações para que ela continuasse dançando. Novamente, aparece a importância da referencialidade na vida das pessoas, pois quando temos acesso a corpos diversos dançando e ganhando destaque na área, passa a ser possível que corpos outros tenham a sensação de pertencimento dessa prática. Possibilitando que pessoas gordas, por exemplo, não parem de dançar por não estar de acordo com esse padrão hegemônico de magreza, o qual, além de impor um determinado biotipo corporal, acionam a relação magreza e corpo saudável, o que é um grande equívoco, porque uma coisa não está necessariamente vinculada à outra.

Porém, por mais que Luiza tenha encontrado essas referências, ela passou durante certo período, por um processo forte de negação do seu próprio corpo. Afinal, havia um padrão a ser seguido, era um local onde todos iam muito bem arrumados, as mulheres usavam salto alto e maquiagem. “Nesse início eu não aceitava o meu cabelo, não gostava do meu corpo”

(MACHADO,2020, n.p.). Mesmo fazendo as aulas como condutora a sua visão era bastante heteronormativa em relação às funções na dança, e não havia uma desconstrução desses papéis de cavalheiro e dama.

Inclusive ela comenta sobre o aprendizado nas aulas de como ser dama:

A dama quando eu comecei a dançar, eu lembro de fazer aulas particulares da forma básica era ser charmosa e leve. Era o que eu aprendia assim. Então tinha que ter movimentos muito delicados e precisos de mãos, de perna, e eu dançava zouk, então de cabeça. Movimento de parada, assim, de cabelo. Assim, cabelo tinha que ser grande, roupas das mãos esvoaçantes que dessem movimento, e zouk até que não que a gente quase não usava salto, mas quando eu ia para o palco tinha que ser de salto. Então, todo esse lugar dessa dama que tem que ser gentil, que tem que sorrir (MACHADO,2020, n.p.).

Essas imposições extremamente cruéis levaram Luiza a ter problemas para avançar como bolsista no espaço em que frequentava por ela não seguir esse padrão de dama. “Em uma das academias que eu frequentei eu deixei de evoluir como monitora, para ser uma monitora avançada, porque eu não sorria” (MACHADO,2020, n.p.). Ou ainda fizeram com que ela passasse por processos de adoecimento por não estar dentro desse padrão impossível. “Nisso de aprender a ser dama, eu emagreci muito e de forma muito errada, não cheguei a ficar magra dos padrões sociedade, mais cheguei a ficar mais magra, mas muito doente. Assim, até psicologicamente, por tentar ocupar um lugar que eu não pertencia” (MACHADO,2020, n.p.).

Luiza traz que em sua trajetória o universo do forró foi um espaço um pouco mais diversificado e fez com que ela pudesse se sentir mais confortável. “Então era um lugar que tinha mais pessoas negras, que tinham pessoas de todos os tipos, apesar de ter ainda esse sistema né, que também tá dentro do sistema que a gente vive, mas foi um lugar que eu me senti bem mais confortável” (MACHADO,2020, n.p.). Foi possível descobrir outro jeito de vivenciar a dança a dois, o que fez com que ela passasse a aceitar seu corpo, seu cabelo e fosse se importando menos com que os outros pensavam sobre o seu corpo.

Então ela conta que nesse espaço, passou a ser professora, e isso também modificou bastante a sua experiência dentro da dança. “Esse lugar da professora tem um outro lugar para as pessoas, e me descobrir nesse novo lugar de exemplo, de referência, porque eu não me achava na posição de ser uma referência para alguém.” (MACHADO,2020, n.p.). Isso é um ponto bastante delicado no relato da Luiza, porque mostra o quanto é impregnado na nossa experiência que apenas determinadas pessoas têm o poder de ocuparem cargos de referência. No caso das falas das outras professoras podemos ver como surge a questão da legitimidade das suas propostas por esse ser um universo hegemonicamente masculino. Contudo, além disso temos

também a questão de que não se trata apenas de qualquer mulher, mas de uma mulher negra e gorda que passa a ser a referência dentro da escola de dança. Isso é muito raro, a ponto, da própria Luiza ter dificuldades de conseguir se ver nesse lugar.

Foi muito difícil, porque hoje, fazendo terapia, entendo várias outras coisas, que é como eu me enxergo e como as pessoas me enxergam. Como eu não enxergava esse lugar, como eu poderia ser esse lugar, era muito difícil de ser acolhedora dessas pessoas. [...] Nada das coisas que eu que eu fiz, ou que eu sei fazer, foi uma coisa ensinada para o meu corpo. Foi uma coisa que eu via, aí tinha que adaptar para conseguir fazer. Foi muito difícil me reconhecer nesse lugar, porque eu não me via, eu não tinha muito para quem olhar, e aí também não tinha muito como passar porque eu não sabia o que eu fazia (MACHADO,2020, n.p.).

Aos poucos, isso vai sendo modificado, acompanhando também um amadurecimento da própria Luiza enquanto professora.

Então, quando eu comecei a estudar e ter apoio para estudar essas coisas, para treinar das coisas do meu jeito. Começar a ter técnica, ver técnica e saber técnicas e sentir eu mesmo fazendo, foi quando eu comecei a criar outro jeito para poder mostrar isso para as pessoas. E aí eu comecei a ver que eu não era só inspiração para quem era do meu tipo ou negra, ou gorda, mas para qualquer pessoa (MACHADO, 2020, n.p.).

Isso é incrível, por um lado, porque a existência da Luiza nos espaços de dança é uma grande oportunidade para que outras corporeidades possam existir e se sintam pertencentes a essa prática. Dançar pode ser possível e deve ser acessível a qualquer tipo de corpo; contudo, o que acredito ser pertinente de trazer também nessa trajetória de vida é o quanto ainda precisamos aprimorar nossas práticas, porque Luiza ainda é uma das poucas mulheres negras a alcançar uma posição de destaque nessa área. Essa é a questão: permanecer na dança de salão não é uma tarefa fácil para nenhuma mulher, que dirá para uma mulher negra e gorda. Assim como ela traz: “Então são muitas coisas para desconstruir, e para entender que o meu lugar vai muito mais além de uma pessoa que conseguiu chegar a dançar com o meu corpo, mas de uma pessoa que já podia ser exemplo há a muito tempo, só de não parar de dançar” (MACHADO,2020, n.p.).

Esse relato me toca muito porque, de fato, é uma interrogação para nós, professores de dança de salão, pois precisamos pensar para quais corpos estamos propondo as nossas práticas. Isso também me faz refletir a importância da formação continuada dos professores de dança. Isso é bem interessante na fala de Luiza, pois ela traz como essa movimentação entre buscar referências, investigar seu modo de dançar, foi fundamental para que ela pudesse fazer críticas ao modo como ela ensinava os outros a dançar.

No começo, ela reproduzia os padrões de ensino dessa prática, a partir das funções de condutor-conduzida, e esse processo de desconstrução vem ocorrendo nos últimos anos. Ela menciona que passou a experimentar algumas coisas com colegas que davam aula com ela. Trocar quem conduzia e quem era conduzido. Fala que já dava aulas com um colega homem e que eles costumavam dançar nos papéis supostamente invertidos, ou seja ela conduzindo e ele sendo conduzido. Isso se expande e ganha outra força quando ela participa do Congresso Contemporâneo de Dança de Salão e encontra outras pessoas que estavam problematizando a dança de salão através de abordagens contemporâneas.

Do primeiro congresso no qual Luiza participou e conheceu muitas pessoas ela traz o seguinte relato:

O jeito das aulas era diferente. Não tinha muito papéis determinados; falavam muito sobre corpo, e muitas das aulas a gente começava sozinho, tipo assim, descobrindo o nosso próprio corpo primeiro. Para mim foi incrível, era uma coisa que a gente não fazia no tradicional que era sempre em contato com o outro. A gente não pensava muito, como meu corpo podia se equilibrar sozinho, por exemplo. Então descobrir tudo sozinho e depois transformar com outro. Descobrir essa real conversa que todo mundo falava que é a dança. Algo que eu não sentia muito na dança de salão tradicional. Foi isso. E aí mudou até o jeito de dar aula: em vez de reproduzir as coisas, pesquisar mais para entender como eu faço, como que é a técnica, mais o que eu faço para facilitar e como que pode acontecer essa troca. Então me tornou uma pessoa mais estudiosa assim (MACHADO,2020, n.p.).

Isso reflete características dessas aulas de dança de salão a partir desses olhares contemporâneos, porque em sua maioria as facilitadoras estão engajadas em desconstruir as estruturas enrijecidas da dança e criar corpos investigativos. Corporeidades autônomas que percebem a sua força de mover, para que no segundo momento haja essa conversa com o corpo do outro, mas do ponto de partida de que os corpos são protagonistas. Sem dúvida, o que Luiza traz em relação ao estudo, me parece ser um desejo desse grupo de pessoas que estão investigando os modos de fazer dança de salão. Vejo muitas dessas pessoas experimentando propostas, arriscando desconstruir as bases formativas que tiveram, querendo compartilhar saberes e pensarem juntos caminhos para essa dança.

Então, há uma diferença nesse sentido, pois não é um modelo de reprodução de um determinado saber, mas de constante busca e partilha de saberes sobre uma dança. O que não quer dizer que não haja tensionamentos entre essas ideais. Afinal, é um processo em construção e somos convocados a errar nesse percurso; eu, que escrevo, também me coloco nesse grupo. Acreditando também que esse lugar da dança de salão contemporânea foi um lugar de redescoberta do prazer do dançar para muitos que haviam se desgostado ou se afastado da dança

de salão. Luiza traz isso “Descobrir outros lugares, outros jeitos onde a minha dança voltasse a ser divertida para mim e não para os outros” (MACHADO,2020, n.p.).

Além disso, esses espaços de partilha são momentos importantes de organização política dessas pessoas. São espaços de discussão e de amadurecimento enquanto coletivo. Essa consciência de que dançar é uma ação política está presente no discurso de Luiza:

Questões de não ocupar a maioria dos [espaços] heterossociais da dança, de ocupar dentro da categoria LGBT, e negra, e gorda, de entender como que a dança pode proporcionar pontos de movimento de transformação assim. É transmutar sofrimento em fala. Então, eu acho que a dança é muito potente para poder transformar a dor em fala, em resposta. Não é resposta a palavra que eu queria falar. Sobre provocação assim, de trazer para as pessoas que podem não estar enxergando nisso um ponto de mudança. A dança também pode ser um ponto de organização que é onde a gente acha pessoas que também estão passando por situações parecidas que a gente. Pessoas que podem junto com a gente transformar (MACHADO,2020, n.p.).

Essa fala é potente porque mostra como a dor desses processos vivenciados nos espaços de dança de salão tem sido transformada por essas mulheres em suas práticas como provocação para outros modos de existência. Essa crítica aos modos de ensino e reprodução da dança de salão e a consciência da possibilidade de articular outras ações políticas dentro desse meio. Isso é uma característica que perpassa todas as entrevistadas, elas estão conscientes de que sua prática implica em transformações sociais. Assim como reiteram a relevância desses espaços coletivos que auxiliam a construção dessas redes de apoio e intercâmbio de saberes.

Sobre a prática pedagógica que Luiza vem investigando ela destaca os princípios de autoconhecimento e a conexão:

Entender como falar, autoconhecimento, entender o seu lugar de fala, como que meu corpo pode se portar. É porque, às vezes, o jeito como eu me importo não é confortável para todos os corpos. Então como me adaptar, como criar conexão com esse outro corpo que é outro mundo diferente (MACHADO,2020, n.p.).

É interessante pensar esse lugar da investigação de si. Eu acredito que há uma potência nessa imbricação entre um olhar sensível e singular para o corpo através da dança, mas dialogando com as experiências sociais que esses corpos atravessam. Trazendo inclusive esse debate para a aula de dança. Aliada a essa provocação há uma busca pela escuta na dança no trabalho de Luiza, principalmente ao se perceber no lugar de quem eu sou, como estou me movendo nesse tempo. Transbordado também para a relação em dança baseada pela ação de perceber o que o corpo do outro está apontando.

A escuta é a base de como Luiza tem pensado a relação na dança, principalmente na pesquisa desenvolvida com a Cassia. “A escuta tem sido o principal foco assim, de não ser uma coisa reativa o tempo inteiro. De ser uma coisa da escuta para depois dar a resposta, em vez de ser uma coisa reativa instantânea.” (MACHADO,2020, n.p.). Isso se conecta com a escuta musical, pois, segundo Luiza, ela proporcionaria estímulos para que os participantes descubram o que querem falar e, também, como escutar o outro.

Por fim, trago o processo de pesquisa autoral no qual Luiza tem se engajado nessa relação de conectar danças de salão e a ancestralidade:

Recentemente, eu fiz um TCC falando sobre como a dança pode incluir mulheres, negros e indígenas na sociedade. Dando esse lugar de fala. E aí eu fiz isso partindo do meu lugar da faculdade de pedagogia e falando como dentro da instituição formadora, instituição formal, a escola pode proporcionar a dança como inclusão. Não só para as pessoas que necessitam de inclusão, não só pessoas que não falam, que não andam, mas pensando nesses lugares de minoria da mulher, do negro e do indígena. E aí essa ancestralidade vem a partir desse povo dos negros, dos indígenas que eles usam a dança para se comunicar, para conversar com a terra, para conversar com o outro. [...] Então, grupos não conseguem ter a sua raiz definidas por não conhecerem sua ancestralidade. Então, pessoas negras não conseguem defender e sofrem por ter que reproduzir aquilo que as pessoas [brancas] acham que é certo, não o que seus ancestrais faziam. É muito forte. Então é uma pesquisa em andamento, faz muito parte da minha dança de entender que a maioria das danças de salão é negra, o samba, o zouk e o forró são nordestinos e pretos, mas as pessoas não conseguem identificar isso como fonte de raiz de estrutura e forma de se comunicar (MACHADO,2020, n.p.).

Essa temática é algo bastante recente nas discussões de dança de salão contemporânea, e passa a ser debatido graças aos trabalhos de pensadoras/es negras como a Luiza. Atualmente, há uma discussão sobre o processo de branqueamento que as danças de salão sofreram ao longo dos anos e a importância de recontarmos as histórias das danças de salão. Deslocando o foco e a referencialidade para essa única versão da história das danças de salão como uma prática que foi consumida e legitimada pela corte apenas. Retomando para as outras origens que desencadearam essas danças. Trazendo a influência das culturas africanas para essas danças, das danças indígenas, dos saberes populares. Não apenas reconhecendo essas imbricações, mas buscando outras formas de contar essa história que não apenas através do olhar do colonizador. Provocando uma desestabilização nessas hierarquias de legitimidades. Me fazendo pensar também, como professora branca, quais foram os professores e professoras que perpassaram a minha formação, e quem me era apresentado como referência na dança de salão. Fato que majoritariamente na minha experiência foram pessoas brancas; isso me faz repensar hoje o meu olhar, e indagar onde estavam essas referências negras. Pensando também em como caminhar daqui para frente, o que posso alterar dentro da minha condição.

### 3.2. Vidas-Danças: trajetórias que se reinventam

Essas mulheres vêm nos apresentar suas histórias para que possamos pensar juntas a partir desse olhar relacional entre vida e dança. Subsidiando e dando pluralidade às dimensões defendidas sobre a importância de repensarmos as práticas de dança, justamente por elas estarem compondo modos de vida. São desejos de existência convocando mudanças nas práticas de dança, ao mesmo tempo em que as danças atravessam os corpos e instauram processos de investigações de vida.

Ressalto que compreendo essas agentes como criadoras de seus modos de vida, como corporeidades em devir sendo atravessadas por diversas forças e afetos. São processos de subjetivação, modos de existência, como propunha Deleuze (1996) onde a vida estaria constantemente sendo inventada e reinventada. Ao mesmo tempo, esses corpos estão dinamicamente em relação com forças hegemônicas as quais “tentam dominar e prevenir a criação de subjetividades ao amarrar indivíduos em mecanismos de sujeição, abjeção e dominação” (LEPECKI, 2017, p. 33).

Essas tensões e disputas ocorrem no território corpo, é ali que se materializam modos de vida-dança. É no corpo dessas mulheres e no meu, que escrevo, onde essas batalhas ocorrem, corpos que dançam o viver-morrer diário. São potências de vida e de subversão, mas também são dores, angústias e cicatrizes de um processo de existência. O filósofo Paul B. Preciado (2018) discorre como estamos vivendo a partir de um regime farmacopornográfico que começa sua expansão em meados do século XX, o qual terá como centralidade ficções somáticas a partir do sexo, sexualidade e raça. Essas forças hegemônicas de controle e domesticação dos corpos não se encontram apenas nas instituições, por vias negativas, mas pela otimização dos modos de vida, atuando nos corpos de maneira individualizada.

Através da submissão do desejo e da força orgasmática (*Potentia Gaudendi*)<sup>34</sup> que o capitalismo farmacopornográfico extrai sua força de trabalho. Regime esse pautado nos processos de vigilância médico-jurídicas e na espetacularização midiática intensificada pelas redes de comunicação. “O corpo já não habita os espaços disciplinadores: está habitado por eles. A estrutura orgânica e biomolecular do corpo é o último esconderijo desses sistemas biopolíticas de controle. Esse momento contém todo o horror e exaltação da potência política do corpo” (PRECIADO, 2018, p. 86)

---

<sup>34</sup> Isso se refere à potência (presencial ou virtual) de excitação (total) de um corpo. Isso independe de gênero, sexualidade, ou é algo exclusivo do humano. “É uma força de transformação do mundo em prazer” (PRECIADO, 2018, p.45)



Interessante relacionar como a implementação desse sistema em que vivemos só foi possível devido aos processos de perseguição e colonização dos corpos femininos e não brancos. A historiadora Silvia Federici, (2017) traz como a caça às bruxas foi uma oportunidade de apropriar-se dos corpos das mulheres como força reprodutiva e de acabar com o uso comum dos recursos naturais. Assim como os processos de escravização, colonização e extermínio de povos originários da América e África, que eram subsidiados por narrativas cristãs de combate a outras culturas, além do interesse na mão de obra escravizada. Acusações de adoração ao demônio e o combate as práticas ritualísticas desses povos, foram as estratégias morais para subsidiar esse projeto violento. Sendo a escravidão uma aparentemente fonte inesgotável de promoção de força de trabalho para o acúmulo de capital (FEDERICI, 2017).

Ações como a expropriação dos saberes populares, o apartamento das mulheres dos processos de cura do corpo através de ervas em práticas ritualísticas, a institucionalização dos partos através da figura dos médicos substituindo as parteiras; a imposição do saber científico em relação ao conhecimento popular, são exemplos disso. Segundo a autora, “o capitalismo criou formas de escravidão mais brutais e traiçoeiras, na medida em que implantou no corpo do proletariado divisões profundas que servem para intensificar e para ocultar a exploração” (FEDERICI, 2017, p. 119).

Essa historicização nos ajuda a compreender como a estrutura hegemônica colonial, patriarcal, heteronormativa e racista foi construída ao longo dos anos em cima da apropriação das forças de vida e saberes não especializados de uma multidão. Uma guerra violenta e exterminadora desses grupos, a qual seguimos vivendo até hoje; basta pensarmos no tratamento destinado aos povos originários no Brasil. Entretanto, sabemos que, por mais que estejamos imersos nesses processos de dominação, também é no ato de desejar que podemos encontrar as fissuras necessárias para resistir.

Paul B. Preciado traz esse paradoxo em uma das suas afirmações: “Somos estranhas ficções biopolíticas porque estamos vivos: somos simultaneamente o efeito do regime de poder farmacopornográfico (biopoder) e o potencial para o seu fracasso (bioempoderamento).” (PRECIADO 2018, p. 129). Sendo assim, somos também a potência do fracasso, especialmente quando passamos a experimentar sobre as nossas próprias experiências de vida processos de desintoxicação desse sistema, de resistência e ou de transversão. Vislumbro então que seria na arte, na dança e na potência do gesto de criar onde poderíamos encontrar as fissuras, os espaços para seguirmos vivos.

Por isso, trazer em registro essas trajetórias dessas professoras de dança de salão é tão importante, porque é uma das formas de fazer visível essas vidas. Não que essas pedagogias já

não estejam acontecendo por si só e estejam sendo acessadas por outras pessoas; contudo, a escrita, sobretudo nesse contexto acadêmico, pode ser usada a serviço de ampliar o que sabemos e compreendemos sobre dança de salão. Para além do que majoritariamente é dito, temos a possibilidade de escutar outras vozes, conhecer outros modos de ensinar. Registrando saberes e criando outras versões dessa história. Assim como propõem a historiadora Joan W. Scott “Tornar visível o movimento rompe o silêncio instaurado, desafiando noções predominantes e abrindo novas possibilidades para todos” (SCOTT, 1991, p. 774, tradução nossa).<sup>35</sup>

Minha estratégia enquanto pesquisadora dessa área é trazer para conversar comigo vozes atuantes na contemporaneidade e engajadas em processos de uma dança de salão mais plural. Histórias que sobretudo confrontam esse regime dominante que estamos vivendo. Obviamente não se trata aqui de incorporar essas experiências como processos generalistas e muito menos pasteurizar essas cinco diferentes vozes como uma só voz. É justamente nas ressonâncias dessas alteridades que essas pedagogias em danças de salão promovem a complexidade desse campo de estudo.

Aliado a isso também precisamos ter um olhar vigilante em relação às narrativas dominantes, porque estaremos novamente sendo lançados a essa perspectiva domesticadora das experiências e dos corpos. A arte, a política, a vida são campos onde essas tensões não cessam nunca, e facilmente podemos estar sendo engolidos novamente por discursos polarizados, opressores e colonizadores. Por exemplo, a compreensão de que existem vários feminismos é fundamental nessa pesquisa; não podemos olhar para essas cinco trajetórias apenas com um olhar pautado nas reivindicações de um feminismo branco.

Há muitas peculiaridades em cada uma dessas entrevistadas, nos apontando que seria impossível querer sustentar uma categoria de identidade feminina ou de mulher. As experiências vividas por Luiza, mulher negra, são distintas das experimentadas pelas mulheres brancas como Carolina, Anna, Mariana e Laura. Assim como Laura, mulher trans que carrega as suas especificidades em contraposição às outras mulheres cisgêneras. Todas elas atuam na área da dança de salão. Então é possível fazer aproximações entre elas e perceber pontos de luta e de reivindicação em comum, mas precisamos atentar para essas diferenças e saber respeitar esses lugares de fala.

Compreendendo esse termo a partir das provocações da filósofa Djamilia Ribeiro (2017), todos possuímos uma localização social para debater criticamente qualquer assunto. “O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus

---

<sup>35</sup> “*Making the movement visible breaks the silence about it, challenges prevailing notions, and opens new possibilities for everyone*” (SCOTT, Joan W. 1991, p.774).

social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (RIBEIRO, 2017, p. 48). Na sequência desse texto será possível perceber como essa localização da experiência também promove as inquietações e as criações necessárias em cada uma dessas abordagens. Inclusive, esse reconhecimento acaba sendo um dos princípios estruturantes dessas práticas.

O reconhecimento do seu lugar de fala é fundamental, porque converge com o olhar crítico que precisamos ter em relação aos processos de criação em dança. É assim que vejo os corpos dessas professoras de dança de salão os quais diariamente têm convocado proposições articuladas nas esferas artísticas, formativas e ativistas para outros modos de dançar. Convocando outras pessoas para dançarem juntos.

São modos de existências que circulam entre as aulas dessas mulheres. Elas estão engajadas a canalizar a potência do dançar para desestruturar saberes fixados nos corpos, inclusive nos delas. Trazer a consciência dos participantes para uma escuta intuitiva dos seus corpos. São práticas de dança que partem do desejo, não são reproduções de movimentos, são proposições de vida. São fissuras artísticas ativistas dentro da dança de salão, escapes de ar fresco para os corpos devastados pelo regime social dominante.

Por isso, escutar os processos de vida dessas mulheres e suas trajetórias dentro das esferas da dança de salão é tão significativo, pois podemos acompanhar as transformações micropolíticas que foram acontecendo. Todas passam a articular suas ações pedagógicas através da consciência da retomada do desejo do porquê elas seguiam dançando essa dança. Uma questão lançada a si mesma que seria desdobrada ao porquê estariam ensinando essa prática.

Suely Rolnik (2018) discorre como o desejo é que é o alvo de dominação desse sistema, porque é nele que reside a potência de criação. Desejar é ação que move para o encontro. O ato de desejar seria, como traz a pesquisadora Claudia Abbês Baêta Neves (2012): “quando uma força emerge, ela toma a dianteira e se liga inconscientemente a outra força e não a um outro, não a uma imagem” (NEVES, 2012, p. 70). O desejo é, então, como uma força vital que pulsa em diferentes processos que fazem parte do ato de estar vivo, e se concretiza como agenciamento coletivo, tornando-se ação graças à capacidade que temos de afetar e ser afetados.

O desejo é o que moveu todas essas professoras a buscarem a dança de salão, havia algo nelas que almeja vivenciar essa prática. Seus corpos queriam experimentar esses processos de movimento em relação. Anna Turriani traz que ela queria dança de salão porque era uma dança a dois; Carolina Polezi menciona que ninguém na casa dela dançava, mas ela queria fazer dança de salão porque era uma dança relacional; Luiza Machado ficou encantada quando viu um casal

dançando zouk e decidiu que queria aprender aqueles movimentos; Mariana Docampo tinha o desejo de dançar tango; Laura James queria conseguir se expressar melhor através do seu corpo.

Todas atravessadas pelo desejo de ir ao encontro desse universo que é a dança de salão. O desejo é crucial para o desdobramento do que passa a ser a experiência das pessoas na dança. Por algum tempo, todas elas almejavam se enquadrar nos padrões que eram apresentados, porque queriam dançar. Durante esse processo contínuo de experimentação dessa prática esse desejo vai sendo destruído porque passa a ser domesticado. Aos poucos você começa a sentir que seu corpo é gordo para essa dança, que seu cabelo não é adequado para esse ambiente, ou que você pode dançar apenas com outros homens, que você como mulher pode ser apenas bonita nesse espaço, e nada mais.

Assim, esses corpos de repente param de frequentar as aulas, deixam de ir a bailes, desistem de criar coreografias de dança de salão. Justamente porque o desejo sabiamente diz ao corpo para se afastar desses espaços tóxicos. Infelizmente, muitas mulheres param de dançar depois de algum tempo por esses motivos. Os homens também são atingidos por essa domesticação, mas por outras vias, muitas vezes são sobrecarregados com o estereótipo da masculinidade, precisam sempre saber conduzir, ser a pessoa que convida para dançar, entre outras coisas. Laura James traz como precisava esconder suas “feminices” durante as aulas de dança, enquanto ainda se identificava como homem, mostrando o quanto essa prática pode ser repressiva para todas as subjetividades.

Porém, o que nos interessa nesse momento é pensar nesses desejos de criação. Os que surgiram em todas essas mulheres entrevistadas, que foram capazes de enfrentar a hegemonia vigente e propor outros caminhos para essa prática. Dessa forma, o desejo criou campos plurais de conexão transversais entre modos de experimentação de vida. Isso faz delas ativistas por desejarem construir espaços coletivos de sala de aula e bailes onde diversas formas de desejar através da dança a dois seja possível. Como diz Laura James “eu construí um mundo na dança de salão onde eu possa existir” (JAMES, 2018, n.p.). Nesse sentido, acredito que extrapole apenas a existência de Laura. Ela construiu um mundo na dança de salão onde pessoas não-binárias e trans pudessem dançar.

Antes de olharmos para as práticas desenvolvidas por essas professoras, gostaria de abordar como a cis-heteronormatividade compulsória foi vivida por todas elas. Trazendo através dessas vozes como a dança de salão marcou essas experiências através da diferenciação entre os gêneros e de uma perspectiva estruturalmente machista. Principalmente, através desses papéis na dança. No caso, trarei o enfoque um pouco mais sobre o papel da dama; contudo, sabemos que isso também corrobora para as experiências do papel de cavalheiro, apesar de

serem espaços distintos. Atentando como essas opressões ocorrem por processos naturalizados através dessa prática de dança.

### 3.2.1 O ser dama – as implicações de gênero para além do modo de dançar

*O corpo – todos e cada um dos nossos corpos – é o enclave valioso de poder incessantemente realizados.  
(Paul B. Preciado)*

Até aqui, já compreendemos que a raiz desse sistema de condução é pautado na cis-heteronormatividade compulsória, que enfatiza esses dois papéis através do gênero. Percebemos através das entrevistadas como essa formação hegemônica foi proposta para cada uma dessas professoras. Por mais, que seus contextos sejam diferentes, todas as entrevistadas passaram por processos de formação baseados no sistema de condução, então precisaram se adequar ao papel na dança que dialogasse com o seu gênero socialmente atribuído. Então, eu gostaria de problematizar esse lugar da dama a partir dessas experiências vividas pelas entrevistadas. Portanto, trarei a história de Laura para ampliar o nosso prisma sobre como independentemente do gênero, a prática de dança de salão pode ser disciplinadora e castradora dos corpos de modo geral.

As entrevistadas tiveram acesso a esse sistema de dança na adolescência ou quando eram jovens adultas, período da vida em que estamos nos emancipando subjetivamente dos nossos modelos iniciais e passamos a nos entender enquanto sujeitos no mundo. Então podemos pensar que para todas elas o contato precocemente com essa prática gerou atravessamentos em suas vidas. Principalmente causando questionamentos a partir desse modelo de dama o qual pressupõe uma conduta de feminilidade e, como isso, causou experiências singulares em cada uma delas.

A dama na dança que se vincula com uma determinada condição de mulher é composta por uma tríade articulada entre o papel social, a imagem moral e o mito da beleza. Esses três espectros vão se tensionar e flutuar pelas experiências vivenciadas pelas entrevistadas nos espaços de dança de salão. Esse papel é ensinado como uma proposição universal a qual todas as mulheres que praticam essa dança deveriam almejar.

Entretanto, me parece interessante pensar que esse ideal de dama foi baseado em uma condição bastante específica, pautada nos valores da mulher burguesa, branca e heterossexual. Trago isso depois de compreender as diferenças presentes nas pautas feministas e nas experiências distintas que percorrem os corpos das mulheres. A pensadora negra Angela Davis

(2016) aborda como as reivindicações das feministas brancas norte-americanas a inserção da mulher no mercado de trabalho e o controle da natalidade eram dados como universais para todas as mulheres. Em contrapartida, a realidade das mulheres negras e pobres era bastante distinta dessas demandas. Em relação ao controle da natalidade Davis aponta: “O que era reivindicado como um ‘direito’ para as mulheres privilegiadas veio a ser interpretado como um dever para as mulheres pobres” (DAVIS, 2016, p. 213, grifo da autora). Visto que, a maioria das mulheres negras já trabalhava para além dos seus afazeres domésticos e muitas delas eram praticamente obrigadas a realizar processos de controle da natalidade pelo estado.

Essa discussão nos ajuda a compreender que o imaginário que compõe a dama nas danças de salão corresponde um lugar específico da condição mulher. A dama da dança de salão é branca, possui uma posição social de classe média ou alta e deve estar assegurada nas estruturas de submissão do marido ou pai, sendo heterossexual. O que não quer dizer que as mulheres que dançam sejam apenas assim. Existem inúmeras mulheres negras que dançavam nas gafeiras na cidade do Rio de Janeiro. Contudo, estou compreendendo esse lugar da boa dama como um modelo ideal imagético hegemonicamente construído nesse contexto de dança de salão. Existe um processo formativo que corrobora para que todas as mulheres precisem se enquadrar dentro desse escopo em busca desse ideal. A partir disso temos essa articulação entre esse lugar destinado na dança com as suas atribuições sociais, morais e em diálogo com um padrão estético.

A dama na dança de salão teria um papel a cumprir que estaria vinculado ao gesto de ser conduzida pelo parceiro homem, teria que zelar por sua imagem moral sendo delicada, emotiva, educada, compreensiva e, por fim, teria que ser bela. Há alguns discursos na dança que dizem que o cavalheiro seria a moldura e a dama a pintura, ou ainda, que o condutor seria o responsável pelo andamento da dança e a conduzida pela expressividade dos movimentos. Tudo isso está por trás dos exercícios de dança, dos passos executados, dos discursos em sala de aula e das condutas dos participantes dessa prática.

Mariana Docampo aborda como o tango tradicional tem a intenção de referenciar os estereótipos de gênero. “Você como mulher tem que colocar salto, tem que se portar de uma determinada maneira, tem que atuar como uma mulher, o que socialmente e culturalmente se entende como mulher.” (DOCAMPO, 2017, n.p.). Vemos nessa fala a articulação a qual mencionei em que há elementos de vestimenta, formas de se comportar e de ser. No caso, ela também coloca que, sob essa perspectiva “as mulheres que tiveram que dançar tango tradicional, e que não respondiam a esse estereótipo, tiveram que estilizar seus corpos de uma

maneira para que ele funcionasse” (DOCAMPO,2017, n.p.). Essa colocação apenas reitera que esse processo de dança também ensina um modo de ser para as mulheres.

Quando referenciava a esse papel de dama aprendido vemos adjetivos como gentil, educada, leve, delicada, charmosa, simpática sendo usados. Luiza traz:

Quando eu comecei a dançar, eu lembro de fazer aulas particulares e, tipo assim, da forma básica era ser charmosa e leve. Era o que eu aprendia assim. Então tinha que ter movimentos muito delicados e precisos de mãos, de perna, e eu dançava zouk então de cabeça. Movimento de parada, de cabelo. O cabelo tinha que ser grande, roupas das mãos esvoaçantes que dessem movimento, e no zouk até que não usava salto, mas quando eu ia para o palco tinha que ser de salto. Então, todo esse lugar dessa dama que tem que ser gentil, que tem que sorrir. Em uma das academias que eu frequentei eu deixei de evoluir como monitora para ser uma monitora avançada, porque eu não sorria (MACHADO,2020, n.p.).

Vemos nessa fala como é preciso que essa tríade funcione nesse papel da dama inclusive para que a pessoa possa progredir dentro da dança de salão. Sendo assim, em bailes e nas aulas de dança você precisaria, enquanto dama, sustentar essas qualidades o tempo inteiro. A questão é que isso é basicamente impossível; ainda que você atinja esses requisitos, isso apenas assegura a sustentação desse sistema que coloca as mulheres como submissas aos homens. Afinal, a dama só pode ser isso como traz Mariana Docampo “Então para mim dama, as aulas eram simplesmente de passividade, eu fazia as aulas para seguir” (DOCAMPO,2017, n.p.).

Carolina Polezi, de certo modo conseguiu atingir essa tríade:

Eu era a diva, aquelas expressões, em que as meninas queriam dançar como eu que tinha uma estética, uma delicadeza, que tinha uns *bobes*. Aquela imagem do que é ser mulher, do que ser feminina, do que é dançar bem para uma dama dentro da dança de salão. Tudo aquilo eu tinha (POLEZI,2019, n.p.).

Contudo, ela passa a perceber que ser definida apenas por esse lugar de dama não a isentava de vivenciar situações machistas dentro desse contexto. Principalmente, não permitia que ela fosse reconhecida por sua pesquisa autoral, porque como mulher ela só poderia ocupar esse papel de dama na relação com um parceiro homem. Esse ideal de dama é extremamente nocivo a todas as mulheres porque, aliada à essa necessidade de adequação do corpo, surgem também a comparação e a competitividade entre as participantes.

Se instaura esse desejo de conseguir ser essa dama para poder pertencer a essa prática, o que significa que você seria uma boa dançarina também. Já que evidentemente não se conta apenas em relação à técnica, mas também a essas qualidades que devem ser adquiridas. Anna aborda na sua história como foi importante, em certo sentido, querer ocupar esse lugar:

É um espaço importante de cura, entre muitas aspás. Porque era uma cura alienada, no sentido de que, sei lá, eu lembro de vendo uma senhorinha de sessenta e cinco anos hiper dócil, hiper lady e eu falando: “nossa eu quero ser que nem ela”; “eu quero ser uma mulher assim”; “eu quero conseguir andar no salto alto”. Mas o que foi importante foi eu poder autorizar esse desejo, porque ele era um desejo completamente reprimido. Eu era só uma menina hiper moleque, que escondia meu corpo o tempo inteiro e que tinha muito medo de ser desejada. [...]Não foi nem de perto a cura, mas foi início do processo foi ali que eu pude reconhecer que eu queria me haver com o meu lugar de mulher no mundo (TURRIANI,2019, n.p.).

Entretanto, ela traz que foi um processo alienado justamente porque esse lugar de feminilidade na dança de salão, como está posto, é limitado. No sentido de que a feminilidade é categorizada, e se você está fora de algum desses requisitos provavelmente se sentirá deslocada. Isso fica muito evidente em relação ao padrão dos corpos que precisam ser magros, ter determinados modelos de cabelos e de roupas, a ponto de adoecer aqueles que não se enquadram. O relato de Anna Turriani segue:

Eu lembro das apresentações de final de ano, mas ao mesmo tempo era isso: as roupas não me serviam, eu colocava o manequim, eu colocava o modelito e eu ficava me sentindo escrota. [...]E aí eu lembro que eu via, me via nas roupas e falava: nossa. que feia que eu tô. Enfim, então também era uma coisa que me produzia certo mal-estar assim porque também me levava para um lugar de comparação de corpo (TURRIANI,2020, n.p.).

Ou ainda como traz Luiza Machado:

Nisso de aprender a ser dama, eu emagreci muito e de forma muito errada. Não cheguei a ficar magra dos padrões sociedade, mas cheguei a ficar mais magra e doente. Assim, até psicologicamente por tentar ocupar um lugar que eu não pertencia (MACHADO,2020, n.p.).

Vemos claramente o quanto a busca por esse papel ideal não comporta a realidade de todas as mulheres, e que isso apenas aprisiona as subjetividades, influenciando diretamente a saúde física e emocional, ou seja, atravessando a vida das pessoas, pois, como já mencionando não há separações. O mesmo ocorre em relação ao ideal de cavalheiro na dança, por mais que desperte outras castrações. Assim como traz Laura James em relação à sua experiência:

Você ter que dançar dentro de um critério, dentro de um estereótipo masculino. Quando você não se sente confortável fazendo essas coisas é horrível [...] Impossibilidade de me expressar como eu era ou queria ser. Forte conflito interno, na assimilação do que se considera próprio do homem na dança, e que também veio a se desdobrar na minha vida. Quer dizer, eu aprendia todos aqueles padrões masculinos, vivenciava eles, e essa



repetição me tornou uma pessoa mais masculina tanto na dança quanto na vida... E isso não foi bom (JAMES,2018, n.p.).

Independente do papel na dança, quando ele vem agrupado com esses estereótipos de gênero binários, convoca os participantes a se adequarem de maneira restrita dentro dessa expressão criativa que deveria ser a dança a dois. Além disso, ao sustentarmos essas proposições de ensino em dança de salão a partir desses lugares, convocamos que haja sempre algo a ser atingido nesses papéis, para além da aquisição de técnicas de dança. Entramos em uma lógica de consumo vivenciada diariamente no sistema capitalista atual de acordo com o qual, como vimos, o próprio modo de vida é o alvo. Estamos sempre precisando ajustar algo nessa tríade de valores, moralidade e beleza, consumindo aulas de dança, produtos, ideias. Em relação às mulheres isso me parece uma lógica que vem há anos sendo proposta através desse sistema patriarcal, o qual as coloca como submissas, sempre necessitando se adequarem para que essa vigência siga sendo sustentada.

Esse modelo de boa dama que se alia com a proposição da mulher no século XVII na Europa é descrito por Silvia Federici como “modelo de feminilidade de mulher e esposa ideal: passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas” (FEDERICI,2017, p. 205). Isso só ocorreu devido à política de terrorismo do estado através da caça às bruxas. Isso destruiu as formas coletivas de manutenção de conhecimentos destinados às mulheres; além disso, escritores e pensadores da época recriminavam as insubordinações femininas descredibilizando suas falas.

Todas essas provocações povoam de algum modo a dança de salão, como pontua Anna:

É muito dialético o modo como a dança de salão incorpora essa contradição. Porque, na verdade, a dança de salão manifesta muito o patriarcado na medida em que a figura mais importante é a dama. Mas aí constrói uma estrutura na qual ela está submetida ao homem; isso é a sociedade (TURRIANI,2019, n.p.).

Vemos mais uma vez essa correlação entre dança e estrutura social sendo apresentada. Por isso, um dos meios de sustentar essa hierarquia entre homens e mulheres é através da competição entre as mulheres, fazendo com que elas sigam individualizadas. O patriarcado teme o coletivo que emerge da força de comunicação entre as mulheres à semelhança do que ocorre dentro da dança de salão.

### 3.2.2 A hierarquia presente entre os papéis na dança de salão: condutas que sustentam uma prática machista

No sistema de condução, o papel do cavalheiro possui uma importância e uma hierarquia que se sobrepõem ao corpo da dama que é conduzida. Os depoimentos das entrevistas apresentam que em suas primeiras experiências na dança de salão a condução era um papel destinado ao homem. Isso implica em uma série de discursos que corroboram para que o condutor (o homem) siga orbitando nessa centralidade, mesmo que ele não esteja presente materialmente nos espaços de dança de salão.

Nessa lógica, é como se a presença de uma referencialidade masculina, um mestre, fosse obrigatória. Por isso, quando vemos uma mulher professora em uma sala de aula, majoritariamente é como se precisássemos agrupá-la a uma parceria masculina. Ou ainda, quando há o professor homem em sala de aula a professora mulher acaba sendo apenas posicionada como a parceira de dança, pois ele seria o detentor do conhecimento.

Obviamente, sabemos que isso vem se alterando ao longo dos anos, fruto de muita reivindicação das mulheres dessa área. Principalmente ao darem aulas sozinhas, ou em priorizarem parcerias na dança com outras mulheres, justamente para desestabilizar essa estrutura dominante. Contudo, sabemos que ausência dessa figura masculina pode instaurar uma desconfiança da eficiência dessas proposições pedagógicas. Isso decorre dessa hierarquia de legitimidade a qual costuma colocar as mulheres subjugadas às figuras masculinas. Afinal, a lógica imposta por esse sistema é que para que a dança ocorra ela precisa de um condutor, sendo a condução destinada no campo ideal à figura masculina.

Presenciamos nos relatos a dificuldade enfrentada pelas entrevistadas, as quais estão constantemente sendo testadas em relação às suas ações. Há um enfrentamento para conseguirem se legitimar e serem reconhecidas como profissionais na área. Percebemos o quanto foi preciso compreender que a insegurança que pairava sobre as ações pedagógicas dessas mulheres era decorrente simplesmente do fato de serem realizadas apenas por mulheres.

Carolina Polezi, menciona que ao encerrar a parceria com um colega homem o seu acesso a determinados espaços e eventos foi interrompido. Isso demonstra o quanto o reconhecimento do trabalho estava vinculado a essa figura masculina. Ela relata que quando eles saíam para dançar, e chamavam atenção por dançarem bem, as pessoas perguntavam se ele era o professor, mas ninguém perguntava se ela era a professora. “Eu tinha muito mais reconhecimento quando dançava com ele do que agora que eu tenho uma pesquisa própria” (POLEZI, 2019 p. 196).

Esse lugar do não acesso está relacionado também com a proposição de ensino que impossibilita as mulheres a aprenderem a conduzir. Muitas vezes, a exclusão dos espaços de destaque se dá porque toda a estrutura da dança enfatiza excessivamente a figura que conduz, então quem é conduzido acaba tendo menos destaque. Isso reflete também no estranhamento dos professores quando essas professoras optaram por fazer aulas como condutoras. Mariana Docampo aborda que houve um pouco de resistência por parte dos professores para que ela pudesse frequentar aulas como condutora. Assim como Luiza Machado traz que, após a aula, uma professora indagou se ela queria, de fato, estar fazendo a aula no papel de condutora.

Mesmo quando elas conseguem explorar essa possibilidade na dança, acabam se deparando com situações de depreciação. Luiza Machado traz que recebia elogios como “você conduz bem para uma mulher” (MACHADO,2020, n.p.). Esse exemplo é excelente porque reitera essa cultura da referencialidade na dança a figura masculina, uma boa condutora é algo que surpreende, portanto, ela precisa ser comparada ao homem.

Há ainda outras formas de deslegitimar as provocações e as posturas dessas mulheres, como é o caso trazido por Anna Turriani que, ao confrontar um professor homem em um evento de dança de salão, foi chamada de lésbica. Segundo ela, “essa era a visão, essa mina tá aqui porque ela é lésbica, ela tá falando desse jeito porque ela é lésbica, ela tem uma luta porque ela é lésbica.” (TURRIANI,2019, n.p.). Qualquer confronto com essas figuras masculinas hegemônicas só pode ser feito porque esse corpo aponta para um desvio da norma, ou porque elas não gostam de homem.

Isso é um dos mecanismos de ataque do regime dominante, é preciso apontar o diferente. Marcar o desvio, para que possa existir o jeito adequado para aquele ambiente. A dama na dança de salão só pode existir se tiver as contraposições do que ela não deve ser: lésbica, louca, rebelde, puta, bruxa, entre outros atributos. Então o corpo feminino que se posiciona de maneira combativa e tensiona os discursos irá confrontar a figura em crise, que é a masculinidade.

Judith Butler (2019a) menciona que a construção dessa figura corporificada no corpo masculino se opera por essa noção de que não seria da sua competência estar vinculado aos processos de labor da vida privada, sendo associado apenas à racionalidade, ou seja, “o homem como aquele que existe sem infância; que não é um primata, e assim está livre da necessidade de comer, defecar, viver e morrer; como aquele que não é um escravo, mas sempre um proprietário...”(BUTLER, 2019a, p. 94).

Nesse sentido, seguindo a articulação do pensamento de Butler (2019a), é como se a masculinidade racional precisasse dos outros corpos para que eles realizassem as tarefas corporais as quais seu status de razão inabalável não perpassaria. Só que essa figura está em

crise; em primeiro, porque não pode controlar tudo; em segundo, porque ela só poderá se constituir na medida em que houver esses outros. E, por fim, porque sua própria existência é possível através dessa busca fantasmática, visto que o gênero é sempre essa associação com algo que não existe de fato.

Por mais, que haja o esforço em corporificar um determinado gênero que nos é imposto ele sempre irá pairar a partir de um modo de existência ideal, ou seja, há conflitivas entre o que é preciso ser e as expectativas dos outros em relação ao entendimento que se têm sobre esse gênero. Por exemplo, quando fazemos alguma ação e questionamos se estamos agindo como uma menina, ou suficientemente como uma menina. Podemos pensar no caso dos papéis na dança quando os participantes ficam tentando se adequar a esses lugares de dama e de cavalheiro.

Nesse sentido, o que nos interessa é pensar em como essas mulheres vivenciaram esses desvios, principalmente em relação a esses papéis na dança. Todas elas conseguiram acessar essa tecnologia de condução desestabilizando as normas impostas. Provocaram, e seguem tensionando esse campo da dança de salão. Todavia, isso não foi isento de dor e sofrimento. Porque o poder vigente tem mecanismos violentos para assegurar esses processos e, em sua grande maioria, são impostos a partir de uma naturalização de certos comportamentos.

Anna Turriani relata uma situação que o professor que estava dando aula de tango para ela, ficou ofendido com o fato dela ter dito que era professora. “Ele ficava me chamando de desequilibrada, que enquanto eu não conseguisse ter equilíbrio eu nunca ia conseguir dançar. Era isso, ele me desmerecia, ele falava de um jeito que era como se eu não soubesse dançar.” (TURRIANI, 2019, n.p.). Sabemos que há muitos processos de ensino que só reforçam processos de dominação como aborda Bell Hooks (2017), nos quais conhecimento se reduz apenas à informação e o que se espera dos estudantes é apenas o desejo de obediência e não a vontade de aprender.

Um discurso equivocado que permeia às vezes as aulas de dança, como se, para aprender algo, fosse necessário sofrer, aspectos bastante discutidos e problematizados no campo da pedagogia da dança. Contudo, nesse caso, isso também se acentua porque era uma mulher que estava fazendo aula, e ela tinha se colocado como professora. Ela se colocou como uma igual na relação com esse homem.

Além dos comentários machistas em espaços de aula, há também práticas nos bailes que reforçam essas condutas ao não tirarem mulheres para dançar porque elas dançam com outras mulheres ou têm alguma atitude de insubordinação. Quando há interrupção de mulheres que estão dançando juntas por outros homens. Por vezes, os nomes das mulheres que irão dar aula

não são mencionados na divulgação do evento, ou então, elas aparecem apenas como assistentes ou parceiras, não sendo reconhecidas como professoras.

Por fim, mas não menos importante, temos inúmeros casos de assédio moral e sexual nesses espaços. Recentemente, houve um lançamento de uma página nas redes sociais compostas por denúncias de mulheres do Brasil inteiro que trouxe em grande escala essa realidade dentro da dança de salão. A página no Instagram “Chega de Assédio na Dança”<sup>36</sup>, traz os relatos das mulheres e oferece um apoio psicológico para as vítimas. A repercussão desse movimento causou diversas postagens de renomados professores que se sentiram constrangidos, mas que após as primeiras semanas, muitos deles apagaram seus pedidos de desculpas das redes.

Acredito na relevância desses movimentos massivos para que as mulheres se sintam encorajadas a denunciarem seus agressores. Contudo, é importante destacar que, por vezes, essas ações não resultam em processos de responsabilização real dessas figuras e em muitos casos os agressores seguem ilesos. Por isso, a importância dos processos formativos para que essas pautas sejam discutidas desde o começo durante as aulas de dança de salão. Além disso, é importante destacar a criação de debates sobre essas temáticas dentro da dança de salão.

Por isso, essa foi uma das primeiras pautas reivindicadas pelas professoras: a igualdade entre os gêneros nesse espaço. Não que a pauta se resume a apenas essa, mas trata-se de um ponto que despertou inúmeras discussões e que foi se aprofundando e ampliando esse cenário na tentativa de mudarmos essa disparidade. Quando Mariana Docampo, menciona o quanto era importante para ela desatrelar a identidade de gênero dos papéis na dança, era justamente para criar um espaço mais flexível para que mulheres pudessem existir no tango para além dos estereótipos.

Quer dizer que, sim, se quero dançar de saltos altos, baixos, ou o que quiser eu poderia, isso não implicava uma diminuição do papel. Esse foi meu trabalho pessoal. Isso hoje está como uma regra, mas foi uma luta armada da maioria das mulheres, sobretudo das mulheres mais do que dos homens (DOCAMPO, 2015, p. 160).

Desvincular o papel da condução da referencialidade masculina. Assegurar a legitimidade dessa função quando exercida por uma mulher ou uma pessoa não binária. Dois pontos decisivos para alterar a dança de salão, sendo pautas que geraram mudanças significativas. Demarcando um dos primeiros tensionamentos ao repensar essa estrutura da

---

<sup>36</sup> Página no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/chegadeassedionadanca/> Acesso em 06 de out.2020

dança relacionada ao gênero. Isso possibilitou formar esses abraços que conduzem a partir de outras estruturas corporais, corpos mais baixos ou delicados.

Entretanto, vemos um enraizamento na base do corpo, pés que dialogam com o chão através de ampliação da sua base de contato. Os troncos são ativos dessas dançarinas; possuem ativação e resistência capazes de propor movimentos, mas o que é interessante é que eles não se tencionam em excesso. Não chegam a ficar rígidos. Possibilitando uma agilidade em modular o tônus muscular quando dançam com outras pessoas, a percepção a resposta do movimento do corpo com que se dança se amplifica. Passam a surgir outras referências sobre o que seria propor um movimento; há danças em que a condução passa a ser muito sutil quase que por indicação apenas da respiração sincronizada entre os corpos. Embora, ainda haja corpos que se modulam de maneira mais energética quando estão dançando, isso pode também ter influência do estilo musical que estiver tocando.

Então percebemos a importância dos desvios provocados por essas mulheres nos ambientes em que elas estão inseridas, porque são elas que conseguem encontrar as brechas. A partir disso ir questionando essas estruturas machistas que permeiam a dança. Possibilitando a criação de espaços mais seguros para todas as mulheres. Obviamente, os não acessos não se restringem apenas às mulheres; podemos pensar como essa prática também inviabiliza uma série de corporeidades, por exemplo, pessoas de diferentes orientações sexuais, deficientes ou o quanto há poucas pessoas negras sendo referenciadas e reconhecidas. Novamente, trazendo o olhar questionador para esse campo de tensões que são as danças de salão e suas organizações. Por isso trago elementos marcantes nessas propostas que alteraram as práticas de dança de salão através do trabalho dessas mulheres.

### **3.3 As rebeldes assumem a condução: modos de ensinar subversivos**

As rebeldes passaram por inúmeras situações as quais, por pouco, não as fizeram desistir de dançar. Entretanto, foi dessas inquietações que surgiu a potência de resistência dessas propostas pedagógicas. Elas continuaram dançando. Luiza Machado comenta: “meu lugar vai muito mais além de uma pessoa que conseguiu chegar a dançar com meu corpo, mas de uma pessoa que já podia ser exemplo há muito tempo, só de não parar de dançar” (MACHADO, 2020, n.p.). Então, elas resistiram ao permanecer nesses espaços, mas compreenderam que era urgente a necessidade de promover experiências alternativas para si e para outras pessoas.

Munidas por esse desejo de reinvenção, elas se sintonizam com a proposição da artista-ativista Nadya Tolokonnikova “faça você mesma”, na qual a autora defende que não há nada no mundo que não possa ser descoberto, e o poder que há na ação de criar. Sem perder de vista o cenário mais amplo, mantendo um olhar crítico, pois, segundo Nadya, “os acontecimentos mais bonitos e decisivos da vida não seguem a lógica das grandes instituições” (TOLOKONNIKOVA, 2019, p.35). O poder de ação está no ato de estar vivo. Por isso, apesar dos desafios, essas professoras se colocaram como protagonistas de suas vidas. Mulheres conscientes do seu papel como professoras, acreditando que a dança é capaz de promover esse espaço de transformação, tanto para elas quanto para outras pessoas.

Essas agentes na dança de salão são responsáveis pela criação de espaços de circulação de outros modos de existência. Elas estão engajadas a canalizar a potência do dançar para desestruturar saberes fixados nos corpos, inclusive nos delas. Trazer a consciência dos participantes para uma escuta intuitiva dos seus corpos. São práticas de dança que partem do desejo, não são reproduções de movimentos, são proposições de vida. Elas acreditam em uma educação como escolha para aumentar nossa capacidade de ser livre, como traz Bell Hooks (2017). O conhecimento relacionando com os modos de viver e de se comportar, não apenas resumido à informação.

O primeiro ponto convergente nessas pedagogias é a consciência do próprio corpo e suas relações nos espaços sociais e culturais. Há o reconhecimento dos lugares de fala dessas cinco mulheres as quais possuem experiências distintas e jamais poderíamos compreender essas experiências como universais. Pensando conjuntamente com a preposição da filósofa feminista Djamila Ribeiro (2017) ao convocarmos múltiplas vozes desejamos romper com o discurso autorizado que se pretende ser universal e único.

Todas passam a localizar o que precisa ser modificado inicialmente em si próprias para que algo seja proposto de diferente. Isso inclui perceber onde se está sendo oprimido e traçar estratégias para acessar os mecanismos de poder, através do aprendizado da condução, por exemplo. Mariana Docampo (2017) para satisfazer seu incômodo de não poder dançar com outras mulheres, foi buscar aprender a conduzir e, estrategicamente passou a ensinar o que ia aprendendo para outras mulheres. Já Luiza Machado (2020) trouxe que passou a fazer aulas como condutora a partir do momento em que percebeu que não seria chamada para dançar nos bailes, já que seu corpo era excluído por ser diferente do padrão esperado.

Temos ainda outros processos acontecendo, como reconhecer determinados privilégios, perceber as fronteiras e se engajar em processos de mudança ou de criação que possibilitem alterar essa lógica de opressor-oprimido. Nesse sentido, podemos pensar no caso de Carolina

Polezi (2019) que era tida como a “boa dama” das danças de salão, mas, ocupar esse lugar não a isentava de situações de opressão machistas. Então, para ela, foi necessário se desprender desse lugar de privilégio e se permitir experimentar lugares desconhecidos na sua dança. Experimentar que sua dança passaria a ser considerada feia, ou que por estar questionando essa dança, não teria determinados acessos nos espaços de dança de salão.

Laura James (2018), por sua vez, precisou enfrentar as construções machistas que perpassavam os seus discursos em sala de aula, buscando alternativas para seu ensino. Ao assumir que a metodologia da sua escola passaria a ser através de uma abordagem queer, sua equipe inteira que trabalhava no espaço decidiu se retirar. Por fim, podemos olhar que quatro das entrevistadas são brancas, o que aponta ainda uma discrepância no cenário da dança de salão em relação a legitimidade dada aos corpos negros.

Por isso, é importante destacar que qualquer pedagogia insurgente implicada por perspectivas queer e feministas precisa perpassar por processos de investigação de si, de seus modos de vida. Assim como traz Carolina Polezi (2019) que um dos princípios da condução compartilhada é desconstruir os próprios padrões. Confluindo com as ideias de Bell Hooks “aqueles entre nós que estão tentando criticar os preconceitos na sala de aula foram obrigados a voltar ao corpo para falar sobre si mesmo como sujeitos na história. Todos nós somos sujeitos da história” (HOOKS, 2017 p. 186).

Entendendo que esses marcadores sociais nos atravessam constantemente, e que isso nos promove experiências distintas na dança de salão e na vida. Então, cabe a cada um de nós nos situarmos onde estamos, e entender as possibilidades de ação que temos para promover, de fato, espaços de igualdade. Sendo assim, irei trazer alguns dos princípios presentes nessas pedagogias os quais almejam promover outras experiências para essa prática:

- Destituição dos papéis de gênero na dança de salão
- Desconstrução da dramaturgia heterossexual
- Autonomia e Respeito as singularidades dos corpos
- Escuta
- Transformando através do afeto

### 3.3.1 Destituição dos papéis de gênero na dança de salão

Um dos primeiros pontos práticos que surge nessas pedagogias é a destituição dos papéis na dança e sua correlação direta com o gênero dos participantes. Isso é presente em todas as práticas, ou seja, o participante pode escolher qualquer uma das funções na dança a de conduzir



e ser conduzido. Em algumas dessas propostas, como é o caso da condução compartilhada seguida por Carolina Polezi e Luiza Machado, esses papéis são mais fluídos não havendo a necessidade de identificação apenas como uma função durante a dança.

Todavia, as proposições de tango queer de Mariana Docampo, a de dança de salão queer de Laura James e as aulas de dança a dois de Anna Turriani, com exceção da aula de forró onde todos aprendem tudo, possuem atividades estruturadas para esses papéis. Haverá alguém que conduz e outro que é conduzido, pelo menos durante uma música. Referente às aulas de tango queer Mariana menciona “As aulas não são tão diferentes das de tango tradicional no sentido de que ensinamos um papel. A única diferença é que se o papel quem ocupa é um homem, uma mulher ou uma pessoa trans isso é indiferente” (DOCAMPO,2017, n.p.).

Então para ela, Laura James e Anna Turriani a importância seria separar esses papéis da dança e o gênero dos participantes, mas sem perder as qualidades de movimento em cada uma dessas funções. Assim, aquele que conduz teria a responsabilidade de propor os deslocamentos pelo espaço, estar conectado com o pulso da música; já quem é conduzido<sup>37</sup> pode estar desenvolvendo suas habilidades de entrega ao seguir as preposições dos outros e, desse modo dialogar com outras esferas para compor seus movimentos sem ter que se preocupar com o deslocamento da dança.

Apesar de haver essas demarcações, todas elas compreendem que se trata de uma dança improvisada e agenciada entre os participantes. Reconhecendo que há momentos em que esses papéis podem se borrar ou haver desvios, porque elas estão interessadas nesse diálogo a dois. Segundo Mariana Docampo “o tango surgiu de um abraço. Todos os movimentos se dariam a partir daí, e são movimentos improvisados a partir das estruturas dessa dança[...], mas durante o tango o tempo inteiro não se sabe o que vai acontecer nem quem guia e nem quem é guiado” (DOCAMPO,2017, n.p.).

Anna Turriani é a única que mantém os termos dama e cavalheiro, pois acredita que é necessário manter a história das danças de salão problematizando suas questões estruturais:

Eu não acho que a gente tem que apagar essas histórias. Eu acho que a gente tem que ter consciência que elas existem para a gente poder fazer outras coisas delas. E não simplesmente dizer isso não existe. Isso é apagamento de história. Então, eu não reinvento esses nomes. O que eu digo é: olha, gente, o lugar da dama para mim é um lugar que está atrelado a entrega. “Ah, mas o cavalheiro também não se entrega?” Se entrega, mas o cavalheiro tem que prestar atenção no salão, o cavalheiro tem que escutar a música, o cavalheiro tem que. “Ah, mas a dama não tem que escutar a música?” A dama escuta se ela quiser. [...]Entendeu? O meu problema não é que a dama seja obrigada a fazer isso e aquilo. É justamente que quando ela escolhe por

---

<sup>37</sup> Passo a usar o artigo e ao final de conduzido justificando que pode ser qualquer pessoa independente do gênero.

fazer outra coisa ela é agredida, ela é deixada, ela é expulsa, ela não é mais convidada a fazer parte desse lugar, e o cavalheiro igual (TURRIANI,2019, n.p.).

Apesar de haver esses termos, eles não precisam ser ocupados pela sua correlação com o gênero. Nas aulas da Anna, mulheres aprendem a ocupar o papel de cavalheiro e homens o de dama. Além disso, esses lugares na dança não são hierarquizados como coloca Anna: “Para mim, não tem hierarquia, em ambos os papéis, quem faz o cavalheiro e quem faz a dama eles estão cumprindo funções diferentes para uma experimentação existencial diferente, mas eu não acho que a dança de salão precise de cavalheiro” (TURRIANI,2019, n.p.).

Os termos cavalheiro/dama, para Anna, são lugares performáticos o qual promoveriam experiências tônicas diferentes. Sendo o gesto de conduzir uma proposição que demandaria assertividade e de ser conduzido um tônus de suavidade. A utilização desses termos seria então para ela uma forma de reivindicação, ressignificando esses lugares:

A gente tá falando de uma mulher oprimida, de uma mulher enclausurada [...] acho que tem um poder se emponderar da palavra também. E não só ficar na escravidão dela, sabe? Do que ela nos colocar em uma posição de subjugadas. E pros meninos é muito poderoso isso; eles entenderem que ser cavalheiro não tem nada a ver com o ser homem (TURRIANI, 2019, n.p.).

Os termos de dama e cavalheiro ocorrem mais nas aulas de samba de gafieira e salsa. Já na modalidade de forró, segundo Anna, já foi desconstruído, ocorrendo apenas por nível. A partir de dois meses de aula a pessoa já passaria também a ocupar a função de condução. Isso ocorre, a meu ver, porque as estruturas de movimento para ambos os papéis no forró são semelhantes não havendo a necessidade de demarcação desses lugares. Entretanto, em outras danças como no samba e no tango isso nem sempre acontece e há qualidade de movimento diferentes na composição de passo de dança.

Apesar de haver essa discordância das demais entrevistadas, Anna Turriani menciona que hoje em dia tem repensado essas funções de tônus. Principalmente ao reconhecer outras possibilidades, ao dançar com pessoas que estão pesquisando dança de salão contemporânea, experimentando tônus musculares intermediários. Extrapolando as oposições dessas duas funções. Isso aponta para como essas pedagogias estão em constante transformação. Então, o próprio intercâmbio promovido entre essas professoras dispara outros questionamentos para as práticas delas.

Laura James, por sua vez, mantém as estruturas da dança, mas opta por uma linguagem neutra em sala de aula, tentando agregar pessoas não binárias. Isso foi observado no trabalho

realizado pela pesquisadora de dança Marina Coura (2017), ela pesquisou sobre a metodologia de dança de salão queer desenvolvida por Laura James.

Segundo Marina Coura, referente à proposta de aula de Laura James:

Ao começar cada turma nova, ela explica a metodologia da Dança de Salão Queer e propõe a utilização desta ferramenta: os alunos escolhem se vão conduzir ou se serão conduzidos, e assim as aulas são desenvolvidas. A escola conta com uma equipe de alunos e alunas bolsistas para completar as parcerias que porventura faltem. Como incentivo, Laura oferece a possibilidade a cada aluno de frequentar outra turma de nível semelhante ou mais iniciante, aprendendo a outra função da condução (COURA, 2017, p.57).

Para saber quem irá conduzir ou ser conduzido, Laura opta por perguntas que não possuam gênero específico, como: “quem vai conduzir?”, ou, usando o termo conduzido ao invés de colocar algum gênero ao final. Há também o intuito de que os alunos aprendam ambas as funções. Durante certo tempo, as pessoas ganhavam outra aula, além da que já frequentavam, para fazer em um papel diferente. Recentemente, Laura James esteve presente em uma live<sup>38</sup>, e mencionou que havia alterado um pouco essa proposição, que “hoje eu já não divido mais essas funções e na mesma aula os participantes vivenciem os dois papéis” (JAMES, 2020, n.p.).

Ao realizar uma aula de Laura James no congresso de dança de salão contemporânea em Belo Horizonte em 2017, lembro de um exercício que justamente deixava em aberto para que os participantes escolhessem como iriam dançar. Um de frente para o outro, a dupla deveria se aproximar e se abraçar. Isso era repetido diversas vezes, sendo que a repetição aliada com as proposições dela e de sua parceira Marina Coura, convocavam que fossem testadas diferentes formas desse mesmo gesto. Dessa forma, os participantes teriam a oportunidade de atentar para seus impulsos dominantes e perceber se eles se relacionavam com suas identidades de gênero.

Então, temos essas três possibilidades, as quais reiteram essas duas funções distintas na dança, mas que independem do gênero. No caso das outras duas entrevistadas há outras opções para repensar esses papéis na dança. A prática da condução compartilhada proposta por Carolina Polezi, a qual influencia diretamente o trabalho de Luiza Machado, se propõe que seja pensado outra corporeidade para a dança a dois. O participante experimenta conduzir e ser conduzido simultaneamente, havendo qualidades de movimento como densidade e leveza. Os exercícios da aula já são elaborados a partir dessa intenção e não de duas qualidades diferentes supostamente existentes em cada um desses papéis.

---

<sup>38</sup> Live de Laura James no projeto do Grupo Dois em Um o qual convidou diversos profissionais que estão repensando as práticas de dança de salão. Disponível em: [encurtador.com.br/iCF24](https://encurtador.com.br/iCF24). Acesso em 07 de out. 2020.

A condução compartilhada convoca os corpos a experimentarem outras possibilidades de movimentação ampliando as estratégias de comunicação. Abrindo o dançar para a desconstrução das estruturas de movimentos já estabelecidas. No sentido de que um passo de dança não terá apenas uma forma de acontecer, porque ambos os participantes aprendem os princípios que convocam aquele movimento, sendo capazes de instaurá-lo de diversos pontos da dança. Por exemplo, não haverá um único caminho para se entrar em um giro, os participantes entendem corporalmente como o giro funciona e começam a descobrir formas de entrar e sair desse movimento juntos.

Além disso, se propõe algumas reflexões sobre que tipo de movimentos são significativos para cada dança, ou se eles apenas reiterariam determinados estereótipos. Por exemplo, não cabendo talvez uma mulher ter que fazer movimentos de pernas ou braços para a demarcação de uma suposta feminilidade, mostrando se interessante para um corpo identificado como homem poder se utilizar dessa performatividade como forma de expressão, rompendo com esses binarismos. Provoações nesse sentido que começam a serem pensadas, e não almejam buscar respostas definitivas. Sendo justamente o desafio de convocar os corpos a se deslocarem de suas zonas de conforto que está em jogo nessas propostas.

Luiza Machado menciona:

Não acredito nesse lugar assim, que eu não acho que na dança deve existir esses papéis ditos femininos e masculinos. A gente fala muito quando um homem vai fazer o papel de quem tá sendo proposto, que ele muda todo jeito. Enfim, é porque ainda se entende esse lugar que é, esse lugar do delicado, do frágil. Hoje já mudei muito essa concepção. Na dança de salão contemporânea eu tive muitas aulas sobre tipos de corpos, e a gente já conversou muito sobre isso, né? Então, eu lembro muito das primeiras aulas que eu fiz da dança compartilhada que era esse da intenção, e de como intenção não tem esse papel do firme e do frágil, tipo tem conexão. E aí muda, virou o mundo de cabeça para baixo, onde se agarrar. E aí aprender várias coisas novas, entender que quem dança forró não tem que dançar de sapatilha e saia rodada, e que isso não é necessário para dançar (MACHADO, 2020, n.p.).

Acredito que essas propostas estão interessadas em investigar quais os princípios de movimento que permeiam as danças de salão. Assim, ainda que por caminhos diferentes, se compreende que as experiências na dança não dizem respeito ao gênero daquele que dança. Isso independe, não há forma determinada de como se vestir ou um modo de se comportar vinculado diretamente aos lugares binários de homens e mulheres. Por isso todas elas estão interessadas em romper com essa correlação entre função na dança e gênero.

### 3.3.2 Desconstrução da dramaturgia heterossexual

Outro elemento desenvolvido em todas as abordagens é a desconstrução da narrativa heterossexual na dança de salão. A partir do momento em que qualquer participante pode ocupar ambos os papéis, eles dançam com pessoas do mesmo gênero. Os exercícios vão sendo propostos por caminhos onde os alunos podem experimentar ambas as funções na mesma aula. Ou ainda, isso é sugerido como uma escolha: a pessoa opta em que lugar quer dançar, mas sempre sendo estimulada a experimentar também o outro lugar.

Há a iniciativa de naturalizar essas combinações de duplas do mesmo gênero. Laura James, ao propor que as pessoas escolhessem onde queriam dançar, sem mencionar dama ou cavalheiro, gerava a possibilidade de compor duplas de homens com homens e mulheres com mulheres. Era uma estratégia, justamente para que, caso houvesse algum incômodo em alguém, isso pudesse gerar um debate na aula. Ela também menciona que preparava seus bolsistas para irem buscar pessoas do mesmo gênero. Carolina Polezi em suas aulas realiza também exercícios de aquisição de determinados princípios convocando uma troca constante dos pares para que haja esses encontros. Todas as entrevistadas utilizam estratégias para que outras configurações de duplas sejam formadas em sala de aula.

Outro ponto de desconstrução é que a partir desse fluxo maior entre as duplas vão sendo criadas outras narrativas para esses diálogos a dois. Se rompe com a dramaturgia de que a dança de salão é uma prática de conquistas e romances heterossexuais que permeia o imaginário hegemônico. Em aulas tradicionais isso por vezes chega a ser um tema para desenvolver a expressividade dos movimentos dos alunos. Percebemos que essas professoras passam a desenvolver outras abordagens para desenvolver a expressividade na dança de salão.

Carolina Polezi, em sua aula estava abordando o princípio do abraço, em que os participantes iriam explorar as inúmeras possibilidades de realizar essa ação na música. Antes de começar ela sugeriu que eles pensassem nas diversas formas de realizar esse gesto em suas vidas. Ela mencionou diferentes propostas de abraços entre amigos, familiares, humanos e animais de estimação, dando abertura para que, no momento da improvisação, seus alunos partissem desses contextos. Isso expandiu a exploração desses participantes e surgiram muitas proposições inusitadas e criativas. Sendo assim, acessar princípios lúdicos nas aulas viabiliza outras relações entre os corpos durante as improvisações.

Outro elemento decisivo para a ruptura desse cenário é a criação de bailes organizados por essas professoras como a milonga e o forró queer, nos quais fica instituído que pessoas de diferentes orientações sexuais possam frequentar. Isso diz muito sobre como a

heterossexualidade é compulsória porque isso não precisa ser marcado nos bailes, por exemplo, bailes de heterossexuais. Essa possibilidade já é instituída.

Por isso, a criação desses espaços de baile é tão importante porque instauram outras condutas coletivas para as práticas da dança de salão. Laura James aborda:

O baile deve ser um ambiente acolhedor. Pronto. Todo mundo tem que se sentir à vontade pra convidar as pessoas pra dançar, sem preconceitos. As pessoas têm que se sentir integradas e à vontade pra se expressar livremente. Um ambiente seguro, acima de tudo, né? A gente busca esse ambiente seguro; mulheres podem dançar sem ser assediadas. Quer dizer, eu não vou dizer que não vai acontecer isso no forró queer, mas eu vou dizer que a gente trabalha pra que isso jamais aconteça (JAMES, 2018, n.p.).

Por isso, a criação desses espaços de sociabilização, através dessas abordagens contemporâneas, é importante. Assegurando que haja espaços de prática da dança socialmente seguros para que pessoas de diferentes orientações de gênero e sexualidade se sintam pertencentes e possam frequentá-los sem medo. Assim como a criação de um espaço de convívio baseado no respeito e na liberdade de expressão, que possa ser frequentado inclusive por heterossexuais.

O mesmo ocorre no contexto das milongas queer que garantem um baile de tango no qual a heteronormatividade não dita as regras, funcionando como um espaço provisório para aquelas corporeidades que querem e podem dançar livremente, expressando na dança aquilo que os mobiliza; podendo, inclusive, demonstrar outras sexualidades possíveis para além dessa dominante. Em suma, podemos pensar nas milongas gays ou milongas queer como possibilidades de espaços temporários de segurança para os corpos poderem dançar de outros modos.

Assim como propõe Laura:

Toda atividade queer é uma atividade política, tá? Então é esse lugar que a gente tá marcando. O convite à dança tem que se sentir à vontade pra convidar quem você quiser, independente de orientação sexual; todos os arranjos de pares são possíveis. Mulheres conduzindo homens, até o tradicional também, por que não? Homens conduzindo mulheres, mulheres conduzindo mulheres, mulheres conduzindo homens, e pessoas não binárias em todas essas posições que eu falei. (JAMES, 2018, n.p.).

As danças entre as duplas possam conservar, por vezes, características estruturais mais tradicionais da dança de salão, porém, mesmo que um casal de mulheres ou de homens dance reconstituindo as estruturas tradicionais dos papéis de condutor-conduzido, eles estão viabilizando uma articulação distinta da proposta conservadora. A música pode estar falando

de amor ou de conquistas heterossexuais, mas as dramaturgias dessas relações estão sendo provocadas e esgarçadas.

Ramón H. Rivera (2011) propõe em seu estudo ao observar gays e lésbicas latinos em bailes de salsa nos Estados Unidos, que a pista de dança dos clubes seria uma das formas de construção de uma identidade queer-latina para esses sujeitos. Uma possibilidade de existência coletiva em uma sociedade pautada pelo racismo e a heteronormatividade. Ele traz exemplos de pessoas que dançam e cantam músicas de amor entre homens e mulheres para seus parceiros gays, mas que estão justamente jogando com isso. “A identificação dele é com o sentimento da canção. Ele revela que o romance performado e as mímicas [entre ele e outro homem] são mais importantes que a narrativa da música” (RIVERA, 2011, p. 29).

O autor traz ainda o exemplo de um casal de mulheres que dançam salsa juntas e partilham a condução durante a dança. Elas estariam rompendo com a lógica da salsa, da canção, trazendo publicamente sua opção afetiva. Ele menciona então que “essas mudanças só são possíveis devido a segurança do clube e dessa comunidade de dançarinos igualmente apaixonada que as abraça enquanto elas se abraçam de forma pública na pista de dança” (RIVEIRA, 2011, p. 31).

A existência desses espaços seguros convoca alterações na realidade da dança de salão e se expande para outros modos de vida. Então, vemos a criações coletivas nas danças a dois sendo criadas nesses bailes. Afinal, não são apenas algumas duplas dançando de maneira transformadora, mais um grupo de pessoas que exerce suas possibilidades livremente e se rearranja através de outras relações na pista de dança. O que não quer dizer necessariamente que as pessoas precisem exercer seus afetos nos bailes de dança, pois, acima de tudo, elas se encontram para dançar, mas com a possibilidade de criação de espaços seguros para além da representação heterossexual dominante.

É interessante compor também que no exemplo abordado por Rivera (2011) estamos falando de um território mais amplo de uma latinidade dentro dos Estados Unidos. Mesmo as canções sendo extremamente machistas, elas representam essa sensação de pertencimento mesmo para a comunidade LGBTQIA+, pois não necessariamente sejam lugares que estão discutindo essa produção cultural. Já quando esses eventos são organizados no Brasil, no forró queer organizado por Laura James, há um cuidado com a seleção musical. “A seleção musical, né, é uma coisa difícil, às vezes eu ainda erro, mas, poxa, eu fico ouvindo que ainda tem muita letra idiota, [...] Deve ser... e, assim, a gente pode até tocar se for no sentido de problematizar” (JAMES, 2018, n.p.).

Então cada vez mais há uma preocupação em compor esses bailes com músicas que estejam dialogando com esse espaço de liberdade e de respeito. Vemos esses bailes sendo

criados possibilitando outras formas de existência e rompendo definitivamente com a exclusividade dessa dramaturgia heterossexual na dança de salão. Promovendo espaços mais saudáveis para essas práticas, evitando determinadas situações de violência e de opressão vivenciadas em bailes que seguem sendo regidos por hierarquias heteronormativas.

### 3.3.3 Autonomia e respeito às singularidades dos corpos

Essas abordagens de ensino estão engajadas em promover experiências de dança que despertem a autonomia de cada corpo. Além de respeitarem as singularidades dos corpos presentes, não almejam que os alunos simplesmente aprendam um passo de dança através do processo de reprodução, no qual a professora deve ser o modelo. Elas compreendem que cada corpo carrega uma experiência e que deve ser respeitado a partir das suas possibilidades.

Luiza Machado aborda como a vivência dela no Congresso Contemporâneo de Dança de Salão, fez com que percebesse diferenças nas abordagens tradicionais e contemporâneas:

O jeito das aulas era diferente. Não tinha muito papéis determinados, falavam muito sobre corpo, muitas das aulas a gente começava sozinho, tipo assim, descobrindo o nosso próprio corpo primeiro. Para mim foi incrível. Era uma coisa que a gente não fazia no tradicional que era sempre em contato com outro. A gente não pensava muito, como meu corpo podia se equilibrar sozinho, por exemplo. Então descobrir tudo sozinho e depois transformar com outro. Descobrir essa real conversa que todo mundo falava que é a dança. Algo que eu não sentia muito na dança de salão tradicional. Foi isso, e aí mudou até o jeito de dar aula em vez de reproduzir as coisas, pesquisar mais para entender como eu faço, como que é a técnica, mais o que que eu faço para facilitar e como que pode acontecer essa troca. Então me tornou uma pessoa mais estudiosa (MACHADO,2020, n.p.).

Nos deparamos então com processos de ensino que convocam participantes ativos dispostos a investigarem seus próprios corpos. Não seriam consumidores de passos de dança e consequentemente de modos de vida. Isso se faz presente desde o momento que essas pessoas chegam nos espaços de partilha, através das perguntas como: qual papel você quer exercer nessa aula hoje? Ou: onde está o seu eu nessa dança? Perpassando pelos exercícios de sensibilização do corpo para a aquisição de um determinado passo de dança, ou através dos experimentos de improvisação em relação com os outros participantes. Todas as vivências dão voz a esses corpos que são compreendidos como singulares, e que precisam encontrar estratégias de dançarem juntos, buscando caminhos que não sejam impositivos.

Anna Turriani desenvolveu sua metodologia de dança a dois a partir dessa articulação com a prática de Eutonia uma abordagem somática. Segundo ela:



Eutonia é uma pedagogia que tem como fundamento estrutural o osso, a consciência no osso. Ela tem como consequência ou o que ela busca, como seu nome diz, é o tônus equilibrado. Então, o que é um tônus equilibrado? É um tônus que não fica enrijecido num único padrão. Um tônus equilibrado é um tônus que circula entre o hipotônus e o hipertônus, a partir das necessidades da sua atividade (TURRIANI,2019, n.p.).

Ela consegue fazer esse trabalho corporal a partir das diferentes modalidades de dança de salão, as quais vão convocar experiências tônicas diferentes, por exemplo, dançar um xote é diferente de um arrasta-pé. Além disso, há todo um cuidado ao receber os corpos nas aulas de dança, que primeiro começam a investigar as suas estruturas corporais ósseas para depois ir articulando como elas se engajam nos passos de dança. Os movimentos são desenvolvidos a partir daqueles corpos. A estrutura da aula inicia com exercícios de consciência corporal individualmente e em coletivo. Somente depois é que se adentra nas estruturas dos passos de dança.

Para Anna, em suas aulas, a autonomia se apresenta da seguinte forma:

E acho muito mais interessante dar um leque gigantesco de possibilidades corporais para esse aluno, para que ele possa encontrar os espaços de autenticidade dele. Qual que é a resposta que ele vai dar de determinado estímulo a partir do leque de repertório que ele tem? Eu gosto muito mais de trabalhar a pesquisa. Não é “olha esse passo se faz desse jeito”. É “existem três formas possíveis de você passar sua perna esquerda atrás de sua perna direita”. Você pode fazer assim, você pode fazer assado e as variações entre elas. Vamos brincar com isso? (TURRIANI, 2019, n.p.).

Já na proposta desenvolvida por Luiza Machado, a autonomia também perpassa por compreender qual é o seu lugar no mundo. O autoconhecimento perpassa as estruturas ósseas, mas se desdobra para essas relações sociais nas quais os corpos estão imersos. Afinal, na sua experiência dentro da dança de salão essa prática seria como uma lente de aumento dos atravessamentos sociais que cruzavam o seu corpo. Desse modo, na sua aula, os princípios que norteiam seu trabalho são o autoconhecimento e conexão.

Entender como falar, autoconhecimento, entender o seu lugar de fala, como que meu corpo pode se portar, é porque às vezes o jeito como eu me importo não é confortável para todos os corpos. Então como me adaptar, como criar conexão com esse corpo outro corpo que é outro mundo diferente (MACHADO,2020, n.p.).

Esse ponto é interessante porque também dialoga com as propostas de Carolina Polezi, a qual coloca que um dos princípios da condução compartilhada é a indagação do eu nessa

dança a dois. No sentido dos participantes se perguntarem quais são os seus desejos enquanto dançam se responsabilizando pela sua dança, ao tomarem consciência de que eles são agentes criadores. Ela traz como esse princípio foi extremamente ampliado em seu trabalho com dança inclusive e condução compartilhada:

Então, por exemplo, no caso da dança inclusiva, quando eu cheguei nesse grupo eu percebi que eram pessoas altamente dependentes de seus responsáveis, seus pais e cuidadores. A ponto de quem podia empurrar a própria cadeira não querer empurrar. Certo. Eram pessoas que não tinham, não eram estimuladas a ter uma iniciativa, uma decisão própria. Eu identifiquei que através da condução compartilhada eu poderia estimular a autonomia dessas pessoas, uma independência, uma autonomia no sentido de perguntar o que eu quero agora. Então coisas simples, eu fui estimulando, do tipo: faça qualquer movimento que eu vou tentar imitar como se eu estivesse na frente de um espelho. E eles não se moviam porque eles não sabiam tomar decisão, eles não sabiam ouvir o que eles queriam. “Eu quero subir o braço”, não rolava isso, eu vou subir o braço. Então eu comecei trabalhar a autonomia, mas isso foi tão forte, mas tão forte, Paola, que um dos meus alunos que nunca empurrava a cadeira, no final, quando eu já estava saindo de lá, ele virava para o pai dele e falava “não, obrigado, eu vou empurrar sozinho” (POLEZI,2019, n.p.).

Dialogando com a passividade imposta ao papel da dama, essa falta de iniciativa destinada às mulheres. Então, é importante propor práticas questionadoras que permitam aos seus participantes perceberem-o que está acontecendo no corpo naquele momento, ao invés de insinuar que nada está acontecendo, para se deixar levar; é justamente o oposto, há muito perpassando no corpo. Então quando eu percebo o que ocorre no meu corpo eu consigo dançar com isso, inclusive me permito deslocar através da sugestão do movimento do outro.

Ao invés de apenas reproduzir um passo de dança escolhido pela professora e repetir diversas vezes na música, elas reorganizam essa experiência promovendo acessos a esse passo de dança a partir do corpo de cada um. Não que a repetição na música não seja um ponto importante para adquirir ritmo e se relacionar com esse elemento. O ponto é que cabe normalmente ao cavalheiro esse lugar da autonomia, de entender os caminhos do movimento através da condução. Desse modo, a experiência nessas aulas reorganiza essa noção, e promove o acesso a exercícios de consciência e elaboração dos movimentos por todos os participantes.

Na proposição da metodologia da Ata-me de dança de salão queer de Laura James e na de tango queer a autonomia se faz presente na possibilidade de exercer o papel na dança que se deseja. Através de perguntas abertas para saber qual papel naquele exercício ou naquela aula a pessoa quer experimentar. Além disso, são propostas que têm conseguido atingir pessoas com performances de gênero não binárias nos espaços de dança. Elas estão engajadas em fomentar suas aulas para outros grupos sociais e conseguem esse alcance na comunidade LGBTQI+.

Todas as pedagogias estimulam processos de investigação dos seus praticantes, para que eles se percebam dançando e, conseqüentemente, atentem para as relações dos seus corpos com o mundo. Vemos isso quando na maioria das aulas dessas professoras há espaços de conversa para dialogar com os participantes. Momentos dedicados na aula para questionar como está sendo a experiência, como eles estão percebendo os exercícios, o que sentem, se possuem dificuldades. As percepções individuais são trazidas e discutidas coletivamente para que o grupo consiga ver a pluralidade dos corpos e assimilar relações dessas danças com outros contextos. Assim como vimos no relato de Carolina Polezi e seus alunos de dança inclusiva, essa autonomia extrapolava a realidade aula de dança e passava a se instaurar na vida desses participantes com seus pais e cuidadores em outros contextos.

Outro ponto importante é que são propostas de dança que não exigem que os participantes se enquadrem em determinados modelos. Elas vêm os papéis na dança como possibilidades de movimentação, e não como modelos a serem seguidos. Fazendo com que os participantes possam desenvolver os passos de dança a partir dos seus corpos e das suas vontades. Não se está atrás de um corpo eficiente, que muitas vezes é pautado no ensino generalista de passos de dança a partir da reprodução do que é proposto. Elas estão interessadas em corpos sensíveis e críticos que se percebam como agentes atuantes de suas vidas e de suas relações.

### 3.3.4 A Escuta

Essa palavra, escuta, perpassa em todos os relatos, seja na experiência de ser conduzida ou na noção de uma escuta de si ao dançar. Trata-se de um ponto interessante, porque enquanto princípio de uma pedagogia em dança acaba alterando os objetivos dessas práticas. Normalmente, as aulas de dança de salão partem da ação de conduzir, ou seja, de quem faz o movimento, o que acaba reforçando essa soberania masculina quando esse papel é apenas dos homens. Além disso, as aulas ganham um enfoque conteudista na medida em que, sendo o passo de dança o elemento central das dinâmicas, há sempre um novo movimento a ser aprendido.

Esse lugar da ação, de precisar produzir, de ser racional, perpassa vários princípios na sociedade em que vivemos e, por vezes, são dados como superiores em relação as emoções, ao sentir e aos saberes do corpo. Deslocar a comunicação da dança para o ato de escutar é desestabilizar esse sistema. Se exercita nessas pedagogias a escuta de si e do corpo do outro. “Por isso, umas das responsabilidades do professor é criar um ambiente onde os alunos

aprendam que, além de falar, é importante ouvir os outros com respeito.” (HOOKS, 2017, p. 201). Não apenas saber propor movimentos ou realizá-los, mas perceber o seu corpo ao dançar.

Poderíamos pensar que as práticas propostas por essas abordagens de ensino na dança de salão vão usar da percepção do corpo em movimento como um caminho para guiar o estudo dessas danças. Assim, como aponta a pesquisadora de dança Jussara Muller, a qual reflete sobre a escuta como um dos ressonadores da Técnica Klauss Vianna no processo de construção de um corpo presente na dança.” treino da percepção corporal por meio de mínimas sensações detalhadas e evidentes, como um efeito lupa – amplificar o que é sentido – desenvolvendo a capacidade de interiorizar os pormenores e abrir o canal das pequenas percepções ao dançar” (MULLER, 2012, p.49).

Então, podemos relacionar essa proposta a partir do momento que vemos nessas práticas uma provocação que os seus participantes percebam as estruturais corporais em movimento. Trazendo para a consciência informações referentes a transferências de peso, de eixo, de intensidade de toque, de ritmo entre outros elementos que perpassam a pessoa que dança e os dados cinestésicos que emergem da relação com quem se está dançando.

Essa perspectiva de escuta também dialoga com a provocação de André Lepecki (2017) de que o “ato-parado”, as pausas, os processos de desaceleração da temporalidade do corpo produtivo, promovem uma suspensão, uma interrupção corporalmente assentada dos modos de imposição dos fluxos. “A paragem age porque ela interroga economias de tempo, porque revela a possibilidade de agência mesmo dentro dos regimes autoritários do capital, da subjetividade, do trabalho e da motilidade” (LEPECKI, 2017, p. 45). Nesse caso, a ação de escutar como princípio para elaborar a comunicação nas danças a dois, mesmo na hora de conduzir, é um processo subversivo. Ela promove dançares que podem instaurar momentos potentes, dando vazão a linhas de fuga, a conexões não hierárquicas entre os corpos, a aberturas de porvires inimagináveis na dança a dois.

A música e a relação a dois transformam o modo da pessoa escutar a si, escutar o mundo e escutar os outros; isso é muito potente. Então isso é um dos principais relatos que eu tenho de como as pessoas mudaram os modos delas se relacionarem com as pessoas a partir da dança a dois (TURRIANI, 2019, n.p.).

Anna Turriani acredita na plasticidade que seu trabalho de dança pode promover ao propor experiências que façam seus alunos se perceberem corporalmente e musicalmente. Acredita que o refinamento da escuta musical seria uma possibilidade de auxiliar a escutar o mundo e suas estruturas.

Quando você fala para ele: pára e escuta o violão, escuta o surdo, escuta a zabumba, você tá trabalhando a plasticidade mental dele, você tá ampliando a capacidade dele de percepção das estruturas do mundo, né? Ele muito provavelmente vai começar a escutar mais o barulho da fábrica, ou o barulho do carro, das coisas que acontecem na casa dele. Entendeu? Para mim, esse é um elemento muito importante (TURRIANI,2019, n.p.).

Luiza Machado também enfatiza que em sua proposta de ensino a escuta é um dos princípios da aula. Principalmente no momento de aprender a conduzir os movimentos. Ao invés de estar sempre reagindo e ser reativo, criar espaços de silêncios para que os corpos possam se perceber em suspensão antes que algo possa acontecer. Ela menciona que:

As últimas aulas que eu dei quase nenhuma teve passos específicos, porque ninguém chega numa aula de dança pensando que vai ter que se escutar. Todo mundo chega querendo abraçar e falar. Então dar essa baixada, de vamos respirar primeiro antes de fazer alguma coisa (MACHADO,2020, n.p.).

Então retomamos a importância de se conectar com o próprio corpo, destituir também que deve haver apenas um jeito de dançar. Carolina Polezi comenta que nos laboratórios de condução compartilhada ela fazia questão de experimentar atividades e movimentações a partir de perguntas sobre a dança de salão. Isso despertava respostas diversas dos participantes, foi essa partilha que a auxiliou a compor essa abordagem. Nesse sentido, podemos pensar amplamente essa noção de escuta, pois, quando essas professoras ministram suas aulas estão o tempo inteiro sendo atravessadas por essas informações que vêm dos alunos.

Além disso, o terceiro elemento abordado por Carolina Polezi na condução compartilhada é a necessidade de desconstrução dos padrões que habitam o seu corpo. Indo em busca daquilo que precisa ser modificado, se escutando e percebendo quais as suas relações nessa dança. Por exemplo, a dama precisa também querer sair desse espaço de espera e com isso passar a se responsabilizar pelo seu corpo e não destinar isso a alguém. Ou ainda, podemos pensar que, para experimentar um mover mais partilhado, os homens, na dança, precisam renunciar ao controle, e com isso os privilégios que essa posição gera. Só compreendendo quais são as nossas zonas de conforto é que conseguimos para buscar algumas transformações.

### 3.3.5 Transformação através do afeto

Por fim, trago o último ponto que converge nessas propostas de ensino. Essas professoras compreendem que suas práticas ultrapassam o aprendizado do dançar e podem convocar processos de transformação. Essa mudança se dá através dessa investigação dos corpos, dessas relações que são estabelecidas nesses espaços de compartilhamento e pelos

afetos entre as professoras e os participantes de suas aulas. A dança, para Luiza Machado, é política, porque seria um ponto de encontro e de organização com pessoas que desejam questionar o mundo em que vivemos e porque transmutaria dores em processos de provocação.

A dança hoje, para mim, já era, mas hoje é mais forte no sentido de descoberta de mim mesma. Então, a partir da dança, eu consegui descobrir minha ancestralidade, como meu corpo consegue se movimentar, como meu corpo consegue se adaptar aos estilos, aos ritmos, aos passos, e como isso mostra não só o físico, mas como mental também. Então eu tenho usado muito a dança como descoberta. Nesse sentido, assim tem aumentado por conta da espiritualidade, então eu tenho buscado como a dança é muito presente nessa ancestralidade dessas outras pessoas que vieram antes de mim e como que a dança era a resistência assim. E aí como a dança é resistência para mim, porque foi ponto de querer mostrar para as pessoas que eu sabia dançar, sendo que podia ser muito mais para mim internamente uma força, um lugar de fala com corpo, do que de um espetáculo especificamente a fim de mostrar os outros. Então a dança hoje é trabalho, porque tem a parceria com a Cássia. É um trabalho não só com a Cássia, mas por mim mesma de ter assumido esse lugar da representatividade, a fim de usar dança para chegar em outras pessoas, de usar a dança para falar de questões que não podem ser mencionadas socialmente do gordo, do corpo gordo da negra, das dificuldades e como que essa dança pode ajudar essas pessoas a se expressarem. (MACHADO, 2020, n.p.).

Essa fala de Luiza nos convoca a pensar como os processos de transformação também perpassam as histórias dessas professoras. É isso que as torna tão potentes, porque elas também estão se questionando e se descobrindo graças à dança a dois. Vemos como a dança convocou para cada uma outros olhares. Luiza Machado tem se dedicado a repensar o racismo dentro dessas danças, através de uma investigação de recontar as histórias dessas danças: “faz muito parte da minha dança entender que a maioria das danças de salão são negras, o samba, o zouk, e o forró é nordestino, é preto, mas as pessoas não conseguem identificar isso como fonte de raiz né, de estrutura e forma de se comunicar” (MACHADO, 2020, n.p.).

Compreendendo essas outras origens, vemos que não são apenas as influências eurocêntricas que constituem essa dança, e majoritariamente o que compõe a historiografia dessa prática. Inclusive isso define como essas danças foram absorvendo mais essa referência, a ponto de, como Luiza menciona, quase nem reconhecemos essas influências no forró, por exemplo. Nesse sentido, a presença dela nesse espaço é fundamental para gerar referências corporais e de pensamento diferentes das que estamos acostumados a ter. Pensando em quais princípios dessas danças foram deixados de lado. Por exemplo, a ocupação das ruas ao invés dos salões. O tocar o chão compreendendo esse elemento como um local de ancestralidade, mudando toda a pisada de uma dança ao pensarmos sobre essa relação.

Já Laura James, vem convocar a cisgeneridade a se repensar nos espaços de dança e de vida. Todo o seu processo de transição de gênero ocorreu enquanto ela ministrava aulas de

dança de salão. Isso mostrou para ela como os afetos podem convocar quebras de paradigmas. Ela menciona como foi calorosamente acolhida através de uma salva de palmas pelos seus alunos quando assumiu que a partir daquele momento gostaria de ser chamada de Laura. Essa reação a surpreendeu a ponto de ela passar a acreditar que, aos poucos, as mudanças podem ir acontecendo. Segundo ela:

Eu acho que o mais importante de tudo é as pessoas serem muito mais abertas do que eu esperava, a gente perceber isso, e de se abrirem ainda mais com as coisas que a gente propunha nas aulas, levando isso pra vida pessoal. E elas chegavam a dizer isso pra gente, relatavam as experiências delas (JAMES,2018, n.p.).

Ela traz esse comentário porque seus alunos homens, por vezes, resistiam em dançar com outros homens. Porém, aos poucos, no processo das aulas isso passou a ficar mais tranquilo e eles começam a não se sentir tão desconfortáveis com isso. Ou ainda, mulheres que não queriam conduzir e começaram a gostar de dançar, passando a se sentirem aptas a convidarem outras pessoas para dançar.

São essas pequenas revoluções que vão se desdobrando nos corpos dessas professoras, dos alunos que encontram com elas, e isso vai sendo refletido em contextos maiores. Para Mariana Docampo o cenário do tango de Buenos Aires nesses últimos doze anos se flexibilizou graças à influência do tango queer. Segundo ela, aqueles que começam a dançar tango hoje em dia sabem que existem lugares alternativos. Além disso, precisamos mencionar que o Festival Internacional de Tango Queer organizado anualmente convoca pessoas LGBTQIA+ do mundo inteiro para virem dançar na capital portenha.

Carolina Polezi, por sua vez aborda que na sua experiência, apesar de estar trabalhando em uma escola de dança de salão que mantém algumas estruturas tradicionais de ensino, e dos desafios impostos por esse fato, também convoca esse espaço a repensar suas propostas. A sua presença fez com que a escola assumisse como diretriz a igualdade entre os gêneros, colocando mais mulheres para dar aula, revisando as falas dos professores homens e dando orientações para os professores nesse sentido. Havendo uma reciprocidade de influências nesse processo, com as mudanças ocorrendo de maneira gradual. Além dos relatos dos alunos que comentam o quanto percebem as transformações para além da dança:

Um dos maridos de uma das meninas que faz a aula disse que a dança dela mudou muito desde que ela começou a fazer aula comigo. Ela está com um corpo mais presente e tenta conduzir ele em várias outras situações. Percebo que meus alunos estão captando isso e estão levando para dança de forma geral (POLEZI,2019, n.p.).

São essas pequenas alterações que vão mudando essas realidades. Anna Turriani menciona o quanto compreende esse espaço como clínico, no sentido que as experiências nas aulas e através da dança vão alterando subjetivamente os participantes. Isso aconteceria devido à retificação subjetiva ao alterarmos o modo como percebemos a realidade. “Então, eu acho que a dança é um super dispositivo clínico nesse sentido, ela altera categoricamente e drasticamente o modo das pessoas perceberem a realidade. Para mim essa é a potência dela, é por isso que eu faço isso.” (TURRIANI, 2019, n.p.). Acreditar nesse efeito social que a dança de salão a leva a seguir dando aulas de dança.

Vemos então alguns caminhos sendo transformados graças à atuação dessas mulheres. Obviamente compreendemos que há muito a ser desenvolvido nesse cenário para que, de fato, a dança de salão possa ser um espaço mais plural. Contudo, destaco o trabalho engajado desenvolvido por essas agentes na busca de práticas de dança de salão mais plurais, igualitárias e democráticas. Respeitando a singularidade dos processos de vida de cada uma dessas mulheres e a importância de todas elas terem abordagens distintas umas das outras. Algumas tensionando mais aspectos referentes à sexualidade, outras a questão de gênero ou aspectos raciais, mas todas articulando um olhar sensível a todas essas camadas.

Compreendendo a importância desse olhar interseccional para a alteração dessa prática como um todo, e da localização do seu papel social dentro dessas discussões.

O multiculturalismo obriga os educadores a reconhecer as estreitas fronteiras que moldaram o modo como o conhecimento é partilhado na sala de aula. Obriga a todos nós a reconhecer nossa cumplicidade na aceitação e perpetuação de todos os tipos de parcialidade e preconceito (HOOKS, 2017, p. 63).

Essas professoras, a partir de suas ações singulares e distintas, têm viabilizado processos de ensino em dança de salão atravessados por questões interseccionais. Sendo proposições que não só tensionam formatos normativos de ensino, mas também estão interessadas em elaborar outras noções de corporeidade nas danças de salão para além da demarcação cisgênera de homens e mulheres. Buscando ampliar essa prática para outros grupos minoritários. Traçando alternativas não hierárquicas de modos de se relacionar durante a dança, e a criação de experiências sensíveis e críticas para seus participantes.

São rebeldes porque colocaram os seus corpos e as suas experiências em jogo. Utilizaram dessa vivência rígida nos papéis da dança de salão e se lançaram a seguir os seus desejos, que apontavam para caminhos desconhecidos na dança. Conseguiram resistir nesse espaço e seguiram dando aulas e, a cada encontro, foram amadurecendo suas proposições



alternativas para a dança. Foram crescendo e se transformando enquanto pessoas, mas seguiram também polinizando experiências transformadoras para outras pessoas. Assim, temos a oportunidade de iniciarmos nessa prática por esses outros olhares. Eu acredito que encontrar essas rebeldes pelo caminho sem dúvida me deu forças para seguir caminhando com as minhas ideias e desejos para a dança de salão. Foi a oportunidade de reacender o desejo por fazer aulas de dança de salão, através dessas vivências ao lado delas.

#### 4. O DANÇAR-VIVER DOS REBELDES: RELATOS SUBVERSIVOS NA CENA E NO BAILE

Há algo acontecendo. Já é possível sentir nos ares da dança de salão outros sabores, odores e texturas sendo desveladas. Corporeidades dançantes que passam a elaborar outros territórios: a dança de salão não está livre dos rebeldes. Embora consiga sentir que há movimento, ainda que, por vezes, incipientes, as coisas não estão estagnadas e os fluxos que permeiam essa prática já são outros.

A terceira parte dessa pesquisa traz algumas ações artísticas as quais estão disparando outros porvires na dança a dois. Opto por analisar o trabalho do coletivo Casa 4 de Salvador, o espetáculo *Drama no Salão* (2018) do qual fui uma das artistas criadoras, além de trazer a experiência de alguns bailes queer e contemporâneos de dança de salão. Esses processos expõem o foco do meu interesse: as articulações do fazer arte por vias da dança de salão, tanto por meio da elaboração de espetáculos como pela ação do baile como experiência performativa coletiva.

Certamente esse recorte que realizo não abarca todas as ações<sup>39</sup> que têm sido realizadas e, reconheço, há mais agentes atuantes no momento, inclusive artistas que desconheço. Porém, como tudo são escolhas, trago essas ações porque foram experiências que atravessaram minha corporeidade durante esses anos de pesquisa e porque pude tecer relações entre essas manifestações. Pensando os modos como esses corpos têm se debruçados a elaborar experiências sensíveis que desestabilizam as normas vigentes dessa prática e por estarem construindo territórios formativos e destoantes do cenário conservador. Criando assim danças a dois que expandem os limites imagináveis e instauram modos de dançar mais plurais.

Abro os caminhos com a citação de Hakim Bey: “Estou desperto apenas no que amo e até o limite do terror – todo o resto é apenas mobília coberta, anestesia diária, merda para cérebros, tédio sub-réptil de regimes totalitários, censura banal e dor desnecessária.” (BEY, 2003, p. 6). Esses espaços os quais irei apresentar foram lugares onde o corpo estava acordado vibrando os encontros com outras peles, sendo fissurado por imagens dançantes, tendo que se

---

<sup>39</sup> Obviamente, a produção artística em dança de salão segue sendo realizada e há outros coletivos desenvolvendo suas ações, como é o caso da Grão Cia. de Dança de Florianópolis uma das pioneiras a desenvolver uma pesquisa cênica a partir da dança de salão; ou o grupo Terceira Margem, de Belo Horizonte, dos dançarinos Débora Pazetto e Samuel Samways, figuras relevantes no amplo movimento da dança de salão pautado em abordagens contemporâneas. Há ainda a Dois Rumos Cia de Dança, de São Paulo, que também tem articulado ações artísticas na área de dança de salão.

confrontar com as suas limitações e sendo acolhido com suas múltiplas facetas. Um inquietante prazer percorre na subjetividade do dançar dos rebeldes, que estão dispostos a experimentar possibilidades que desestabilizam a norma vigente.

Para tentar dar voz nesses escritos a esse fenômeno corpóreo e sensível busco tecer uma bricolagem dessas experiências. Através da análise dos espetáculos, das entrevistas com os artistas criadores, e da experiência de recepção dessas danças durante o evento artístico (espetáculo ou baile). É importante ressaltar que os papéis de fazer a dança ou ver a dança não se constituem como lugares enrijecidos. Eles se configuram pelos atravessamentos característicos da reciprocidade da relação que se estabelece entre o dançarino e o espectador. Ao traçar uma poética na dança contemporânea, a dupla presença bailarino-espectador promove um encontro de experiências partilhadas, uma travessia de tempo e espaço entre ambos (LOUPPE, 2012). Podemos dizer ainda que a experiência de movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento daquele que observa, à medida que, ao ver alguém dançando, somos imediatamente convocados a uma experiência cinestésica (GODARD, 2001).

Nesse sentido, os caminhos que guiaram as minhas análises dos trabalhos escolhidos dialogam diretamente com os atravessamentos presentes no meu corpo ao observar o ato de dançar. Esses dados sensíveis e físicos atuam como potência da experiência de vivenciar um evento artístico, tanto para quem dança quanto para aquele que observa o dançar, conferindo protagonismo e reciprocidade aos indivíduos presentes, seja em um espetáculo de dança ou em um baile. O processo de corporalização da escuta e do olhar que se estabelece viabiliza, então, um estado de ativação, mesmo para aquele que observa o gesto dançado.

Como aponta Laurence Louppe:

Os corpos são atravessados ou atingidos pelo que fazem ou pelo que aprendem. A disseminação de toda a leitura possível (e provavelmente do sujeito dessa leitura) passará, de forma exemplar na dança, por todas as dimensões da experiência. O movimento dançado deixará as suas marcas no corpo que gera, tal como no corpo que o acolhe ou que o percebe. Uma poética na dança manter-se-á, portanto, na charneira dessas diferentes polaridades (LOUPPE, 2012, p. 32).

A análise aqui desenvolvida se constrói a partir das provocações que emergem da perspectiva da observadora, permeada por um olhar que não apenas assistiu ao espetáculo como também vivenciou pequenas danças durante o ato de observar. Ou ainda, a partir da experiência de ter estado em cena e observado o corpo da parceira dançando. Então, o corpo que observa constitui e percebe, por meio das memórias que circulam nas articulações e na musculatura de alguém que vivencia a dança de salão há alguns anos. É nessa partilha que essas palavras são

constituídas, aliadas aos registros dos materiais que auxiliaram a compor o panorama dessas convocações artísticas.

Acredito que o fazer artístico pode trazer à tona questões promovedoras de inquietações nessa prática, como também outros modos de atuação possíveis para desconstruir e reinventar essa cultura. Esses espetáculos convocam o espectador a olhar sob a perspectiva dos corpos que dançam, os quais colocam em jogo as suas próprias posições nesse espaço da dança de salão, explicitando denúncias por meio da experiência artística que invade os poros daqueles que testemunham o seu dançar. Exemplificam os porquês da inquietação dos sujeitos que dançam em relação aos processos tradicionais dessa prática. Paralelamente, são trabalhos que convocam criações e outras formas de estar na dança de salão, ou seja, são propostas afirmativas que não se contentam em simplesmente anunciar o que se passa, promovendo a possibilidade de ação e de elaboração de outros modos de estar nesse espaço social, a dança de salão. A potência desses trabalhos reside, então, não somente em seus saberes a respeito da dança, mas na elaboração desse saber como ferramenta de pensamento a respeito do mundo, no qual os corpos que dançam são inseridos e intervêm em um contexto social e político (FOSTER, 2011).

#### **4.1 A dança de salão quando ocupa os palcos**

Os processos artísticos em dança de salão, se comparados a outras formas de dança, podem ser considerados um fenômeno recente, especialmente no que tange esse diálogo de construção de pensamento no espaço acadêmico. Normalmente, o que tem sido produzido está vinculado a coreografias que visam a demonstração técnica de determinadas gêneros de dança de salão. Trago alguns aspectos que, a meu ver, configuram essa realidade. O primeiro é que essa dança se destinava ao convívio social, não surge com a intenção de ser necessariamente um produto artístico. O segundo é porque como traz Guilherme Fraga, artista do Casa 4, o tempo em que vivemos é muito acelerado, e os meios de produção, por vezes, são de difícil acesso para esses agentes. Então, uma coreografia demanda menor investimento, se tornando algo mais acessível e fácil de produzir do que um espetáculo ou a manutenção de um grupo que pesquise essa linguagem. Em Terceiro, porque de fato os processos de reflexão e investigação sob essa prática como linguagem cênica são recentes, sendo que a disseminação dos cursos de graduação em dança nos últimos anos tem contribuído para o aumento de produção crítica nessa área de modo geral. Importante destacar também que os profissionais das abordagens contemporâneas têm estado atentos a isso, promovendo rodas de conversa, palestras, lives e grupos de estudos. Não quero aqui estabelecer nenhum tipo de hierarquia entre o fazer e o

pensar, mas justamente salientar como essa articulação é importante para o amadurecimento dessa prática nos diferentes processos como formação de professores, artistas e pesquisadores em dança de salão.

Em seu artigo<sup>40</sup>, Suanne Sousa Baena (2010), traz a importância de problematizar as práticas coreográficas da dança de salão, diferenciando esteticamente os espaços de atuação do baile e da cena artística profissional. Há uma intenção em refletir os espaços nos quais essa dança tem sido realizada, abordando as diferenças que surgem quando essa prática pretende ser concebida enquanto criação artística. Apesar da autora não aprofundar a discussão me parece relevante sua inquietação a respeito do modo como essas produções coreográficas têm sido apresentadas nos palcos.

Nesse sentido, não parece ser suficiente levar para a cena apenas a reprodução dos movimentos realizados em espaços sociais. É importante que se reflita a respeito da elaboração dos processos que percorrem os artistas de dança de salão, entendendo os mesmos como pistas de investigação para um modo de criar em dança. Afinal, o baile de dança de salão é o fenômeno em si, com suas criações coletivas e singulares. Porém, a tentativa de transposição apenas dessa movimentação para o palco corre o risco de coisas se perderem. São espaços diferentes e são disparados por processos distintos.

Em outras palavras, é necessário identificar quais são os elementos da dança de salão capazes de disparar processos criativos que não estejam resumidos apenas a uma espetacularização desses corpos hegemônicos dos espaços sociais. Por exemplo, como espetáculos *Uma Noite em Buenos Aires* (2019), com produção de Manoel Poladian ou *Isto aqui é Brasil* (2014) da Cia de Dança de Carlinhos de Jesus. Vemos uma produção artística que preza pelo virtuosismo técnico dos dançarinos e reitera esses papéis de gênero binários e suas representações dos personagens exóticos dessas culturas como mencionado na seção um dessa tese. São produções vinculadas ao espaço de entretenimento, as quais não estão questionando os meios nos quais esses corpos estão inseridos, muito menos os discursos que estão sendo reiterados na cena.

Não pretendo dicotomizar o espaço do baile e do palco, mas compreendo que seus disparadores são distintos, e cabe também começarmos a pensar nos modos de produção cênica dos criadores em dança de salão. Trazendo a importância de instigarmos esse campo de atuação

---

<sup>40</sup> BAENA, Suanne Souza. Dança de Salão: uma estética transcrita para a cena. **Ensaio Geral**: Edição Especial, Belém, v. 1, n. 1, p.185-191, jan. 2010. Disponível em: [http://www.revistaelectronica.ufpa.br/index.php/ensaio\\_geral/article/viewFile/151/76](http://www.revistaelectronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/151/76). Acesso em: 29 jul. 2019

e pesquisa. Compreendendo que a dança de salão precisa encontrar os seus modos de produção para criação da cena, e não necessariamente enquadrar seus formatos aos de outras danças cênicas já existentes.

Baena (2010) apresenta como alternativas para o contexto da dança de salão desenvolvida para a cena a pesquisa de princípios do movimento de maneira mais ampliada. Ela sugere que os movimentos de dança de salão podem ser dilatados, sem que se percam suas características estruturais. Salienta a importância do diálogo dessa prática com outras linguagens de dança, como possibilidade de cruzamento desses modos de compor para cena.

A esse respeito, gostaria de tecer algumas considerações. A observação de Baena (2010) é uma possibilidade de investigação, porém, a manutenção de características estruturais não me parece algo que, necessariamente, deva ser seguido ou interfira significativa no início de um processo de criação. O reconhecimento de que determinado trabalho se origina de um processo de criação em dança de salão, a meu ver, deve partir do próprio artista criador. A possibilidade de relação com outras linguagens de dança, de fato, amplia o horizonte criativo dos corpos que dançam, sendo reflexo das abordagens contemporâneas na arte e da busca por diálogos e intersecções entre as linguagens. Porém, também se mostra como um caminho pelo qual os artistas irão ou não optar. Todavia, concordo que os artistas de dança de salão devam se debruçar em pesquisar e experimentar os modos de compor suas experiências artísticas através dos princípios que para eles são predominantes nessa linguagem.

Nesse sentido, a companhia de dança Mimulus, de Belo Horizonte, ganhou reconhecimento nacional e um lugar de destaque por se debruçar em processos de pesquisa cênica em dança de salão. Seu trabalho de criação está pautado na dança de salão e nos diálogos com outras linguagens de dança. Alcançou projeção internacional, o que categorizou sua produção como dança de salão contemporânea. Além disso, a companhia soube se instrumentalizar em termos de produção artística e conseguiu estabelecer recursos financeiros para arcar com seus espetáculos, o que também contribuiu para a manutenção da sua pesquisa nessa linguagem coreográfica. Sendo uma referência que influenciou esteticamente essa geração de corpos que têm pensado a dança de salão contemporânea.

Contudo, não me interessa analisar, nessa escrita, as proposições artísticas da Mimulus Cia de Dança, pois, apesar da sua busca por uma ruptura com a forma de criação na dança de salão, não há em suas pesquisas a preocupação em altear os princípios norteadores dessa dança, ou seja, as normatividades dessa prática não são colocadas em questão no trabalho do grupo, que reitera, inclusive, espaços comuns e, principalmente, mantém em suas criações os papéis determinados para os homens e as mulheres. Além disso, os modos de produção dos trabalhos

ainda perpassam padrões conservadores de hierarquias que sustentam a figura do diretor-coreógrafo, o homem como o grande criador e protagonista desse espaço.

Em um de seus trabalhos, por exemplo, o coreógrafo Jomar Mesquita, inspirado no repertório de movimentos da dança zouk, traz coreografias na quais as mulheres são continuamente conduzidas pelos homens, condução essa realizada pela cabeça e pelo pescoço, sem que haja a oportunidade de alteração desse papel. Na dança de salão, me chama a atenção que esse tipo de construção da relação entre homens e mulheres, talvez pela beleza dos corpos em movimento, faz com que essas cenas sejam “naturalizadas” ao olhar do público e também ao dos criadores, esvaziando-as da possibilidade de uma análise crítica.

Esse lugar é mencionado pela crítica Claudia La Rocco (2012)<sup>41</sup> ao comentar o espetáculo da companhia, *Por um Fio* (2009), a respeito da reiteração de situações de violência nos corpos das mulheres apresentados de maneira sutil nas frases coreográficas, por meio da composição de movimentos elaborados com maestria pelos bailarinos. O tema do espetáculo é baseado na vida e na obra do Bispo do Rosário, personagem limiar da história e brutalmente excluído da sociedade. Porém, as escolhas criativas, em cena, refletem apenas corpos femininos sendo conduzidos por experiências de exclusão, por exemplo, ao serem amarrados, sem possibilidade de alteração desse contexto. Observa-se então uma complexidade na cena de *Por um Fio* assim como na crítica tecida a respeito da companhia, já que sua produção artística possui qualidade em termos de composição cênica, de figurinos, de cenários, o que, de fato, atinge os espectadores, que se deslumbram com corpos que se enroscam e desenroscam coreograficamente.

Com esse breve exemplo, reitero a responsabilidade dos processos criativos, porque estes legitimam determinados discursos em prol de outros. A dança e as criações artísticas de modo geral são práticas que constroem corpos e os modos de se relacionar. Assim como propõe Judith Butler em relação à teoria da performatividade, “é a prática discursiva que realiza ou produz aquilo que nomeia” (BUTLER, 2019a, p. 34). Então ao coreografar a partir dos papéis de gênero binários, e através da naturalização da heterossexualidade se assegura a manutenção de uma norma e sua negociação com o poder dominante.

Então, o que queremos nos criadores em dança de salão? Reiterar as condutas e as hierarquias vigentes nas nossas criações? Ou, desejamos utilizar desse espaço de experimentação que é o processo criativo e nos permitirmos vislumbrar outros modos de

---

<sup>41</sup> Crítica do espetáculo *Por um fio* da Mimulus Cia de Dança. Disponível em: [https://www.nytimes.com/2012/06/23/arts/dance/mimulus-dance-company-opens-jacobs-pillow-season.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2012/06/23/arts/dance/mimulus-dance-company-opens-jacobs-pillow-season.html?_r=0) Acesso em: 09 de mai. de 2019.

existência? Bell Hooks nos acende a chama para que possamos sair dos lugares que nos oprimem e buscarmos outros princípios para estarmos vivos ou no caso aqui dessa pesquisa dançantes:

A resistência é a luta que compreendemos com mais facilidade. Até mesmo os indivíduos mais sujeitados têm momentos de raiva e ressentimento tão intensos que os levam a reagir e a confrontar. Essa revolta interior conduz a rebelião, mesmo que breve. Ele pode durar pouco tempo mais existe [...] o processo inicia quando o indivíduo busca compreender como as estruturas de dominação atuam em sua própria vida, à medida que desenvolve consciência e pensamentos críticos, inventando novas formas de existir e resistir distintas do espaço marginal da diferença internamente definida (HOOKS, 2019, p. 56).

Ao tomarmos consciência dos lugares que ocupamos nas danças de salão e suas inúmeras hierarquias, me parece que passamos também a questionar as formas como nos organizamos para criar em dança de salão, não bastando apenas desconstruir as formas dançantes, e trazer para a cena um trabalho coreográfico articulado com outras linguagens; se ele não for reinventado e refletido pelos seus autores(as), seguirá traçando narrativas de poder dominantes e excludentes.

Acredito que caiba a nós, criadores em dança de salão, nos perguntarmos: o que move esses processos artísticos na dança de salão? É possível dançar a dois com um objeto? Dança de salão tem como princípio tocar algo ou alguém? Ela é uma dança essencialmente improvisada ou pode ser coreografada? O que dispara uma dança de salão é o encontro ou o abraço? Como articulo as relações entre esses corpos presentes nesse espaço? Todos possuem as mesmas condições para se sentirem autônomos e criativos? Quais são as minhas referências em dança de salão?

Essas perguntas ressoam em meu corpo, que se interessa em investigar como a dança de salão, minha principal formação em dança, está presente nos meus processos de criação. Acredito que possam provocar outras reflexões para aqueles que se interessam por essa linguagem enquanto criação de um dançar cênico. Compreendendo que a dança de salão pode ser um dispositivo de estar em relação consigo, com o outro e com o mundo. Então, de que formas estamos pensando nossas criações?

Optei por abordar algumas possibilidades de convocações artísticas nas quais vejo processos de criação que reconhecem a linguagem da dança de salão como disparadora dos modos de estar em cena. São espetáculos e bailes engajados nesse questionamento das condutas conservadoras, especialmente sobre as temáticas de gênero e de sexualidade. Assim como são ações que estão repensando os seus fazeres na dança de salão. Não somente enquanto caminho



criativo, mas lançando um olhar crítico aos seus processos. Não sendo critério, para essa pesquisa, a exclusividade da dança de salão como linguagem artística nos trabalhos desenvolvidos por esses grupos, mas o reconhecimento de princípios dessa prática em seus processos de criação e na elaboração de produtos artísticos.

#### 4.2 Quando a dança de salão lacra: as masculinidades nos espetáculos do coletivo Casa 4

Fig. 3- Coletivo Casa 4, foto de divulgação



Fonte: arquivo do grupo Casa 4. Foto de Caio Lira.

O coletivo Casa4 de Salvador surge das inquietações de alguns amigos gays que eram dançarinos de dança de salão. O encontro entre eles, inicialmente, partiu do desejo de criar um espetáculo de dança de salão que fosse protagonizado por homens gays e pelas suas histórias presenciadas nos espaços de dança de salão. Marcelo Galvão, que já vinha pesquisando a dança de salão na cena e suas interseções com outras linguagens<sup>42</sup>, convida Guilherme Fraga, Jonatas Raine e Alisson George para compor esse primeiro momento de pesquisa. Marcelo propõe então que eles falem sobre as microviolências presenciadas por eles no universo da dança de salão. Segundo Marcelo, era uma oportunidade de se autoacolherem, podendo expor o que havia

<sup>42</sup> Interações (2007) é um dos espetáculos dirigidos pelo dançarino e produtor Marcelo Galvão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SyAwH-DgLT8> Acesso em 15 de fev. de 2021.

acontecido, mas através de um ambiente de escuta e acolhimento uns com os outros. Aliado a essas vontades também havia o desejo de Marcelo de poder trabalhar com outros artistas gays.

Assim, iniciaram os primeiros encontros entre os dançarinos, na sala da casa de Jonatas, motivo que deu origem ao nome do grupo. A princípio eles eram em quatro integrantes, o que culminou no Casa 4. Segundo Jonatas Raine:

Os ensaios aconteciam na sala da minha casa, aqui mesmo no Garcia. E aí a gente foi trazendo à tona essas questões todas, esses desgostos, essas marcas e fomos nos encontrando, nos achando, nos reconhecendo uns nos outros para conseguir fazer o Casa 4 acontecer (RAINE, 2020, n.p.).

Então, eles começam a narrar histórias vivenciadas nos espaços de dança de salão, conversavam sobre situações de homofobia nas escolas de dança, na faculdade e nos bailes, e essas conversas iam gerando inquietações. Eles passaram a refletir porque alguns deles haviam se afastado desse espaço. O dançarino Guilherme Fraga menciona:

Eu fui me dando conta de que uma das coisas que me fez ter saído também da dança de salão foi o fato de eu ter que representar esse papel do homem do macho viril. Não tem nada a ver comigo. Eu não poder ser conduzido uma vez que eu adoro ser conduzido; o que eu mais gosto na dança de salão é ser conduzido (FRAGA, 2020, n.p.).

Nesses encontros, após as conversas, eles improvisavam danças a dois juntos, e experimentavam possibilidades coreográficas e de cenas. A dramaturgia do primeiro espetáculo chamado *Salão*, que estreou em 2017, foi surgindo através dessas experiências de vida dos dançarinos na dança de salão. Há dois eixos principais que são tensionados pelos dançarinos em relação à prática da dança de salão e são apresentados em cena. O primeiro deles diz respeito à heterossexualidade compulsória que proíbe a possibilidade do dançar entre homens, naturalizando a relação homem e mulher como a única possível na dança mesmo que sua orientação sexual seja distinta. E o segundo diz respeito à performatividade do cavalheiro-homem imposta nesse contexto. Desse modo, além da técnica de condução de movimentos, caberia a esse lugar na dança todo um gestual, um modo de mover e viver destinado à uma experiência limitada de masculinidade.

Nesse primeiro momento eles estavam buscando compreender a dança de salão a partir dos seus corpos. No decorrer das experimentações que estavam sendo feitas para comporem *Salão*, eles convidam Leandro de Oliveira para ser o diretor do espetáculo. Ele passa a organizar as cenas, pedir algumas tarefas específicas para os bailarinos, passando a ser responsável por

costurar a cenas. Leandro passa a compor o coletivo, assumindo a direção novamente no segundo espetáculo do grupo chamado *Me Brega, Baile!* (2019).

Após o período de estreia de *Salão* o grupo também recebe mais um integrante, Ruan Wills que entra para substituir o Marcelo em algumas apresentações e acaba permanecendo no coletivo. Então Casa 4 é composto por esses seis integrantes, que possuem diferentes experiências no contexto da dança, mas que de algum modo vivenciaram práticas de dança de salão. Alisson George e Marcelo Galvão possuem uma atuação profissional mais intensa dentro desse meio. Alisson ministra aulas de dança de salão, sendo bastante atuante em Salvador, tendo uma parceria com a professora Jocélia Freire. Marcelo, por sua vez, possui interesse em compreender essa corporeidade formada através da dança de salão, pois ele teve sua principal formação nessa dança. Produziu eventos na área, já gestou uma escola de dança e ministrou aulas de dança de salão, mas também possui graduação em dança pela UFBA. Os outros integrantes vivenciaram a dança de salão na sua formação enquanto dançarinos, frequentaram escolas de dança de salão, alguns já ministraram oficinas no passado, mas atualmente trabalham mais com outras linguagens de dança, como a dança contemporânea.

Assim, me parece relevante destacar o trabalho de pesquisa em propostas cênicas desenvolvido pelo grupo, pois, apesar de ser um coletivo recente, já demonstra potência de elaboração de questões para a área. Tanto o espetáculo *Salão* como o segundo trabalho que estreia em 2019, chamado *Me Brega, Baile!*, apresentam a dança de salão sendo tensionada e reinventada a partir de um olhar de corporeidades desviantes dentro desse imaginário da masculinidade. Opto aqui por compreender desviante, a partir de um olhar da dança de salão tendo como referência o papel de cavalheiro destinado ao homem. Então, em certo sentido eles estão provocando alternativas para as masculinidades dentro da dança a dois. Entretanto quando pensamos nos corpos deles em um contexto de experiência cênica sabemos que possuem materialmente os requisitos de bailarinos profissionais, são corpos magros e fortes.

Contudo, o que se destaca ao meu olhar como pesquisadora acompanhando esse coletivo é o modo como eles têm se debruçado a tensionar essa experiência da dança social a partir da linguagem da cena. Tendo a consciência de que essas provocações em relação à dança de salão são posicionamentos políticos que reverberam nos modos de vida. Alisson George traz: “acho que o segura a gente mesmo é essa questão política de querer pensar a dança para viados” (GEORGE,2020). Há um motivo claro no grupo de criação dessa possibilidade de existência para a cena e para a vida, homens gays que dançam e querem compreender como fazer essa dança sem precisar se subjugar às normativas binárias e heterossexuais.

Gostaria de mencionar que, apesar do fator em comum de todos serem homens gays, há uma pluralidade imensa entre eles. Os recortes sociais, de raça, de regionalidade e de classe trazem pontos de vistas completamente diferentes, e os desejos deles enquanto criadores estão sendo agenciados constantemente no trabalho coletivo. Isso me parece ser uma das maiores forças que esse coletivo está compondo, compreendendo que mesmo essa dança de salão que almeja ser reinventada na cena, não se isenta de problematizações e de gestão de desejos.

Isso vai sendo compreendido ao longo dos processos criativos deles, inclusive sendo amadurecido dos desejos enquanto grupo. Jonatas traz em sua entrevista:

Eu acho que o Casa 4 surgiu de maneira muito despreziosa. O texto que é repetido, a fala que é repetida várias vezes em Salão que é: “a gente só quer dançar”, diz muito sobre o espetáculo. Era um grupo de amigos gays que só queriam dançar e não ser apontados por conta disso, não ser criticados por conta disso. [...] E acho que tem um divisor de águas muito grande, pra mim enquanto bailarino, enquanto pessoa no Casa 4, enquanto integrante desse grupo, que é a entrada de Ruan, que além de grande amigo é um parceiro de trabalho que me ajudou a entender muitas coisas do lugar que a gente ocupava e ocupa no grupo. E aí das tantas questões que a gente tem a resolver, esse lugar do que vem sendo discutido no Encontro Contemporâneo de Dança de Salão, no congresso também, sobre o acesso a dança de salão aos corpos negros tem sido latente também pra nós. Porque o espaço que me foi proporcionado na dança de salão foi sim o de que usou e abusou do meu porte físico, da minha estrutura que consegue, com facilidade, colocar as pessoas pro alto. E eu não sei o quanto que é real o meu gosto por ser a base das portagens. Se eu realmente gosto disso ou se eu fui educado pra isso. Pra jogar os outros pro alto e servir de base. Saca? (RAINE, 2020, n.p.).

Essa fala de Jonatas nos auxilia a ver complexidade do trabalho e das relações que se instauram dentro do coletivo. Primeiro, traz essa visão de como o grupo começa e quais os anseios que estavam ali presentes. Depois, menciona a entrada de Ruan, outro integrante negro, e o quanto isso faz ele questionar também as diferenças raciais que se materializam entre essas experiências. Isso passa a ser uma das pautas dos processos criativos do Casa 4, e passa a ser tensionado por eles nas relações com os outros dançarinos brancos, adentrando como uma demanda no espetáculo *Me Brega, Baile!*.

É essa possibilidade de falar através da dança as questões que atravessam esses corpos, que pulsa em todos os integrantes. Ruan menciona que, para ele, um dos desejos de estar fazendo parte desse coletivo é:

Eu tenho assim...eu acho que é de um desejo pessoal, mas que eu acho que posso falar pelo grupo também, que é conseguir levar as experiências de cada corpo, que cria esse coletivo, para o máximo de pessoas possível, para que elas consigam ver que a gente existe. E como que a gente existe. A gente existe fazendo esse tipo de dança e como é esse tipo de dança, que nesse caso é uma dança que a gente tenta despadronizar, tirar do lugar da heteronormatividade que tem dentro da dança de salão. Os lugares racistas que

a dança de salão, como tudo no nosso país estrutural, existe. Então a gente tenta levantar essas questões nos trabalhos pra conseguir levar para todo mundo isso (WILLS, 2020, n.p.).

Essa urgência trazida no discurso dos dois sobre as questões raciais ganha espaço no segundo espetáculo do grupo *Me Brega, Baile!*, em que ambos realizam um duo de reconhecimento do corpo um do outro na metade final do espetáculo. Essa narrativa vai ganhando força quando, num primeiro momento, Jonatas dança com Guilherme, enquanto Ruan dança sozinho. Trazendo o quanto as questões raciais perpassam as nossas relações amorosas. O quanto ainda os corpos negros, principalmente o das mulheres negras, são excluídos das oportunidades de oficialização das relações amorosas na nossa sociedade. Ou, por vezes, são substituídos por corpos brancos que são vistos como referências de beleza. No entanto, vemos essa alteração quando Ruan e Jonatas ganham o foco nesse duo, que tem referências do espetáculo *Ongotô* do grupo Corpo. Podemos ver na imagem quatro esse encontro extremamente potente e sensível entre esses dois dançarinos negros.

Fig. 4-Duo de Jonatas Raine e Ruan Wills no espetáculo *Me Brega, Baile!* (2019)



Fonte: arquivo do grupo Casa 4. Foto de Mavi Vieira.

Os corpos ganham o foco naquele baile proposto pelo Casa 4 e é um dos poucos momentos de pausa. A luz é direcionada para aqueles dois corpos negros que se reconhecem e se cuidam. Ambos se olham, se percebem, e delicadamente começam a se tocar. Um mover sutil vai se estabelecendo entre os corpos, que se acarinhos. Há uma intenção de reconhecimento do formato e da textura da pele um do outro, há momentos em que eles

aproximam os próprios rostos um do corpo do outro. Essa ação de se tocar e ser tocado desdobra em uma dança muito delicada, por vezes, eles se abraçam. Um abraço aconchegante e profundo.

Os outros integrantes estão fora, e eles ali dançam sua existência. Ao final dessa coreografia os integrantes que estão fora vão convidando os espectadores negros para se sentarem na roda em volta dos dois bailarinos que seguem dançando. Quando a dança termina e a luz acende vemos a quantidade de pessoas brancas que estão fora do círculo, elas são em quantidade maior que os espectadores e bailarinos negros. Apontando o quanto ainda vivemos em uma sociedade desigual, na qual o racismo institucional e estrutural restringe as possibilidades de acesso para a população negra nos mais diferentes âmbitos da vida, sejam elas relacionadas à privação de acessar o teatro, a dança de salão ou as relações amorosas, como traz o grupo nessa cena.

Então existe uma consciência enquanto coletivo artístico de produzir trabalhos que aproximem a maior quantidade de pessoas para as demandas que eles carregam a partir das suas experiências pessoais. Buscando um lugar de legitimidade de outras existências na dança de salão, no amor e na vida. Outro ponto interessante é que eles têm descoberto modos de criação de uma outra dança de salão, e experimentado formatos de gerar esses espetáculos como veremos na sequência. Há uma diferença entre os dois espetáculos do grupo em relação a isso, o que mostra um processo de pesquisa e criação que está se transformando e descobrindo caminhos para essa dança de salão ir para a cena. O primeiro trabalho mantém um formato de palco italiano, algo convencional em termos de espetáculos de dança, e o segundo é uma proposta de baile totalmente diferente do trabalho anterior. O espectador do segundo espetáculo é praticamente convocado a viver uma experiência social de dança com eles.

A meu ver, isso reflete o quanto há uma inquietação criativa que permeia os artistas na busca por um processo de cena que surja da linguagem da dança de salão, apesar dos cruzamentos com outras danças. Afinal, há uma retomada da ação social do baile no segundo trabalho, transgredindo os limites do que seria essa experiência, se seria um espetáculo ou um baile, ao dialogar com a experiência performativa principal da dança de salão que é o baile. Sendo assim, irei apresentar alguns pontos relevantes a partir da análise desses dois trabalhos e de que forma compreendo que eles possam estar proporcionando outras formas de pensarmos as corporeidades na dança de salão.

#### 4.2.1 Dissolvendo o cavalheiro da dança de salão

O espetáculo *Salão* estreou em 2017, em Salvador, e fez diversas apresentações em 2018 circulando por cidades como Belo Horizonte, São Paulo, Manaus e Recife. A sinopse do trabalho informa: “Amor, breguice e viadagem conduzem o ‘dois para lá dois para cá’ de Salão. Em cena busca-se repensar os estereótipos de gênero que tradicionalmente envolvem as danças de salão e excluem outras possibilidades de dançar a dois”<sup>43</sup>. Somos convocados a um mergulho na intimidade dos integrantes do grupo que, a partir de suas experiências de vida, vão nos apresentando outra forma de sentir a dança de salão.

Nesse sentido, um dos primeiros pontos que emergem, a meu ver, é essa fratura da imagem de cavalheiro presente no universo da dança de salão. Nesse espaço, temos homens que dançam, mas, que se desnudam do referencial de força a eles atribuído. A intensidade e a virilidade estão presentes, porém, o que prevalece nas coreografias são os estados de sutileza entre essas corporeidades. Corpos que se escutam em cena, percebem uns aos outros e fluem em duos extremamente flutuantes e conectados. São corporeidades tensionando experiências de masculinidades e descobrindo outros modos de fazer dança de salão.

*Salão* mostra as tensões presenciadas por esses corpos que dançam e vivenciam essa conflituosa regulação, não só do modo de mover, mas de como supostamente deveriam se relacionar afetivamente. Nas trajetórias pessoais de seus integrantes, inseridas na dramaturgia do espetáculo, os dançarinos relatam momentos em que precisaram se adequar ao espaço heteronormativo para seguirem na dança de salão. Disfarçando os seus gostos, os seus jeitos para não transparecerem ser “demais”, como Alisson George traz em sua cena de depoimento que por ele estar dançando com um homem no baile, disseram que ele estava passando dos limites, sendo inadequado naquele espaço. Na visão de Alisson, ser cavalheiro era ser homem: “Eu sempre, mesmo sendo gay, eu sempre me entendi no meu corpo e nunca foi um problema para mim ser homem. O problema era em ser gay. Então como eu entendia o meu corpo como homem eu me entendia como cavalheiro” (GEORGE, 2020, n.p.).

O que temos aqui é um processo no qual o sujeito pode até ter uma orientação sexual distinta da heteronormatividade, mas isso tem que ser escondido dos espaços de dança de salão. João Batista da Silva Junior (2010) em sua pesquisa a respeito das representações de masculinidades na dança de salão, diz que essa prática induz os homens a elaborarem um arcabouço subjetivo e objetivo que assegure sua participação, sem que isso coloque em risco

---

<sup>43</sup> Disponível no site do grupo: <https://beacons.ai/coletivocasa4>. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

uma suposta honra masculina. Isso de algum modo seria uma forma de assegurar a participação masculina na dança, já que há um discurso que essa seria uma atividade de mulheres.

Então nos espaços de dança de salão, a homossexualidade e a feminilidade dos movimentos são vistas como desprezáveis, disseminando discursos que assegurem, ao menos, na dança, uma atitude de cavalheiro heterossexual (JUNIOR, 2010, n.p.). Sendo assim, para performar o cavalheiro não basta apenas dançar, é necessário se comportar como tal. Para Marcelo Galvão, a dança de salão foi modificando seu modo de ser e, ainda que ele conseguisse assumir que era gay, nesse espaço ele precisava estar adequado à postura de cavalheiro:

Difícil, né? Porque aquele lugar “tudo bem, a gente aceitou você gay, mas ser gay desse jeito”. Entende? Tanto que várias vezes quando eu tava dançando, me apresentando, sei lá: “menos, Marcelo. Menos”. Eu sempre ouvi isso. (GALVÃO, 2020, n.p.).

Me parece que o que está em jogo na dança de salão para os corpos masculinos é justamente a reiteração de um papel social destinado ao homem. Independente da orientação sexual, ele precisa ocupar o papel de dominador em relação aos corpos conduzidos na dança. Então, a aproximação possível de um corpo que conduz na dança com gestos afeminados seria deslocá-lo para a categoria de oprimido, de feminilização. Judith Butler (2019a) discute essa relação através do cenário edípico laciano, onde “sexo” é acompanhado por uma ameaça de punição:

A castração é a figura de punição; o medo da castração motivado a assunção ao sexo masculino, o medo de não ser castrada motivado a assunção ao sexo feminino. Implícitas na figura de castração, que opera de formas distintas na constituição da força de punição de gênero, estão pelo menos duas figuras inarticuladas de homossexualidade abjeta, a bicha efeminada e a sapatão fálica; o esquema laciano supõe que o terror de ocupar qualquer uma dessas posições é o que impulsiona o sujeito a adotar uma posição sexuada dentro da linguagem, posição essa que é sexuada em virtude de seu posicionamento heterossexual e que é assumida por um movimento que exclui e rechaça como abjetas as possibilidades gays e lésbicas. (BUTLER, 2019a, p. 170)

Me interessa compreender como esses lugares se fixam, especialmente na dança de salão. Percebendo essa tentativa de castrar os corpos masculinos, que por algum desvio possam se manifestar de maneiras mais femininas. Além disso, essa possibilidade seria uma ameaça à ficção hegemônica masculina nessa dança. Por isso, precisaria ser combatida. Mesmo que a sexualidade do participante se desvie da prevista, o seu papel social enquanto homem deverá seguir os passos do esperado para não arruinar a soberania masculina. Na dança de salão onde o projeto de poder perpassa a partir do estereótipo do homem-condutor-dominador, o abjeto



nesse sentido seria a feminilização desse papel de condução. Ao mesmo tempo, pelo fato de o homem ocupar o domínio da dança ao conduzir, isso prevê uma liberdade de circulação para os corpos masculinos, mesmo que enclausurados. A eles é destinada a oportunidade de conduzir, ou seja, de conseguir escolher ser diferente por exemplo, desde que não rompam com esse pacto social de ser homem nas condutas nos espaços conservadores.

Isso pode justificar porque as milongas gays em Buenos Aires, os bailes gays no Brasil, sejam iniciativas pioneiras como alternativas aos espaços conservadores. Mercedes Liska (2017) explica que “a novidade residia no fato de dois homens poderem dançar juntos sem precisar alterar suas dinâmicas corporais básicas do tango em duas diferentes funções” (LISKA, 2017, p. 48). Criando espaços para o público masculino poder dançar livremente entre eles. Mulheres também eram bem-vindas, porque um dos motivos que instauraram esse espaço era a resistência contra a heteronormatividade que regiam os outros bailes. Contudo, na maioria dos casos, havia uma questão determinante que impedia uma maior participação das mulheres nesse espaço: a ausência de aulas em que elas aprendessem a dançar como condutoras

Retomando para o espetáculo *Salão*, vemos esses corpos masculinos circulando nos contextos da dança de salão. As músicas, as coreografias e os figurinos vão compondo uma estética que se assemelha muito com o que se poderia compor no imaginário de um espetáculo de dança de salão tradicional. Na imagem abaixo podemos visualizar um dos momentos do espetáculo pautado pela delicadeza e a amorosidade que se instaura no abraço dos dois bailarinos:

Fig. 5- Cena do espetáculo *Salão* (2017) Alisson Geroge e Ruan Wills dançando juntos, ao fundo Jonatas Raine aparece dançando com outro bailarino.



Fonte: arquivo do grupo Casa 4. Foto de Isabela Bugmann.

Há flores nas estampas dos figurinos, há sapatos sociais de verniz, há músicas cujo tema é o amor, há coreografias que remetem a duos de casais apaixonados ou em processo de conquista, há pernas que deslizam no corpo do parceiro, há abraços firmes e marcados, há conexões a dois entre os corpos; porém, tudo isso é apresentado e realizado com e entre homens.

Todos esses desejos de amor, de conquista e de sedução, os quais poderiam configurar mais uma remontagem dos clichês coreográficos da dança de salão, são tensionados por corpos que os realizam disparados por seus desejos de existir de outras formas. No espaço de *Salão*, o baile da dança e do amor entre homens se faz possível. Então temos a primeira ruptura da conduta esperada do cavalheiro, ao não irem buscar parceiras mulheres para dançar

Assim, os homens em cena estão longe de serem cavalheiros comuns. As corporeidades ali dançantes estão em constantes modulações, dialogando e se distanciando das referências tradicionais. Denunciando o fato de que a dança de salão, além de não permitir, atenta contra qualquer corpo masculino que provoque desvios nos padrões tradicionais. São homens gays que já enunciam, no texto inicial do espetáculo, que veremos em cena corpos viados dançando a dois, a três e a quatro. Os corpos ali, mesmo sendo identificados como masculinos, irão transitar por modulações, as quais não se espera do papel de cavalheiro. Eles serão condutores e conduzidos, mas também serão sensíveis e delicados.

Os artistas convocam o espectador para o espaço da intimidade, se unem à plateia e buscam olhares, como se quisessem estabelecer uma relação próxima e conversar a respeito de seus dilemas na dança de salão. O público é então conduzido por uma série de danças, costuradas dramaturgicamente pelos testemunhos dos artistas, que relatam as memórias nas quais seus corpos foram taxados e menosprezados por serem diferentes. Somos lançados, como observadores, a sentir esses corpos pulsantes manifestarem seus desejos uns pelos outros. Todavia, isso não se encontra destituído de marcas de violência física e moral, anteriormente sofridas por eles, de alguma forma, por serem diferentes.

Os bailarinos iniciam a sequência coreográfica com intensidade, já na primeira música, que clama: “por que você me olha?”, apontando para o público e demarcando a pergunta. Deslizam suas mãos, dos olhos até a região do pênis, a qual é segurada, gesto esse que compõe atitude de demarcação de certo lugar de masculinidade. Vamos sendo conduzidos pela tessitura de movimentos que reprimem os corpos e os afundam. Os bailarinos dançam de frente para o público e realizam ações de continência e de controle, mas se esquivam, giram e passam as mãos pela cabeça como se quisessem retirar algo de cima deles. Nesse momento, a composição coreográfica parece jogar com os padrões de movimento que determinam as práticas corporais de uma suposta masculinidade, de um estado uniforme de ser homem e heterossexual.

Judith Butler menciona: “sexo não só funciona como norma, mas também é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo” (BUTLER, 2019a, p. 15). Nesse sentido, o que percebo nessa sequência coreográfica é o jogo desses corpos com as forças de produção do discurso do que é ser cavalheiro. Eles estão sendo esmagados por uma prática que supostamente deveria educar a conduta desse cavalheiro através desses imperativos heterossexuais, mas essa materialização fracassa, pois são corpos que querem exercer sua potência de outras formas.

A coreografia inicial é tecida com os imperativos desse papel de cavalheiro, personagem construído a partir de um ideal de homem, socialmente construído, como fenômeno naturalizado. Contudo, na mesma dança, somos convocados a ver como esses mesmos dançarinos desconhecem determinadas marcas como sendo deles e, insistentemente, tentam escapar dos padrões opressivos. Nesse sentido, outros movimentos emergem como fonte de subversão do lugar comum. A afirmação desses desvios acontece quando eles introduzem, nessa mesma sequência coreográfica, um repertório de movimentos da cultura *pop* e *vogue*<sup>44</sup>, então temos mais uma ruptura desse papel porque esses corpos também são afeminados.

Fig.6- Jonatas Raine na sequência coreográfica inicial de *Salão* (2017)



Fonte: arquivo do grupo Casa 4. Crédito da foto de Isabela Bugmann.

<sup>44</sup> Refiro-me aqui às composições coreográficas emergentes das dançarinas de clipes de cantoras referências na cultura *pop*. Já o estilo *vogue* surge inspirado nas poses das modelos da revista de moda americana *Vogue*. Sua popularização foi devida à *ballculture* a qual podemos compreender como uma “cena específica, underground, que misturava desfiles, competições e dança em clubes gays dos Estados Unidos na década de 1980” (BERTE, 2014, p. 69). Essas danças vêm sendo vivenciadas como um fenômeno em outros lugares, por exemplo, no Rio de Janeiro. Elas demarcam um espaço de resistência e acolhimento de pessoas LGBT, uma possibilidade coletiva de buscar outros modos de existência.

Na imagem seis, vemos em uma parte da sequência o dançarino Jonatas Raine em um movimento de chão que remeta a outras danças, há menção de uma postura de “lacrção”, mas ainda mantendo esses gestos que insistem demarcar uma suposta virilidade.

Nessa cena também há uma relação direta com a música, como aborda Guilherme Fraga:

Eu trouxe também uma ideia de trazer, que era algo que eu já pesquisava na faculdade, músicas nacionais que tratavam de questões LGBT. Então tem um livro que eu sempre esqueço o nome, mas que fala da história da representatividade LGBT na música. E aí eu busquei algumas dessas músicas. Uma delas foi *Preconceito*, e aí nesse dia Léo propôs que a gente criasse uma sequência a partir da letra da música, bem representativa mesmo. Tipo, ela fala “porque” a gente vai fazer um gesto de porque, você [faz o gesto] me olha, e cada um criou a sua sequência. E aí ele foi selecionando os movimentos e criando a cena, que é a primeira cena do espetáculo. (FRAGA, 2020, n.p.)

A canção *Preconceito* da artista Nora Ney, da década de 1950, foi um hino para gays da época, segundo Guilherme, “porque a música fala de um romance escondido. Um romance proibido, que fugia dos padrões da época. Um romance vivido às escondidas que ela fala na letra “Se a nossa vida junta terá sempre um triste fim, existe um preconceito muito forte separando você de mim” (FRAGA, 2020, n.p.). Toda a trilha sonora do trabalho preferência cantores LGBT, como é o caso da música final do espetáculo *Flutua*, de Johnny Hooker com a Liniker.

Outro ponto que me interessa no espetáculo é esse dispositivo coreográfico sugerido pelo diretor Leandro Oliveira. Ele pede que os dançarinos criem uma sequência gestual, como no caso da primeira cena, através da relação direta com a letra da música. Em uma cena de tango, no meio de espetáculo, ele pediu uma movimentação de pernas clássica dessa dança. Depois ele pede que essas estruturas sejam misturadas com movimentações de universo gay.

Assim como aborda Guilherme sobre o processo coreográfico dessas cenas:

A gente traz um pouco do deboche, que acho que é um pouco da cultura nossa gay, ser um pouco debochado. Eu lembro dessa cena, que é um tango também, que Leo pediu para a gente criar uma sequência de pernas de dança de salão. E aí a gente criou uma sequência de pernas de dança de salão. Depois eu acho que ele pediu para a gente colocar gestualidades de viado assim. Então a gente faz a mãozinha como se estivesse voando, a gente faz um dedo do meio em riste; tem uma coisa de querer gongar o colega do lado, de empurrar, de um querer aparecer mais que o outro, uma coisa meio caricata. (FRAGA, 2020, n.p.)

Poderíamos pensar na inserção desses movimentos como uma tentativa de transformar os salões da dança de salão tradicional em outra possibilidade de pista de dança. Um jogo de criação de outra pista de dança, na qual esses corpos estão a salvo de situações de violência e

de homofobia. Dialogando com as provocações do autor Jonathan Bollen (2001) e seu estudo a respeito da pista de dança das baladas gays e lésbicas em Sydney, as quais materializariam uma cinestesia queer, seria algo percebido, principalmente, por meio da dança que ocorre nesse encontro social, ou seja, a dança na balada como ato performativo subversivo às demandas diárias da heteronormatividade. Assim, a pista de dança passa a ser um espaço seguro onde há a criação de outros modos de existência, que apontam para além das denúncias das categorias binárias.

A inserção dos movimentos do universo da balada nas coreografias de *Salão* faz com que aquelas corporeidades acessem um estado “*girly*”, que poderíamos traduzir como afeminados. Entendo esse termo como a proposição de Bollen (2001), não como algo fixo, mas como um prisma que nos faz repensar os movimentos da pista de dança e a sua relação com os efeitos de gênero. Não necessariamente como uma etnografia de movimentos específicos, mas como um universo em construção, a partir do lugar de diálogo com as referências de cantoras *pop* e de *drag queens*. Os gestos que circulam por esses espaços coletivos expressam uma feminilização dos modos de dançar, sendo executados, principalmente, por alguns homens gays e mulheres heterossexuais que frequentam as baladas, como traz Bollen (2001), as quais promoveriam modulações nas corporeidades dançantes.

Sendo assim, ao utilizarem movimentos como “beijinho no ombro”, os dançarinos elaboram a conexão entre os eventos sociais: o salão de dança e a balada gay. Criam, assim, outras corporeidades possíveis para os corpos na dança de salão, os quais não estão tentando ocupar o lugar supostamente destinado à dama. Eles criam modos de dançar que rompem com maneiras binárias de dançar e, no mesmo corpo, vemos movimentos de dança supostamente destinados a cavalheiros e a damas.

Os corpos em *Salão* não se lançam em direção ao papel dedicado à mulher na dança de salão. Não ironizam pejorativamente a função de quem é conduzido, como se vê, às vezes, quando dois homens cis-heterossexuais dançam juntos. No espetáculo, os corpos, quando dispostos no papel de conduzidos, se entregam ao deleite da escuta e da sensibilidade do corpo do outro, carregando consigo as características potentes do dançar a dois. Desmistificam o lugar de que apenas mulheres podem ser conduzidas. Jogam ironicamente, com os estereótipos impostos aos corpos femininos, alargando os limites dos gêneros. Segundo Bollen (2001), por meio dos registros das singularidades na pista de dança, da noção de cinestesia queer, poderiam ser compreendidos os efeitos da performatividade interferindo na realidade daqueles corpos.

Fig. 7- Coreografia do espetáculo *Salão* (2017) explicitando essa relação entre a dança de salão e os movimentos de dança da cultura gay.



Fonte: arquivo do grupo Casa 4. Foto de Isabela Bugmann.

Desse modo, acredito que os corpos em *Salão* apontam para outro lugar além dos modos de operação dos papéis binários de dama e cavalheiro da dança de salão, reconduzindo a nossa percepção para outros estados. Assim, temos corpos que dançam sensivelmente uns com os outros, conduzem e são conduzidos, realizam gestos que misturam qualidades de movimentos da dança de salão e da balada, em uma única coreografia. Na imagem sete podemos ver as pernas de dança de salão na coreografia aliadas com as mãos, referenciado um gestual mais afeminado.

A impressão que tenho é a de que a movimentação a partir desse referencial gay vai se intensificando ao longo do espetáculo. Na primeira coreografia, como mencionei, ao som da música *Preconceito*, há uma tensão entre os movimentos de controle dos corpos e os desvios referenciados pelo universo *pop*. No decorrer do trabalho, a tensão vai se dissipando e a expressividade desses corpos “viados” ganha, enfim, lugar de destaque e de visibilidade. Assim, nós espectadores, somos afrontados por essas danças que nos lançam potência de vida. Principalmente na cena<sup>45</sup> denominada pelos artistas como Tango *Fecheção* em que todos dançam uma sequência individualmente com a música que diz que “pode até chover canivete”,

<sup>45</sup> Essa coreografia está no canal do youtube do Coletivo Casa 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qG4PhvE-8dk> Acesso em 02 de fev. 2021.

mas eles vão seguir ocupando esse espaço na dança. Todos os dançarinos “lacraram”, dançam muito, como se enviassem um recado para o conservadorismo por meio de corpos que rebolam, sensualizam e desfilam, afirmando sua presença no palco. Nesse momento, não importa como esses dançarinos se identificam: eles não precisam se ajustar a algum padrão de movimento, podendo se expressar como quiserem. Temos ali a possibilidade de uma dança de salão, reinventada, uma dança na qual teremos que respeitar suas existências plurais. É realmente uma afronta a todos os discursos castradores que eles escutaram, é a oposição ao pedido para que eles sejam menos escandalosos: ali, eles são mais cada vez mais.

Entretanto, essa libertação desses corpos também é confrontada pela repressão das experiências vividas por eles na dança de salão. Guilherme relata em sua entrevista um ataque homofóbico sofrido na graduação em dança por uma professora que ministrava a aula de dança de salão:

Começou a aula, e ela pediu para os casais formarem. E aí sobraram eu e Robson, que era um estudante de educação física que fazia a disciplina. Robson olhou para mim e eu olhei para Robson, e ele me tirou para dançar. No que Robson me tirou para dançar, a professora fez um escândalo e falou “vai fazer suas sem-vergonhices fora daqui; na minha aula, não”. E eu, que naquele momento já me entendia viado, mas não era uma coisa bem resolvida, eu paralisei. (FRAGA,2020, n.p.)

O mesmo aconteceu com Jonatas, com a mesma professora, e ele traz o depoimento para o espetáculo. Enquanto Jonatas fala os outros bailarinos começam a segurar suas pernas e a ponto de ele não conseguir caminhar ou se mover. Demonstrando essa tensão que é ser a todo momento impossibilitado de ser. Há uma violência que se instaura nos testemunhos, principalmente quando esses corpos apontam os desvios que seu modo de estar provocavam em determinado ambiente.

A experiência desses corpos em cena é contada por meio dessa tensão, por serem diferentes da norma hegemônica dos homens dentro do espaço de dança de salão. É importante desatacar que, por mais que em sua potência o espetáculo trace uma perspectiva afirmativa ao promover uma dança de salão de outra forma, ele reconta as punições e as regulações sofridas por esses mesmos corpos no contexto social de suas vidas.

Assim, pensar em uma cinestesia queer está em relação com o que propõe Jonathan Bollen (2001), ao dar atenção à negociação presente entre os movimentos dos corpos e as regulações de gênero dominantes. É na ambivalência e na tensão estabelecidas nos corpos que se promovem alterações do que é tido como “natural”. Assim como propõem Judith Butler:



Se a base da identidade de gênero é a contínua repetição estilizada de certos atos, e não uma identidade aparentemente harmoniosa, as possibilidades de transformação de gêneros estão na relação arbitrária desses atos, na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado (BUTLER, 2019c, p. 214).

Em *Salão* isso se materializa na sequência coreográfica quando os gestos de beijinho no ombro, de dar de ombros, de afastar com a mão, entre outros, surgem compondo com movimentos de tango. Assumindo assim que, para esses dançarinos, há outros modos de se estar vivo na dança de salão. Isso também aparece na entrevista quando o dançarino Ruan reconta situações desviantes no espaço tradicional de dança de salão onde ele conseguia ser o que queria. Menciona que adorava quando algum professor pedia para ele auxiliar a demonstrar o passo da conduzida. Ele podia experimentar o corpo nesse gestual de maneira mais afeminada. Ou ainda, nas rodas de aniversário, momento no baile em que onde todos os presentes tiram o aniversariante para dançar.

É na roda do aniversariante que você pode dançar com várias pessoas. Era o único momento que eu dançava com outro homem. Eu tinha uma amiga que adorava me fazer de dama nessas rodas. Chegava no dia do aniversário dela e do meu eu ficava: “aí, tô doido pra chegar aniversário pra eu poder dançar com ela e com outro homem” (WILLS, 2020, n.p.).

Essa fala de Ruan nos aponta que os desvios sempre existiram nesse espaço. Contudo, essas experiências subversivas sempre vêm aliadas a algum tipo de risco para quem se propõe a desafiar as regras. Entretanto, é importante enfatizar que a *performatividade* do gênero masculino acoplado à imagem do cavalheiro é regulada e instituída por atos de violência. Judith Butler (2019a) aborda que a performatividade é composta dentro de um processo de iterabilidade, numa repetição controlada e restritiva de normas, algo que se repete na diferença. Segundo Butler:

Essa iterabilidade implica que ‘performance’ não seja um ato nem um evento singular, mas uma produção ritualizada, um ritual reiterado sob e por meio da restrição, sob e por meio da força da proibição e do tabu, com a ameaça do ostracismo e até mesmo de morte controlando e impondo sua forma de produção, embora, devo insistir, nunca determinado o sujeito totalmente de antemão (BUTLER, 2019a, p. 168).

O cavalheiro na dança é um dos processos de ritualização dessa construção normativa do masculino, que existe justamente para que ele não se desvie; no caso, podemos pensar que homens não podem dançar e ou desejar outros homens. Então é a partir da proibição dessa ação e do tabu que se estigmatiza a narrativa de naturalização de que os homens, na dança de salão,



precisam exclusivamente dançar e desejar mulheres. Porém, a efetivação dessas normas, demanda que os processos de reiteração desses papéis perpassem ações de violência e de exclusão através dos discursos e das práticas dominantes. Isso ocorre desde antes de uma criança nascer, por exemplo, quando se cita o gênero do bebê. A frase “é um menino” já vai pressupor que ele goste de azul, de mulheres, jogue futebol e não chore. Entretanto, apesar de sermos insistentemente lançados a esses projetos cis-heteronormativos, isso não assegura totalmente a determinação dos sujeitos, mesmo que isso gere riscos, inclusive, de morte.

Assim, vemos nos testemunhos de *Salão* os discursos que agridem, os olhares que recriminam os corpos desses homens, que não se adequavam a essa categoria de cavalheiro. Ponto de presenciarmos, no último relato no espetáculo, a morte por homofobia encerrando as esferas dos testemunhos. Situação limite que vai sendo anunciada por outras pequenas ações anteriores, referidas à aversão a tudo aquilo que é diferente. O testemunho trazido da experiência de Marcelo e recontado por Ruan, nas versões que eu assisti do espetáculo, é um caso de assassinato por homofobia. Quando Marcelo era adolescente foi em um baile de dança de salão e viu dois homens dançando juntos. Ele ficou encantado pelos dançarinos, enquanto todos a sua volta criticavam e diziam que aquilo era um absurdo. Anos depois, ficou amigo de um dos dançarinos que veio a ser assassinado brutalmente pelo simples fato de ser gay.

Esse processo de violência perpassa o discurso e retroalimenta a intolerância a tudo que aparenta ser desviante da norma. A feminista negra Audre Lorde menciona que a institucionalização da diferença é o que pauta a nossa economia baseada no lucro:

Como membros dessa economia, todos nós fomos programados para reagir com medo e ódio às diferenças humanas e a lidar com essas diferenças de determinadas maneiras, dentre três: ignorá-las, e se isso não for possível, imitá-las se acharmos que são dominantes, ou destruí-las se acharmos que são subordinadas (LORDE, 2019, p. 240).

Não visualizamos a diferença como algo que nos impulsiona a estados de criatividade em nossa vida, porém estamos na constante busca do que é anormal. Isso expõe o quanto precisamos tentar reconfigurar padrões intrinsecamente presentes na nossa cultura, especialmente, buscando o que há de remanescente desses padrões opressores em nós mesmos, o opressor que há em cada um de nós, assim como as táticas e as relações que operam em nossos posicionamentos. Esse processo de desconstrução aparece bastante ativo nas falas dos integrantes do grupo, os quais trazem esse espaço de partilha como um constante aprendizado a partir dessas diferenças. A valorização da pluralidade torna-se um meio para construir essa dança de salão, e não a na tentativa de homogeneização homogeneizar desses corpos.

Durante determinada cena do espetáculo, presenciamos esse controle dos corpos ali postos como diferentes. Há uma figura que fiscaliza as outras que dançam. Seu intuito é se posicionar soberana na relação com os outros três dançarinos. O bailarino, usando salto alto, aparece utilizando um megafone e a cada sirene anuncia o que é permitido na dança de salão. A cena é tensa. Enquanto a figura emite gritos de controle, os corpos invalidam o seu discurso e seguem dançando. A cada sirene, a dança é cessada abruptamente. As interrupções são preenchidas com discursos comuns à dança de salão a respeito de como esses papéis devem se comportar, como devem se vestir, como precisam se relacionar. Na coreografia, vemos gestuais de tango sendo realizados com bastante tônus, como se os corpos insistissem em dançar. Podemos ver nas imagens oito e nove a tensão que se constrói entre os corpos que dançam com a figura, a qual tenta, de todas as formas controlar os seus comportamentos.

Na quarta sirene, a figura do megafone ecoa que não gosta que homens dançam juntos, proibindo a dança entre “bichas”, como ele se refere

Fig. 8- Coreografia de *Salão* (2017). Vemos a figura representada pelo bailarino Jonatas Raine tentar controlar e fiscalizar os outros dançarinos utilizando um megafone.



Fonte: arquivo do grupo Casa4. Foto Mavi Vieira.

Fig. 9- Os bailarinos Guilherme Fraga e Alisson George confrontam a figura de Jonatas Raine, que diz que é proibido dançar homem com homem em Salão (2017).



Fonte: arquivo do grupo Casa4. Crédito da foto Mavi Vieira.

A dupla que está dançando interrompe os seus movimentos, porém, com uma postura diferente. Há um enfrentamento, e a figura já não desestrutura o dançar; passa a ser confrontada. Durante a cena essa atitude vai ganhando potência e os bailarinos seguem dançando juntos e cada vez com mais força e dinamismo

Assim, a ocupação no espaço vai se ampliando até o momento em que a figura que denunciava e controlava os corpos passa a ocupar menos espaço e a falar sozinha. Não há mais interlocutores para ela, seu discurso não desestrutura mais a dança. Os corpos que seguem performando seu modo de ser e de dançar resistem aos processos regulatórios por meio da dança.

Isso é interessante porque rompe com os padrões sociais, antes determinantes para o modo de dançar no salão. Como vimos na primeira parte dessa pesquisa, o conhecimento a respeito dos códigos, das condutas e das normas é parte integrante do saber dançar. Os bailes são espaços de manutenção, de concretização e de vigilância dessas regras. Contudo, o que vemos hoje é a insurgência de outros espaços para a prática de dança de salão, os quais não comportam esses padrões ou figuras de controle e de vigilância. Nos bailes e milongas queer, nos bailes contemporâneos de dança de salão, os princípios promovedores da experiência são mais abertos e convocam a oportunidade para que os corpos possam escolher inúmeras

maneiras de dançar e de se relacionar. Isso promove outras experiências, por exemplo, como relata Alisson George em sua entrevista na primeira vez em que ele foi em uma milonga queer em Buenos Aires, inclusive fugido do grupo que o seu professor de tango na época estava guiando:

Eu não sei. Eu não digo com toda certeza que foi a primeira vez que eu experimentei ser conduzido, mas foi a primeira vez que me ficou na memória. Foi um outro mundo. Sabe? Um outro ambiente, um outro clima, uma outra energia que circulava ali que era muito mais gostosa de estar e de compartilhar. Você vai dançar com qualquer pessoa, e se você quiser ser conduzido ou se quiser conduzir é tranquilo. (GEORGE,2020, n.p.).

Há lugares outros em surgimento sendo criados e isso também perpassa o trabalho coreográfico do Casa 4. A temática do baile vai ganhando potência a ponto de ser um dos desejos de investigação do coletivo para o segundo trabalho, como veremos adiante. Em *Salão* há uma aproximação inicial com o público, por meio de trocas de olhares, às vezes até de toques, feito por vias do afeto no momento dos testemunhos dos bailarinos. Contribuindo para que o trabalho se propague pelas vias do sentir, dispare questões ou incômodos naqueles que assistem. A figura abaixo representa essa ação durante o espetáculo, quando os bailarinos vão em direção ao público e olham nos olhos antes de iniciarem seus testemunhos.

Fig.10-Jonatas Raine em relação com um dos espectadores do espetáculo *Salão* (2017).



Fonte: arquivo do grupo Casa 4. Foto de Mavi Vieira

A partir dessa quebra da quarta parede, me parece haver uma tentativa de elaborar um terreno sensível e compartilhado para que aquele que assiste possa acolher as vivências, as quais foram muito doloridas para esses corpos por não estarem inseridas no padrão “cavalheiro”. Havendo um esforço em sensibilizar os corpos dos espectadores, indivíduos que também passam diariamente por processos de regulação e de dominação de seus corpos, e possuem também uma educação, em sua grande maioria, cis-heteronormativa. Portanto, esse é um trabalho que, como os integrantes por vezes mencionam, chega a ser um diário de confissão compartilhado com o público. Isso teria um valor incrível por, de fato, afetar as pessoas que assistem. Segundo Marcelo:

É porque, para mim, *Salão* é linear; ele é fácil, ele chega. Mas para mim é extremamente importante nesse meu lugar de desabafo. Para os meninos também, eu acredito com certeza. É tão doido que meu irmão quando assistiu, fala assim: “irmão, o que vocês falam é verdade? Vocês sofreram aquilo ali?” É bobo, mas necessário. Aí eu comecei a perceber que, por exemplo, Casa 4 para os homens gays chega muito. Eles se identificam. (GALVÃO, 2020, n.p.).

Já em *Me brega, Baile!* (2019), o segundo espetáculo do coletivo, o espectador é atravessado pela experiência da dança de salão enquanto encontro social. A criação desse espetáculo surgiu durante o período de circulação do grupo por festivais e encontros de dança de salão contemporânea em 2018, sendo um trabalho que estreou em 2019, em Salvador. Eles relatam ter se dado conta da importância que o baile tem para a dança de salão. Eles começaram a se questionar sobre os bailes, já que nesse evento em São Paulo, havia momentos de pausa para assistir a algumas apresentações artísticas. Essa diferenciação que havia entre danças para a apresentação e danças que ocorriam de maneira espontânea no baile, passou a ser inquietante para os artistas. Segundo Guilherme:

E aí aconteceu que eu vi danças maravilhosas acontecendo no baile. Danças improvisadas a dois, a três e vi danças que todos pararam para assistir. Ou seja, existe uma política que direciona o olhar de todo o público para uma determinada coisa, e que às vezes não era tão potente assim ou que eu não entendi essa relação de destaque para aquilo. E aí eu comecei a me questionar sobre esse formato. Gente, mas o baile já tão maravilhoso e a gente para ver uma coisa? Tipo eu achava uma coisa meio desconectada e tem uma coisa de energia também que o baile vai ganhando uma energia, né? (FRAGA, 2020, n.p.).

Começaram a se interessar por essa relação de interação e pela qualidade das danças que acontecem durante o baile. Então como prossegue Guilherme:

E aí a gente decidiu criar o nosso baile: o baile das bichas. Contar a nossa versão dos fatos. Trouxemos também essa ideia do brega, entendendo o brega como um movimento

em oposição a esse conservadorismo, esse tradicionalismo, essa visão de mundo retrógrada, uma vez que ser brega é tido como algo negativo, e ser brega é você assumir aquilo que você é. É exacerbar aquele lado seu que a sociedade julga como algo negativo, como algo que você não pode ser. Então para mim ser brega é assumir esse lugar. É um posicionamento político, até em relação a bailes tradicionais. A gente queria um baile bem brega por causa disso. E aí *Me brega* surge. Na verdade, é um convite para as pessoas se tornarem bregas, a se deixarem, se permitirem ser bregas. Tem um jogo aí também, né? Me brega, me pega, me beija, me leva, enfim, surge daí (FRAGA, 2020, n.p.).

Nessa ação o público é recebido pelos artistas que estão tomando drinks, conversando com as pessoas, e convidando-as para dançar. Assim começa a experiência, não há cadeiras na sala de espetáculo. Por vezes, os bailarinos tiram as pessoas para dançar; em outros momentos, as convidam a dançarem entre elas. Aos poucos o baile vai sendo instaurado. Até que em algum momento o público é separado em grupos em que cada um aprende uma coreografia ensinada pelos dançarinos. Depois todos dançam juntos. Há várias possibilidades de ação, criando assim um espaço de liberdade para o espectador. Há momentos em que algumas cenas acontecem entre os bailarinos, sem haver nenhum aviso. Obviamente quando as coreografias começam se instaura outro momento da experiência e passamos a testemunhar aqueles duos. Até que novamente alguns espectadores são convocados para dançar com os bailarinos. Os artistas nos conduzem pela experiência, mas há um espaço de escolha possível para quem assiste.

Há um atravessamento nas corporeidades que vão assistir ao espetáculo *Me brega, Baile!*, elas não conseguem permanecer imóveis ao que está acontecendo, em algum momento elas terão que se engajar minimamente na proposta. Marcelo menciona que um dos seus desejos no coletivo é trabalhar a questão da afetividade masculina. Segundo ele seria sobre “falar sobre trocar afetos entre homens, mas não sexualizar afetos entre homens” (GALVÃO, 2020). Trazer a possibilidade de um tocar masculino que não esteja necessariamente vinculado à sexualidade. Isso veem em *Salão*, sutilmente, na cena em que Alisson e Ruan brincam de se tocar e fugir um do outro trazendo uma referencial mais lúdico. Uma conexão com experiências que temos quando crianças com pessoas do mesmo gênero que não necessariamente são sexualizadas.

Porém em *Me Brega, Baile!* isso ecoa e atravessa os corpos dos espectadores. Assim como nos relata Marcelo:

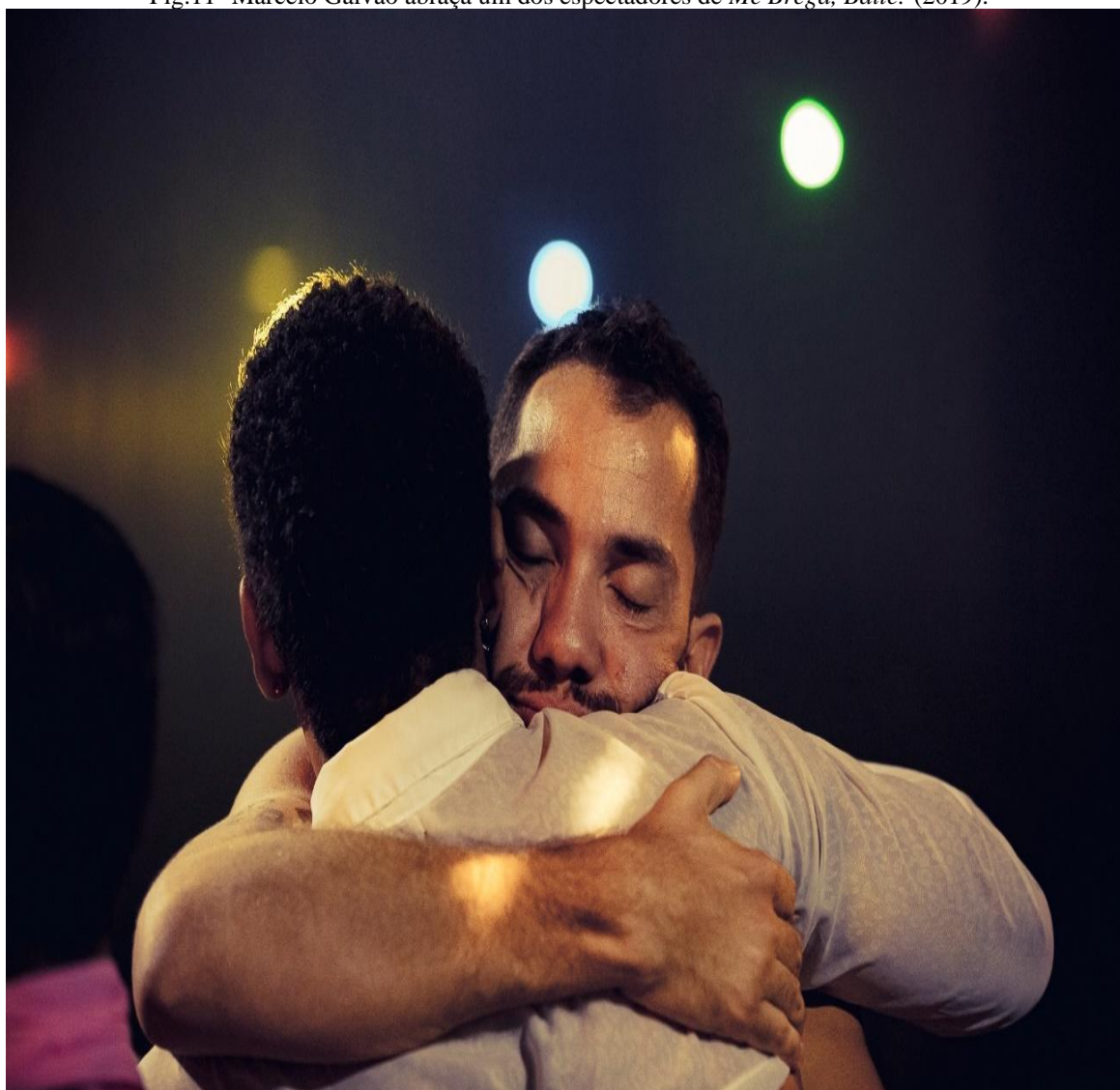
Na segunda temporada de *Me Brega*, teve dia que eu não consegui dormir em casa refletindo muito sobre experiências que eu vivi com homens lá no *Me Brega*. Teve um senhorzinho que estava dançando... Eu tô dançando com um rapaz, eu e ele, e tinha um senhorzinho bem no cantinho, com um crucifixo. Aí eu vi que ele era da igreja católica. Fiz: “ih, gente, deve ser aquelas bichas bem enrustidas”. Aí, larguei esse aqui e fui pegar ele para dançar. Esse rapaz começou a tremer, Paola. Tremer, tremer. Como se nunca dançasse, dançasse com homem. Eu disse: “você tá bem?” e ele respondeu “eu tô bem”. Ele assim, tremendo e rindo de felicidade. [silêncio] Aconchego [faz um abraço



como se lembrasse da dança] Aí eu entendi que *Me Brega* pode ser um espaço para experimentos. Para as pessoas experienciar. E aí eu acho que a nossa função enquanto artista em *Me Brega*, quer dizer, como eu vejo: possibilitar os espectadores experienciar dançar a dois (GALVÃO, 2020, n.p.).

Segundo os artistas, esse seria um lugar de experimentação, inclusive de testar possibilidades de trabalhar essa afetividade masculina com os espectadores ali presentes. É possível visualizar essa fala na imagem onze, na qual Marcelo aparece abraçando um dos espectadores.

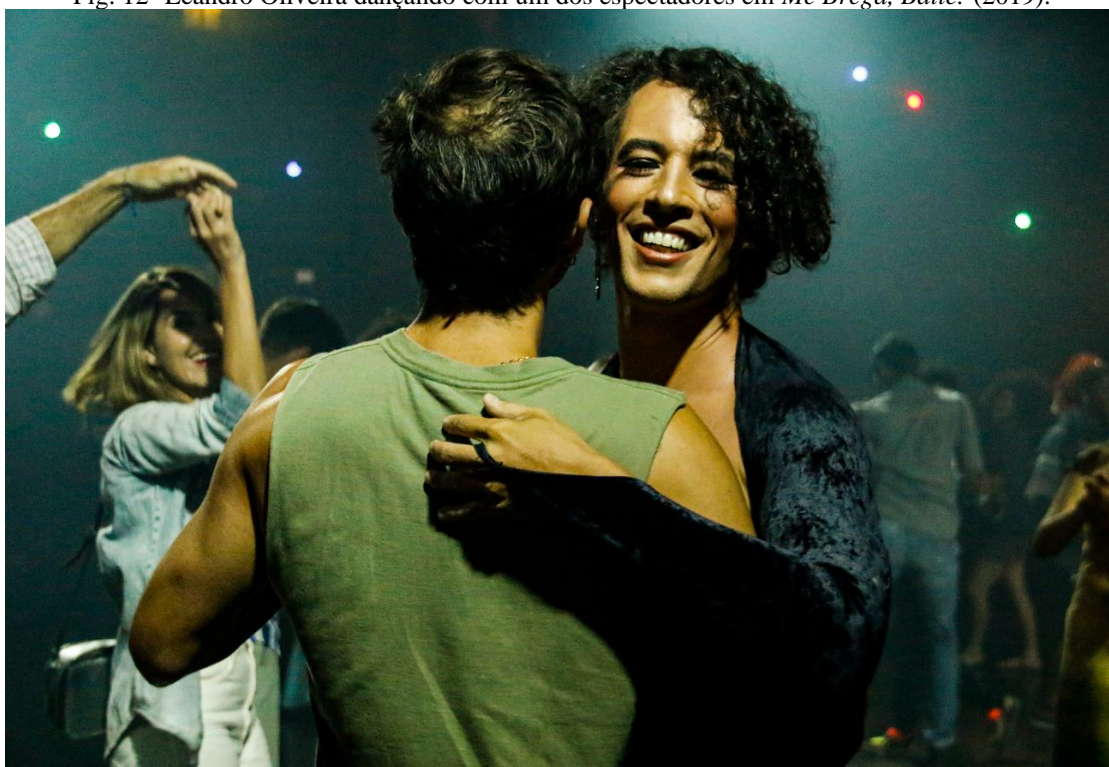
Fig.11- Marcelo Galvão abraça um dos espectadores de *Me Brega, Baile!* (2019).



Fonte: arquivo do grupo Casa 4. Foto de Caio Lira

Ou ainda na imagem doze, que mostra Leandro Oliveira, diretor do espetáculo, dançando com alguém da plateia e as pessoas do público dançando atrás.

Fig. 12- Leandro Oliveira dançando com um dos espectadores em *Me Brega, Baile!* (2019).



Fonte: arquivo do grupo Casa 4. Foto de Caio Lira

Há uma intensa troca de afetos nesse baile-espetáculo que reconfigura as possibilidades de uma dança de salão onde as pessoas do público se sintam pertencentes a esse espaço. Embora seja um baile promovido pelo Casa 4, é um lugar que anseia por outros modos de vida, onde o tocar entre homens seja algo naturalizado. Isso é abordado também por Guilherme: “Quando a gente é criança enquanto um menino você pode tocar mais um outro menino, nessa relação de brincadeira [...]. Existe essa aproximação que ela não é sexualizada como quando você se torna um adolescente, ou adulto” (FRAGA, 2020, n.p.).

Vemos a tentativa de construção de um espaço de baile onde esse dançar é convocado a todos, mas compreendendo o lugar de partida que iniciou esse encontro. Um baile onde homens possam experimentar outros modos de existência, mas que pode ser também um convite para todos ali presentes. Oportunizando que os presentes não sejam apenas testemunhas, mas se tornem agentes colaboradores de outras convenções para os espaços de baile. Isso para mim se reflete nessas fotos nos sorrisos e nesses encontros que acontecem durante essas apresentações.

Assim como na imagem treze, em que vemos Jonatas dançando de maneira muito afetiva com outra espectadora.



Fig. 13- Jonatas Raine dançando com espectadora em *Me Brega, Baile!* (2019)



Fonte: arquivo do grupo Casa 4. Foto de Caio Lira

Então nos deparamos com um esforço estético de reconfigurar os papéis na dança de salão a partir dessas criações, especialmente no que tange a experiência destinada aos homens nesse campo. O cavalheiro se dissolve e se desarma para poder existir de outras maneiras. Isso não exclui a possibilidade de que ainda haja condução. Nos dois trabalhos temos experiências condutoras, as quais nos convidam a moveres, seja para dançar literalmente com os artistas, ou para dançar acompanhando os corpos deles que se conduzem.

Contudo, não são danças impostas pelas proposições de homens-cavalheiros, são experimentações de existência nesse papel de dançar onde alguém conduz. São corpos se experimentando a se convidar, e a nos convidar para danças a dois que nos desloquem dos estigmas e das condutas esperadas para os homens na dança de salão e na vida. Ampliando assim as possibilidades de existência, não enrijecendo um lugar, mas apresentando esse espectro para infinitas combinações.

#### 4.2.2 O amor na cena dos espetáculos do Casa 4

Gostaria de trazer essa problematização em relação ao amor nos espetáculos do grupo porque a dramaturgia romântica sempre compôs o imaginário coreográfico da dança de salão. Desestabilizar os papéis na dança, seja o de cavalheiro ou o de dama, pressupõe também desarticular a lógica do amor romântico. O amor e o direito ao gesto de amar quem se deseja são caminhos marcantes na dramaturgia do espetáculo *Salão*. Os espaços de dança de salão costumam ser extremamente heteronormativos. Por mais que os bailes e as aulas de dança não promovam, necessariamente, encontros afetivos, deixam implícito que a única sexualidade possível naquele espaço é a heterossexualidade.

Essa proposição na dança encontra-se sob a influência da elaboração desses papéis a partir das noções de amor romântico, como apresentado por mim e por Ilana Majerowicz em artigo (2018)<sup>46</sup> que elucida como o cavalheirismo não é sinônimo de gentileza na dança de salão. Problematizando esses papéis e, principalmente, compreendendo que suas formulações partem da influência do amor cortês, no qual o sentido da honra cavalheiresca se origina da competição pelo prêmio do corpo feminino, o qual se coloca ausente de desejo e subjugado ao homem que desempenhar melhor o papel do cavalheiro forte, corajoso, soberano, dominador e responsável pela mulher frágil, doce, submissa, sensual e obediente.

Durante o espetáculo *Salão* passamos por diversos tipos de duos amorosos. No primeiro,<sup>47</sup> os movimentos se enroscam e desenroscam entre pernas, abraços e torções, estabelecendo intensas conexões. É possível visualizar passos de bolero, de tango e de zouk, em fluxo contínuo, acompanhando a movimentação do casal que, entre idas e vindas, se separa ao final da música. Adiante, presenciamos uma cena em que a coreografia é desenvolvida a partir da curiosidade pelo corpo do outro e pelo desejo de dançar; a dança é suave e os corpos se aproximam e se afastam, como se quisessem desenvolver aquela dança, mas, não se permitissem. Esse jogo promove uma dança brincada, remetendo quase a um tom juvenil, em que os corpos se desejam, mas, diante da impossibilidade de se relacionarem, utilizam essa ação para poderem se tocar.

---

<sup>46</sup> MAJEROWICZ, Ilana Taya I.; SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Cavalherismo não é gentileza: elucidações sexistas no pensar contemporâneo da dança de salão. **Anais Intercom**: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Jonville, v. 1, p.01-13, set. 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/trabalhos.htm>. Acesso em: 18 maio 2019

<sup>47</sup> Essa Coreografia está no canal do youtube do Casa 4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yV5YPGHRCTs> Acesso em 08 de fev. de 2021

Em outro momento, esse jogo de conquista não passa pela ludicidade, e a cena é de uma potência brutal, sendo invocada pelo desejo de se relacionar sexualmente e afetivamente com o corpo do outro, no caso, outro homem. Ambos estão igualmente intensos na cena; não há um desequilíbrio de forças, como poderia haver em um contexto heterossexual. Esse comportamento de conquista é típico do amor cortês, em que a dama está sempre tentando escapar às carícias e posições de conquista do cavalheiro. O historiador francês Georges Duby (2001) entende esse jogo amoroso como uma forma de forjar a relação de poder, comparando-o à figura do caçador que persegue a presa, a qual se esquivava para dificultar o processo, aumentando o prazer no ato da captura.

Essa referência permeia nosso imaginário até os dias de hoje, na relação cavalheiresca em que o homem deve cortejar a dama; ela, por sua vez, não deve ceder com facilidade. Embora muito já esteja sendo feito em termos de desconstrução desse papel de passividade da mulher nas relações amorosas, sabemos que esse discurso ainda está impregnado em diferentes âmbitos, deslegitimando inclusive mulheres que por vezes se comportam de outras maneiras socialmente, as quais são taxadas de mulheres fáceis ou putas. Sendo por vezes utilizado como justificativas de minimizar crimes de violência sexual, alegando que a vítima provocou essas situações devido ao seu comportamento. Então, a ação de desconstruir os papéis na dança de salão também se depara com a necessidade de recriar as relações dramáticas referentes à essa dança. Questionando as formas de amar, mas também convocando os artistas dessa prática a elaborarem outras narrativas para além dos duos amorosos.

As coreografias de *Salão*, por um lado, não escapam dessa lógica amorosa entre os parceiros, mantendo essa estrutura, em termos coreográficos. A ponto de um dos duos do espetáculo ser uma cena em que visivelmente há tensão sexual entre os dois corpos que dançam. Porém, o que percebo é a alteração da perspectiva dessa relação dos corpos em cena, há uma igualdade que se estabelece entre os dois dançarinos que mutuamente se desejam. Ambos estão entregues ao dançar e se tocam com vigor, há uma luz cênica vermelha, que corrobora com essa atmosfera. Vemos então corpos fortes que se impõem frente ao outro, não há alguém inatingível que será conquistado. Ambos ali se fazem ativos, desviando-se do lugar da dança em que a conquista estabelece um jogo desigual entre os corpos. Há uma entrega também ao prazer daquele momento, e a possibilidade de ele estar existindo em cena.

O subversivo na proposta do Casa 4 reside na reconfiguração de referências caras ao imaginário comum da dança de salão. Ao escolherem para os duos músicas conhecidas que falam de amor é como se, conscientemente, estivessem promovendo outras referências aos padrões do que é estar em uma relação afetiva, os quais se situam além da heterossexualidade.

Há uma busca dos artistas de Casa 4 em criar uma dança de salão queer ou, minimante, uma experiência de prazer que desestabilize a norma binária de gênero. Eles trazem as questões que rodeiam a masculinidade tóxica na dança de salão e possibilitam outras formas de dançar, de amar e de ser para esses homens que desejam outras coisas.

*Salão* parte de estruturas conhecidas dos espetáculos de dança de salão com narrativas heterossexuais para provocar essa prática e essa cultura, apresentando uma dança de salão feita por homens que amam outros homens e que estão criando danças a dois através do cruzamento do universo gay com os bailes de dança de salão. Gerando outras referências estéticas para as noções de amor que costumam ser cis-heteronormativas.

Entretanto, me parece que, na narrativa de *Salão*, ainda há a manutenção de uma dramaturgia romântica excessiva. Principalmente no final do espetáculo, ao mostrar como o amor é soberano a ponto de levar um dos dançarinos a voar em cena. Ainda que se refira a determinado contexto, que a música que ecoa na coreografia cantada pelos artistas Liniker e Johnny Hooker diga “Ninguém vai poder nos dizer como amar”, e que esse voo remeta à liberdade de amar.

Eu me questiono o quanto isso ainda me faz associar, talvez por ser mulher, a um lugar do amor inatingível que, por vezes, remete a esses estereótipos românticos, nos quais esse corpo que é conduzido, no caso, quem voa, é o bailarino que, majoritariamente ocupa os papéis de conduzido no espetáculo; mesmo sendo ele homem, ainda é o corpo inatingível e frágil. Um corpo à disposição do ser amado. Isso pode vir a ser mantenedor de possíveis hierarquias entre quem conduz e quem é conduzido, sendo problemático como mencionei, ao reiterar um lugar de fragilidade e de submissão. Justificando então comportamentos de violência e de domínio de um corpo sobre outro, e isso infere de maneira diferente nos corpos dados como femininos ou afeminados que são os objetos de desejo, mas também são neles infligidas as castrações e as violências.

Acredito que essa temática me gere provocações como artista a pensar de que forma outras narrativas sobre o amor, ou até mesmo danças de salão que não falem de amor, seriam possíveis. Penso o quanto ainda corremos riscos de, ao tencionar a norma vigente, possamos estar reafirmando certas condutas de dominação por outras vias. Apesar de compreender o quanto falar sobre esse amor entre homens, mesmo que pautado em um amor romântico, pode causar tamanha desestabilização social. A ponto de um dos festivais que contratou o espetáculo *Salão* para integrar sua programação ter sido processado por danos morais.

Esse fato influenciou diretamente o processo de criação do segundo trabalho do grupo, *Me Brega, Baile!*. Jonatas menciona: “*Me Brega, Baile!* acabou indo pra um outro lugar quando

a gente recebeu a notícia do processo de *Salão*. A gente ficou tão irado, tão revoltado com isso.” (RAINE,2020, n.p.). O festival na cidade de Manaus foi processado por um grupo de fundamentalistas que alegava que o espetáculo *Salão*, não deveria ter classificação livre. O texto utilizado no processo é lido durante o espetáculo *Me Brega, Baile!* por Guilherme e Jonatas:

Boa noite, Raine.

Boa noite, Fraga.

BOMBA

Fundamentalistas da cidade de Manaus acusam grupo de Salvador de cometer pornografia cênica, atentado ao pudor e outras baixarias. De acordo com a promotoria, durante a apresentação os dançarinos do Coletivo Casa 4 praticaram as seguintes condutas reprováveis:

Gestos obscenos foram dirigidos à plateia

Dedo médio em riste, toque proposital na genitália

Oferecendo-a ao público

Simulação de ato sexual no palco

Aos moldes do que acontece no "funk"

A acusação alega que a classificação etária para o espetáculo deveria ser no mínimo 16 anos. Importante ressaltar que esse indicador se configura como um dos grandes avanços da política pública de Classificação Indicativa no Brasil. (Texto que integra o espetáculo *Me Brega, Baile!* do Coletivo Casa 4, 2019)

A partir disso o Casa 4 começou uma pesquisa para saber quais eram as classificações indicativas de alguns espetáculos de companhias de dança, como traz Guilherme:

A gente foi pesquisar sobre companhias do Brasil, e quais eram suas classificações indicativas de seus espetáculos. Então a gente cai em *Ongotó*, do Grupo Corpo, que tem uma cena em que duas mulheres dançam juntas de uma forma muito próxima, e que é possível ter uma leitura sexual daquilo. Como se fosse um duo lésbico, mas a classificação indicativa é livre. Acredito que eles não tenham sofrido processo. A gente pega a Sessão da Tarde: quantos filmes de relacionamento hetero tem todos os dias? Inclusive os filmes de dança. E tá tudo bem ter beijo final, mas por sermos gays a gente precisa de classificação indicativa. A gente pega Focus Cia de Dança, e aí tem um duo todo dançado, é um duo todo beijado feito por um casal hetero em que eles dançam com a boca colada o tempo todo (FRAGA, 2020, n.p.).

É interessante refletir sobre essa questão, como trazem os artistas, porque o espetáculo *Salão* não mostra nenhuma cena de beijo, diferentemente do trabalho citado desenvolvido pela

companhia carioca Focus Cia de Dança. no espetáculo *As canções que você dançou para mim* (2011), com coreografia de Alex Neoral. Nele, vemos um duo de dança contemporânea<sup>48</sup> em que o casal, um homem e uma mulher, ambos brancos, dançam sem parar de se beijar. A classificação do espetáculo é livre e, provavelmente, nunca tenha tido problema ao ser apresentado em festivais. Isso nos mostra como a heterossexualidade compulsória é um projeto institucional, como nos traz a professora, poeta e ensaísta Adrienne Rich: “a heterossexualidade é uma instituição política que retira o poder das mulheres” (RICH,1980, p. 19). Além de contribuir para o apagamento da existência lésbica. Obviamente no cenário patriarcal em que vivemos as mulheres acabam sofrendo brutalmente com esse sistema, como temos visto a partir das experiências trazidas nesse trabalho. Contudo, sabemos também que a heterossexualidade compulsória acaba com diversas formas de sexualidade e de relacionamentos amorosos que não se adequam ao único modelo possível proposto por ela.

Então, como provocação a essa instituição de uma sexualidade dominante, que influencia quem pode circular pelas ruas, pelos palcos, pela televisão e no baile-espetáculo, *Me Brega, Baile!* apresenta a oportunidade de rever duos famosos através de uma referencialidade gay. Há uma recriação dessas referências estéticas de casais heterossexuais demonstrando seu amor, como é o caso da coreografia da Focus Cia de Dança e o duo do filme *Dirty Dancing* (1989). Esse último é um clássico filme que influenciou muitos jovens dançarinos ao ser transmitido em canal aberto na televisão. Vemos esses duos sendo feitos por homens dançando com outros homens.

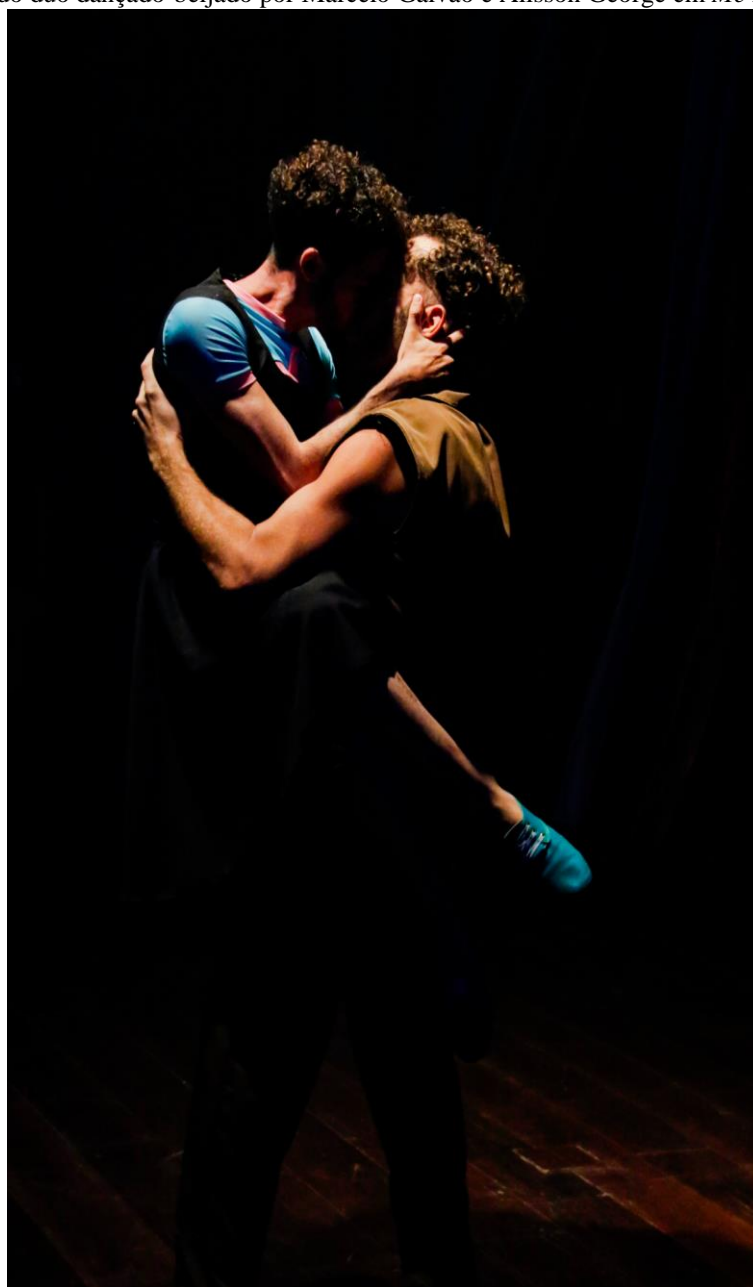
A grande indagação de *Me Brega, Baile!* é que essa forma de amor heterossexual pode passar despercebida e sem censura nas indicações de classificação indicativas, e os duos entre homens gays precisam ser adequados a um público específico. Isso nos aponta para como nossa organização social, de maneira institucional e estrutural, tem assegurado modos de existência. Inclusive quando uma fissura ocorre e outra forma de vida aparece, como é o caso dos espetáculos Casa 4, o grupo passa a ser alvo de censura na tentativa de manutenção desse padrão, como ocorrido através do processo contra o festival que contratou eles.

Na imagem quatorze podemos ver fragmentos do duo dançado por Marcelo e Alisson em *Me Brega, Baile!*.

---

<sup>48</sup> Duo do espetáculo *As canções que você dançou para mim* da Focus Cia de Dança. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fTEozNbA-Bg> Acesso em: 02 de fev. de 2021.

Fig. 14- Fragmento do duo dançado-beijado por Marcelo Galvão e Alisson George em *Me Brega, Baile!* (2019).



Fonte: acervo do grupo Casa 4. Foto de Mavi Vieira

Sendo assim, acredito que o trabalho de criação do coletivo Casa 4 tem sido um espaço de fortalecimento de outras formas de fazer dança de salão as quais não apenas refletem nessa dança, mas convocam a processos de existência diferenciados. Sua existência enquanto grupo artístico e suas participações no cenário das abordagens contemporâneas na dança de salão são de extrema importância para que possamos pensar outras formas de existência de masculinidades nessa dança, seja você gay ou não, criar uma dança de salão para ser ocupada e frequentada por homens sem precisarem carregar as narrativas tóxicas de uma masculinidade doentia.

Isso reflete na própria vida dos integrantes os quais, apesar das diferenças, salientam que é um espaço político no qual eles podem criar danças a partir de suas inquietações. Assim como estar em coletivo e criando sobre esse tema é também um espaço de acolhimento para os próprios dançarinos.

Alisson traz em sua entrevista esse transbordamento dessa experiência para a sua vida pessoal:

E aí quando o Casa 4 chega, me abre espaço e me estimula a contar as minhas vivências. E os meninos que já viveram e eram assumidos há mais tempo que eu e tinham essa relação com a homossexualidade há mais tempo e muito mais bem resolvida, de virar para mim e dizer: “tá tudo bem, isso não é um problema”. E aí eu consegui desenvolver as minhas coisas e estimular as minhas vontades. Então, Casa 4 foi o lugar que eu me senti muito acolhido e que me fez crescer muito porque eu me senti mais seguro para entrar em casa, por exemplo, e não ser um problema para minha mãe, tipo pra eu colocar para minha mãe que eu sou gay. Sabe? (GEORGE,2020, n.p.).

Essa fala por si só mostra a potência que um espaço de criação onde as pessoas possam se colocar expressivamente através dos seus desejos e inquietações pode ser realmente transformador. Principalmente porque, como temos visto, estamos o tempo inteiro sendo castrados para que nossos modos de vida não se distanciem desse projeto atual de poder, no qual a cis-heteronormatividade dita as regras. Desse modo, ter referências artísticas que transbordem, como é o caso do Casa 4, implica em promover outras possibilidades de dançar e de viver.

Acredito que temos a possibilidade de visualizar nessa experiência dos espetáculos do Casa 4 uma possível dança de salão queer, através do cruzamento de universos, tão bem executado por esses bailarinos que corporificam nas coreografias suas experiências pessoais, sejam elas no salão de baile ou na balada. Eles lacram no baile e realmente querem causar nos espaços de dança de salão.

Uma possível proposição queer para a dança de salão que convoca nossa percepção a funcionar por outras vias, ampliando nosso campo sensorial para uma estética além das experiências normativas na área. A questão que se apresenta é: quais os mecanismos possíveis para compor coreograficamente para uma plateia muitas vezes enrijecida em uma estética heteronormativa?

Apesar de não acreditar que exista uma resposta única para essa questão, penso que o trabalho do Casa 4, no universo contemporâneo da dança de salão, tem como provocação romper os paradigmas da heteronormatividade presentes em todos nós. O grupo, de modo geral, também tem articulado ações para além das produções artísticas como forma de atuação



artística-ativista nos espaços de dança e de vida. Seus integrantes estão engajados, por exemplo, na transformação desse espaço para além dos projetos de espetáculo, participando de mesas de discussão sobre essas temáticas na dança de salão.

Nos bailes dos eventos quando dançam entre eles, também se disponibilizam a dançar com as outras pessoas ali presentes. Em suas oficinas, eles também ministram para o público de modo geral. Isso é muito significativo em um espaço no qual os participantes, majoritariamente, se consideram heterossexuais.

Compreendo que esse coletivo pode vir a desenvolver cada vez mais uma linguagem cênica interessante para área, que esse é um processo em andamento, e que eles precisam ir amadurecendo suas questões enquanto grupo. São perceptíveis as possibilidades de crescimento entre as duas proposições cênica existentes, por exemplo, a proposição de me *Me Brega, Baile!* romper com a estrutura tradicional do palco italiano e se aproximar de maneira direta das pessoas que vão assistir.

Ao transbordar a linguagem cênica e conectar-se diretamente com o evento social, que é um dos elementos extremamente interessante da dança de salão, aponta para possibilidades criativas de ver convocações artísticas para essa área. Além disso, há a construção coreográfica autoral do grupo, que mistura as linguagens da dança de salão com a das coreografias das baladas gays sendo essa uma marca da pesquisa que desenvolvem.

Sobretudo penso que em *Salão* há uma dissolução do lugar enrijecido da categoria cavalheiro e a desconstrução do amor heterossexual como única forma de dramaturgia na dança de salão, proposições essas que partem das experiências pessoais e íntimas dos dançarinos. Em *Me Brega, Baile!* essas questões ganham um amadurecimento ao trazer o cenário heteronormativo presente no cotidiano para além do íntimo, e vemos como elas são confrontadas pelos artistas através desse baile-espetáculo, pois, eles não apenas criam um baile para poderem dançar, como também reinventam referências de duos de dança conhecidos através da narrativa gay.

Além disso a experiência do dançar em *Me Brega, Baile!* toca também em questões raciais presentes no coletivo, e que reverberam a desigualdade presente na nossa sociedade estruturalmente e institucionalmente racistas. Parece-me que a temática racial problematizada pelos artistas Jonatas e Ruan convocou o coletivo a repensar para além da opressão sexual, a refletir sobre as diferenças raciais presentes dentro do grupo. Isso fez com que, nesse espetáculo, essas questões se configurassem também como uma das pautas desse baile.

Oportunizando que cenas sobre esse tema surgissem, como a abordada no começo do texto, quando Ruan e Jonatas dançam juntos e trazem a importância do reconhecimento desses corpos

negros. Há ainda uma outra cena em que, enquanto Alisson e Marcelo dançam o duo se beijando, reinventando a coreografia citada anteriormente da Focus Cia de Dança. Ruan por sua vez vai até o microfone e utiliza da frase da música que está sendo tocada de Roberto Carlos, *Eu te proponho*, e propõe aos espectadores que respeitem formas de amor as quais não são as suas, que respeitem sua existência enquanto homem negro e, principalmente, convoca que os espectadores lutem mesmo que essa luta não seja deles, e que isso extrapole o baile e seja transposto para a vida.

Acredito que *Me Brega, Baile!* cria um espaço ampliado de experimentação de dança entre os presentes que são convocados a se lançarem ao dançar proposto pelo Casa 4, desconstruindo as nossas normativas. Convocando os espectadores para experiências que atravessam as nossas compreensões de masculinidades, de dança de salão, de brega e nos convocam a experimentar um dançar naquele espaço em parceria com eles. Há um contágio que vai sendo estabelecido pela festa que está acontecendo durante aquele momento e isso transforma a subjetividade de quem vai assistir ao espetáculo, porque o convoca a mover as ideias através do corpo, pela experiência do sensível de ver pessoas dançando.

Então, definitivamente, o grupo se lança a problematizar o espectro da masculinidade nas danças de salão e isso gera reflexões e oportunidades de ampliação desse papel aos artistas. Não acredito que seja uma experiência que solucione a performatividade do cavalheiro na dança de salão. Penso que há muito ainda a ser estudado sobre esse tema, e aponto ser interessante que pesquisas artísticas e pedagógicas possam ser desdobradas.

Fico me questionando como seria ver esses corpos cisgêneros heterossexuais se debruçando em investigações sensíveis, as quais possam desestabilizar seus dançares ao se perceberem também nessa posição de poder.

Embora a masculinidade não seja o tema central dessa pesquisa me pareceu ser interessante abordar essas possibilidades oriundas da pesquisa cênica do Casa 4.

A seguir, trago a análise do espetáculo *Drama no salão (2018)*, o qual propõe a alteração do que pode ser compreendido como dança de salão por meio da ruptura do papel de dama. Apresentando um caminho de fissura dos padrões aprisionadores presentes nessa figura, ao trazer para a cena mulheres que se libertam de estruturas reguladoras e descobrem o prazer de dançar juntas.

### 4.3 A Espera – o dispositivo dramaturgico de *Drama no Salão*

Fig. 15- A bailarina Karenina de Los Santos, na cena da espera do espetáculo *Drama no Salão* (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto Rafael da Silva.

O espetáculo *Drama no Salão*<sup>49</sup>, concebido pela diretora Karenina de Los Santos, teve sua pré-estreia em 2016 na cidade de Porto Alegre, e entrou novamente em cartaz em 2018. A pesquisa para a composição do espetáculo, iniciada em parceria comigo em 2015, tinha por objetivo pesquisar dramaturgias na dança de salão. A proposta da artista Karenina de Los Santos, que possui uma trajetória na dança contemporânea, era buscar narrativas e composições do corpo na cena a partir da dança de salão.

Ao longo da pesquisa cênica para o espetáculo, experimentamos diversas estruturas de ensaio, mas, subitamente, nos conscientizamos de que esse processo partia da nossa perspectiva, ou seja, do olhar de duas mulheres. A questão do gênero passou então a direcionar a pesquisa das cenas e as inquietações que emergiam, a partir do papel previamente estipulado da dama no espaço do salão de baile.

<sup>49</sup> Vídeo do espetáculo *Drama no Salão* (2018), parte I. Disponível em: <https://youtu.be/3mKkqhW-QdA> Acesso em: 22 de jun. de 2021.

Vídeo do espetáculo *Drama no Salão* (2018), parte II. Disponível em: [https://youtu.be/Xvj-0EM\\_M0](https://youtu.be/Xvj-0EM_M0) Acesso em: 22 de jun. De 2021.

Éramos duas mulheres dançando, algo que não estava de acordo com as normas desse espaço. Éramos duas mulheres, mulheres que dançam, que são independentes, que conduzem e são conduzidas, que batem boca quando sofrem situações de opressão nesse espaço. Mas, ainda assim, éramos duas mulheres que, apesar de criticarmos esse espaço-tempo da dança de salão, também já sofreram sofremos diversas situações desconfortáveis, já tiverem tivemos nossos seus trabalhos deslegitimados, já tiveram tivemos nossos seus corpos julgados e controlados para serem belos, delicados e sutis, já foram fomos assediadas e já não foram fomos tiradas para dançar.

Lidávamos, obviamente, com o nosso repertório de professoras de escolas de dança de salão e com as questões provocadas nesse ambiente. Passamos a pensar nas experiências de competição vivenciada com outras mulheres, na relação conflituosa com os parceiros homens, entre outras coisas. Contudo, nos pareceu importante buscarmos referência de outras mulheres nas experiências de bailes, que ainda se mantinham vivos na cidade, para além do espaço das escolas de dança. Queríamos conhecer as pessoas que frequentavam esses lugares, como elas se moviam, como se vestiam, quais eram seus hábitos no baile. Assim, em um domingo à tarde, nos arrumamos e fomos conhecer a Domingueira, local que mantinha a assiduidade dos bailes, os quais aconteciam à tarde e à noite.

Quando chegamos ao espaço, permeado pela energia cafona e brega que a dança de salão imprime, tivemos a certeza de que essa era a experiência que estávamos buscando. Havia muitas luzes coloridas. O telão na lateral do palco projetava as divulgações de bailes futuros e esclarecia as condutas consideradas inadequadas ao espaço, como dançar de chapéu. Um tecladista tocava e cantava sozinho um repertório extenso de sambas, vaneiras, forrós e boleros. A pista de dança rodava com casais encenando a heterossexualidade, na grande maioria, de meia idade e idosos, que dançavam dos mais diferentes modos, sem que houvesse a padronização dos movimentos. Nós éramos, provavelmente, as mais jovens no baile. Naquela tarde, nos sentamos ao redor da grande pista e observamos o ambiente e as pessoas com curiosidade. Eu fui tirada para dançar, Nina, não. Talvez eu estivesse mais aberta ao convite, não sei ao certo o motivo, mas, desconfio que o fato de ser magra tenha contribuído para ter sido escolhida.

O que capturava mais a nossa atenção eram as senhoras sentadas em volta da pista, à espera de serem tiradas para dançar. A imagem daquelas mulheres arrumadas, sentadas sozinhas ou em duplas, muito bem vestidas e maquiadas, em sua maioria, idosas, à espera de algum acontecimento, ficou gravada na nossa memória. Seus olhares pareciam perdidos no espaço; seus corpos, com o passar das horas, iam se enraizando nas cadeiras e elas permaneciam ali

sentadas, à espera do par para dançar, do convite. Aos poucos, aquilo começou a doer em nosso corpo, como se nos conectássemos cada vez mais com essa dimensão do ato de esperar.

Nós também já estivemos, em algum momento, nesse lugar de espera do convite, dessa oportunidade de acessar a pista de dança. A espera de ser tirada para dançar é um gesto que envolve muitos afetos. Há o desejo pelo encontro de um olhar que venha nos colocar em movimento na pista de dança. O corpo muitas vezes fica inquieto porque quer estar dançando aquela música da qual gosta. Há sempre uma frustração a cada música que se inicia, pois uma faísca de esperança de que aquela situação mude se acende, mas, logo se apaga ao percebermos que nada acontecerá. Então, os corpos vão se afundando no vazio do esperar, na contínua espera de algo ou alguém. Essa sensação da espera foi nos afundando a tal ponto que nós duas nos sentimos sem vida naquele espaço e, em determinado momento da noite, conseguimos ir embora para tomar alguns drinks em outro lugar. Nós saímos, porém, as senhoras provavelmente lá permaneceram, esperando.

A partir dessa experiência, compreendemos que a espera seria um dos principais dispositivos para pensarmos os dramas acessados por nossos corpos no salão de baile. Havíamos achado o estado disparador que impulsionaria as nossas investigações para a composição do trabalho. Passamos a redimensionar a espera e percebemos que esta ia além do ato da dança e se estendia à constante situação de sermos colocadas em uma posição na qual necessitamos de uma figura masculina para adentrar a vida social.

Tanto eu quanto Nina compreendemos o quanto a condição da mulher tem avançado nos últimos tempos, principalmente, devido à luta feminista, assim como compreendemos que há diversas experiências que perpassam essa posição, na dança e na vida. Justamente por isso, também refletimos o quanto nós mesmas ainda precisávamos lutar cotidianamente para não permitir que nos subjugassem à essa posição de espera e de dependência em diversos âmbitos da vida. Por exemplo, na época em que fomos ao baile da Domingueira, éramos professoras na mesma escola de dança de salão, a qual só passou a permitir que duas mulheres dessem aulas juntas porque o número de professores homens havia diminuído, e não porque confiava na competência das profissionais mulheres. A gestão da escola ainda acreditava que a figura masculina em sala de aula era um elemento importante para a identificação do aluno homem, fato esse extremamente imbricado nas questões que venho abordando no trabalho, porque supõe que o aluno identificado com o gênero masculino necessite de uma representatividade do papel de condutor, com determinadas características físicas e comportamentais, acessadas por meio de um modelo binário e heterossexual.

Como pudemos observar a partir desse breve relato, a espera imposta às mulheres pode estar redimensionada em vários âmbitos da vida. Em *Drama no Salão*, optamos por alargar essa espera e promover, no público, a mesma experiência. No início do trabalho, as mulheres estão sentadas, esperando que alguém as convide para dançar, exatamente como aquelas senhoras que havíamos observado no baile. No tempo real da sequência das músicas escolhidas, elas esperam tediosa e longamente por alguém que nunca chega. A cada início de música essas mulheres se ajeitam e se posicionam como se algo fosse mudar. Esse estado vai gerando inquietação nesses corpos extremamente arrumados, que vão para o baile na expectativa de dançar com alguém.

Fig.16- Cena da espera do espetáculo *Drama no Salão* (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Rafael da Silva

Trouxe na abertura do texto a imagem de Karenina à espera de alguém, e agora acima, a minha imagem; ambas representam essas cenas iniciais do trabalho.

É importante ressaltar que o estado de espera abordado aqui opera, inicialmente, como condição, sendo diferente de um estado de silenciamento e de esvaziamento, ou seja, não é compreendido como estado de escuta. Esse último se assemelharia mais com a ação em diálogo com outras proposições de artistas, os quais acreditam na investigação da suspensão do movimento para que outros caminhos possam emergir. Em outras palavras, estariam menos subjugados a uma criatividade hiperativa por esse sujeito extremamente estimulado e ativo dos tempos atuais, como propõe André Lepecki (2017) ao enfatizar trabalhos na contemporaneidade que estejam buscando artistas interessados em intervir politicamente nos processos de desarticulação de uma modernidade colonial que instaura a necessidade de mobilidade constante.

A dança que emerge desse esvaziamento é a base para uma série de ações que estão sendo articuladas nas minhas propostas de dança, pedagogicamente e artisticamente, como é o caso do exercício de transabraço<sup>50</sup>. Justamente porque dialoga com a provocação de Lepecki (2017) de que o “ato-parado”, ou a pausa, como gosto de pensar, promovem uma suspensão, uma interrupção corporalmente assentada dos modos de imposição dos fluxos. “A paragem age porque ela interroga economias de tempo, porque revela a possibilidade de agência mesmo dentro dos regimes autoritários do capital, da subjetividade, do trabalho e da motilidade” (LEPECKI, 2017, p. 45). Nesse caso, as pausas na dança são processos subversivos, pois, podem instaurar momentos muito potentes, dando vazão a linhas de fuga, a conexões não hierárquicas entre os corpos, a aberturas de porvires inimagináveis na dança a dois.

O estado disparador que promoveu as questões do espetáculo *Drama no Salão* difere do que foi exposto acima. A espera presente em *Drama no Salão* é, a princípio, um lugar imposto, pois depende da figura do “cavalheiro” para promover o dançar. É a partir da ausência desse papel que essas duas corporeidades passam a fazer do tédio uma fonte de inquietação. Ambas passam a elaborar delírios de como seria a possibilidade das duas dançarem juntas tangos e boleros, os quais, até o momento, não aconteceram.

A cadeira passa a ser a prisão desses corpos que querem se mover, aterra e segura as bailarinas, impedindo-as de seguirem com seus devaneios e de dançarem juntas. O objeto demarca o local da espera e impõe o papel de ambas que, por mais que queiram dançar juntas, estão submetidas ao ato de serem levadas/guiadas, por serem mulheres.

---

<sup>50</sup>Exercício proposto durante práticas de dança de salão queer. A proposta surgiu de pensar alguma ação a partir da qual fosse possível acessar esse estado de transversão ao dançar, onde não houvesse inversão apenas dos papéis de dança. No transabraço ambos os participantes estão se tocando com as mesmas partes do corpo e tentando sincronizar as frequências respiratórias, até que, suavemente, uma pequena dança emerge das transferências de peso conjuntamente agenciadas.

Não são as figuras que promovem a dança. É claro que o homem também precisa da parceira para dançar, mas sua condição de condutor lhe confere autonomia para escolher suas parceiras. As mulheres poderiam também buscar alguém que as conduzisse, contudo, a ação de convite, como iniciativa da mulher, é recente, inclusive, há espaços onde os homens julgam essa postura como inadequada para uma “boa dama”.

A autora feminista Virgine Despentes (2016) assegura que sua fúria se instaura não pelo que os homens são ou fazem, mas por tudo aquilo que a impedem a fazer e ser. Impulsionado por essas provocações, o espetáculo *Drama no Salão* modifica o estado da espera; antes condição, agora passa a ser o impulso para mover, é o que dispara a ruptura desse estado imposto.

Fig. 17- O encontro entre as dançarinas que surge depois que elas se cansam de esperar por alguém que as tire para dançar. *Drama no Salão* (2018)



Fonte: acervo pessoal. Foto de Rafael da Silva

Isso se concretiza quando a cadeira passa a fazer parte da dança, subvertendo a condição de que, para dançar, seria necessário o outro que, nesse caso, não chega. Assim, ambas



começam a tomar consciência e a se reconhecerem como possíveis parceiras de dança, questionando o motivo de estarem presas à cadeira e ao lugar de alguém que espera.

A foto acima representa o primeiro contato de reconhecimento entre as dançarinas, quando ambas se percebem juntas na mesma situação de espera.

Essa ruptura do estado de passividade ocorre quando, concretamente, ambas retiram os sapatos de salto e, assim, podem ir ao encontro uma da outra. A retirada desse símbolo marca a liberação desses corpos de um padrão no qual o salto alto é uma das marcas performativas que compõem o jogo da feminilidade. Podemos compreender esse jogo, como traz Virginie Despentes (2016), pensando nos atributos de uma hipperfeminilidade, a qual possibilitaria o acesso a uma postura e a um estado diferentes, assim como a utilização de uma droga. No caso, a autora estava jogando com a feminilidade ao colocar salto alto e vestido, entre outras coisas, como fontes que lhe asseguravam uma feminilidade útil ao seu trabalho, a prostituição, entendendo a marca da hipperfeminilidade como armadura para assegurar alguma condição social, mesmo que como objeto de desejo.

Ao entramos em cena em *Drama no Salão*, assumimos uma determinada atitude, por meio de gestos marcados pela beleza e pela suavidade, como se estivéssemos em um desfile. Esse gestual que reitera uma performance de feminilidade promove uma suposta confiança e uma atitude apenas superficial nesse espetáculo, porque os vestidos longos e os saltos altos estão limitando aquelas mulheres. Nesse caso, estão impossibilitando-as de assumirem, ao menos na dança, uma atitude, a qual se justifica para além do fato de serem bonitas e de estarem à espera de alguém para poderem dançar.

A manutenção desse padrão e a tentativa de atingir um ideal inalcançável implicam em uma série de processos compulsórios e violentos. Afinal, a mulher perfeita não existe, sendo essa busca apenas mais uma forma de seguirmos subjugadas às estruturas sociais, as quais almejam que sejamos dependentes, inseguras e que não nos articulemos umas com as outras contra o sistema heteropatriarcal. Especificamente em se tratando do salto alto na dança de salão, sabemos que seu uso interfere nos limites de ação dos movimentos, principalmente na quase impossibilidade de conduzir o corpo do outro, pois, usar salto alto limita o equilíbrio. Basicamente, o apoio de toda a sustentação do corpo é transferido para a parte da frente dos pés, a região do metatarso. Para conduzir um corpo para qualquer deslocamento é necessário o contato do pé com o chão por meio também de outros pontos, pois, quem conduz precisa estar aterrado e ter mais sustentação do próprio eixo de equilíbrio para, assim, interferir no equilíbrio do outro.

Segundo Pazetto e Samways (2018) o salto alto pode ser considerado como tecnologia de controle dos corpos masculinos sobre os corpos femininos, colocando as mulheres dependentes do homem em relação ao aspecto do equilíbrio, pois facilita movimentos de giros e pivôs, mas, impede que elas tenham tração nos pés para conseguir manipular o corpo do outro. Isso é muito interessante, porque é possível conduzir com saltos médios, apesar de ser uma ação extremamente complexa.

Afinal, os sapatos de salto não foram feitos para assegurar estabilidade, enraizamento e agilidade, características que compõem as qualidades de movimento do ato de conduzir. A professora e bailarina Mariana Docampo, que vimos na seção anterior, menciona na entrevista que o uso de sapatos de salto não pode ser uma condição para as mulheres no espaço da dança, embora ela tenha optado por usar sapatos de saltos médios, justamente para deslocar a identidade do papel exercido na dança e mostrar que a mulher não precisa se descaracterizar dessas marcas de feminilidade para poder conduzir. Em *Drama no Salão*, a retirada dos saltos altos viabiliza que ambas possam conduzir essa dança e permite que uma seja parceira de dança da outra.

Fig. 18-Cena do espetáculo *Drama no Salão* (2018). Samba de Gafeira dançando pelas artistas, essa ação acontece quando elas retiram os saltos para dançarem juntas.



Fonte: acervo pessoal. Foto de Rafael da Silva.

Há inúmeras formas de jogar ou não com esses padrões performativos, os quais irão compor novas possibilidades de inserção no campo da dança de salão. Acredito que *Drama no Salão* consiga acessar algumas possibilidades de repensarmos o papel das mulheres na dança de salão. Especialmente, quando percebemos que as condições de espera e de passividade presentes na dança se conectam com as esferas da vida social. A boa educação da dama implica em um padrão que se enquadra em relações desiguais de poder, nas quais somos subjugadas às figuras masculinas. Por vezes como se precisássemos nos adaptar a determinados comportamentos através da hiperfeminilidade, ou até mesmo, tendo que representar comportamentos dados como masculinos para conseguirmos ganhar visibilidade e credibilidade.

O espetáculo apresenta duas damas brancas bem vestidas que começam disputando uma posição nesse baile, o que é assinalado pelo figurino, ao usarem o mesmo vestido. Aos poucos, o ato de tomada de consciência delas ao se perceberem enquanto parceiras muda o direcionamento do espetáculo. A partir do momento em que ambas se identificam vivendo dramas parecidos, que estão na mesma condição de espera sendo submetidas à essa posição de dama. Mesmo que possuam experiências corporais distintas, elas começam a se ver não como vítimas, mas como protagonistas. Nessa subversão, percebem que, juntas, podem alterar o curso que está em jogo.

Isso é muito revelador, porque ao final do espetáculo houve alguns relatos de mulheres que mencionaram nunca terem antes pensado na possibilidade de dançarem juntas. Quantas danças a mais teriam experimentado se não tivessem se colocado nesse lugar de dependência? Nesse sentido, tomar consciência das posições de espera que nos são atribuídas pelo fato de sermos mulheres, principalmente nesse recorte da dama na dança de salão atribuído aos princípios de classe e raça como vimos, nos lembra da diversidade de possibilidades que existem nessas condições, tornando-se esse o primeiro passo para assegurar espaços de inventividade para além do contexto já instaurado.

Aos poucos, percebemos a dança como promotora da dissolução do papel de dama. As mulheres, que em um primeiro momento chegaram perfeitamente arrumadas, vão se desmontando: os cabelos vão se desorganizando com os movimentos, os vestidos vão sendo suspensos para permitirem maior mobilização das pernas e os pés descalços tocando o chão permitem que elas possam deslizar pela pista juntas. As mulheres enraizadas nas cadeiras e sujeitas ao tédio da espera terminam se divertindo juntas, suando de tanto dançar. São mais fortes, carregam uma à outra nos movimentos de dança, são delicadas e enérgicas. Têm consciência da existência uma da outra, pois se olham e sorriem. Terminam se abraçando e

respirando naquele corpo coletivo de mulheres, presencialmente duas, mas compreendendo que dançaram com muitas outras que, virtualmente, sempre desejaram circular pela pista de dança e, talvez, não o tenham feito.

*Drama no Salão* foi um disparador para que eu pensasse outras possibilidades na dança de salão para além da dama. Ele me fez refletir sobre como poderia ir além dentro dessa linguagem. Atualmente, outros projetos estão questionando o papel da mulher nessas danças, entre eles, as intervenções-performáticas Malditas, coletivo de artistas do qual faço parte em parceria com Carina Castro, Debora Pazetto, Kamilla Hoffmann e Luiza Machado. Malditas tem investigado os enquadramentos sociais implicados sobre os diferentes corpos das mulheres que compõem o grupo, e quais os modos de subversão dessas imagens. Inicialmente utilizando das convocações do monstruoso como forma de desestabilizar esse feminino da dama.

Após a entrada de Luiza Machado, passamos a ampliar a discussão, até porque o monstruoso parecia dialogar com as experiências das mulheres brancas do grupo, não sendo uma convocação para ela, artista negra, a qual tem seu corpo, por vezes, já identificado nesse lugar. Então passamos a ampliar essas discussões e nos permitimos expandir experiências enquanto mulheres nessa dança de salão, que passaram a ser atravessadas pelo virtual por causa da pandemia. Então, que corpos são esses malditos na sociedade, quem são essas mulheres que não se identificam com a heterossexualidade e muito menos com o papel da dama, e querem ainda assim instaurar convocações artísticas através da dança de salão? Tensionando a linguagem da dança de salão para outros espaços e reconfigurando ações possíveis para essa prática na cena. Dançando com imagens em devir de si mesmas.

Outra provocação artística que desejo mencionar. O trabalho solo da artista Camila Nantes chamado *Ensaio para Saltar sobre o Baile* (2020), o qual vem refletir sobre processos de descolonizar os corpos, trazendo a ginga como disparador para recriar um dançar a dois que denuncia a violência sofrida pelo corpo-mulher e aponta para outras formas de compor essa prática. Camila Nantes inverte a dama durante sua performance ficando com a saia sobre a cabeça e os pés de saltos apontados para o céu. Após gingar e se esquivar usando saltos consegue se libertar deles, os quais são colocados na cabeça. Ela passa a ser uma búfala fazendo movimentos de perna que remetem ao tango e ao samba. Temos uma dança de devir-mulher-bicho pelo salão do baile.

Essas possibilidades performáticas que têm emergido no cenário da dança de salão mostram que há interesse em pesquisar experiências desses corpos para além do papel dama. Existe um campo em construção que, me parece, deseja fomentar discussões e ações criativas para os próximos anos.

O coletivo Casa 4 e o espetáculo *Drama no Salão*, no contexto em que se escreveu essa pesquisa, foram processos que emergiram com potência para pensarmos essas futuridades que estão emergindo na dança a dois. São trabalhos disparadores para elaborarmos outras dramaturgias para a dança de salão. Provocando através da cena artística reflexões a acerca desses papéis binários na dança e da heteronormatividade. Além disso, é instigante pensar modos de criar procedimentos poéticos para investigações queer no fazer dança de salão, os quais interfiram em reinvenções diárias desses agentes e nos modos de se relacionarem-se entre si e com essa prática, ou seja, elaborar outras vias de percepção do mundo e de si por meio de danças atravessadas por provocações queer.

A autora feminista Sandra Harding coloca: “Uma vez que se tenha dissolvido a ideia de um homem essencial e universal, também desaparece a ideia de uma companheira oculta, a mulher” (HARDING, 2019, p.97). Essa noção me faz pensar na possibilidade de dissolução desses papéis idealizados de cavalheiro e de dama na dança. Rompendo com lugares que precisam ser atingidos e alcançados por aqueles que dançam.

Talvez a proposta para uma dança de salão mais plural seja justamente poder percorrer uma infinidade de papéis. Transitar por modulações, experiências entre lugares, experimentações constantes de estar em relação. Compreendendo a teia complexa em que estamos envolvidos referentes aos aspectos de classe, gênero, raça. Percebendo onde estamos localizados nesse emaranhado e como podemos estar sendo oprimidos/as, mas também em algum momento oprimindo alguém.

Reconhecendo as trajetórias que o corpo passou até aquele momento, as qualidades e as preferências, mas indo além e descobrindo os/as outros que nos habitam. Aprender a dançar a partir das instabilidades, daquilo que desconhecemos, dos estados inimagináveis para essa narrativa binária a qual fomos programados a viver. Talvez assim, possamos disparar novas formas de estar no mundo por vias da equidade. Desse modo, trago as convocações que emergem desse dançar durante os bailes. Desdobrando as experiências performativas que vivenciei em bailes de dança de salão nos últimos tempos e como elas instigaram possibilidades de rupturas nessas narrativas dominantes.

#### **4.4 Experiências performativas: uma bruxa nos salões**

Há alguns anos deixei de frequentar os bailes de dança de salão porque me sentia fatigada desses espaços, nos quais o meu corpo já não conseguia tolerar determinados comportamentos. Algumas razões podem ter sido responsáveis para que eu nunca tenha sentido

muito prazer em frequentar os bailes, por exemplo, porque estes me causavam experiências conflituosas, ou porque ninguém me tirava para dançar, ou porque tinha problemas com homens que conduziam forte demais, ou se incomodavam com meu jeito criativo de me mover. O fato é que esses atravessamentos que ocorrem devido ao sistema de condução que venho problematizando, levaram meu corpo a querer se afastar desses ambientes.

Certa vez, ao conversar com Carolina Polezi ela compartilhou que sua pesquisa ocorria nos bailes. A atuação era ir aos bailes e, ao dançar com os homens, ir propondo, aos poucos, o compartilhamento da condução. Fiquei instigada a experimentar essa proposta, pois me parecia desafiadora. Subverter a condução durante a própria dança, buscar estratégias de promover compartilhamentos sem que isso estivesse preestabelecido, era algo que me mobilizava: como iria ser recebida pelos parceiros ao propor essas ações durante a dança? Seria recriminada? Conseguiria realizar os movimentos de condução?

Esse período coincidiu com a mudança de cidade que realizei para fazer o doutorado. O afastamento do local de origem e da rede de pessoas as quais eu conhecia, de certo modo, me permitiu ter mais coragem para enfrentar possíveis situações de conflitos em espaços de baile mais conservadores. Precisei ser uma estrangeira para me sentir mais apta a intervir nesses contextos performativamente, por exemplo, não somente ao conduzir homens, mas também ao convidar mulheres para dançar, ou ainda, ao dançar com pelos nas axilas sendo mulher num espaço onde, supostamente, damas não tem pelos.

A proposta partia desse desejo político de atuar nas esferas hegemônicas com proposições subversivas, a partir do meu próprio corpo, de experimentar os estados de alteridade estabelecidos no encontro desses lugares, de vivenciar os desconfortos e as inquietações que surgiam. Sei que isso é possível porque, de certo modo, eu consigo acessar esses espaços tradicionais. O fato de possuir conhecimento técnico me assegura que eu posso ousar conduzir outras pessoas em uma pista de dança, além de todos os privilégios que possuo por ser branca, cisgênera e magra, características que viabilizam a minha presença, inicialmente, sem muitos incômodos. Então, eu acessava esse espaço e, aos poucos, minha presença e meu modo de dançar começavam a inquietar e a tensionar algumas normas desses bailes.

O principal objetivo nesses encontros é, a partir do dançar e das conversas ocasionadas, ao menos provocar inquietação nas pessoas ali presentes. Costumo chegar aos bailes e observar seu funcionamento. Como trazido anteriormente, esses espaços possuem uma série de condutas intrínsecas aos dançarinos ali presentes. Presto atenção principalmente em como funciona a pista de dança, o seu fluxo, e como são feitos os convites entre os participantes para começarem

a dançar. Aos poucos, após esse período de observação, espero o momento de ser tirada para dançar ou de tirar alguém para dançar. Dependendo do lugar, se sinto que há abertura, eu convido uma mulher, senão, danço primeiro com algum homem.

Quando começo a dançar no papel de conduzida, normalmente com parceiros homens, vou percebendo esse corpo. Tento sentir como a condução dessa pessoa funciona: se ele usa mais força ou se está atento às informações que vou propondo ao reagir aos estímulos dele. Começo então a provocar interferências a partir do meu movimento, em resposta à condução proposta por ele, percebendo se existe entre nós a possibilidade de uma dança em que a condução seja compartilhada. Há danças em que, logo de início, já consigo estabelecer um jogo compartilhado, mas, na maioria das vezes, ao propor um direcionamento do movimento, há a tendência de estancamento do fluxo da dança. Há condutores que não permitem essa inversão de jeito nenhum e tampouco se sensibilizam com os estímulos propostos; em geral, alguns utilizam alto tônus muscular e, por isso, em algumas experiências, só consegui trocar a condução jogando com essa intensidade de força.

Essas microtensões vão compondo uma experiência do dançar que promove alguma ruptura, certamente com uma parcela de desconforto, naqueles corpos que pretendem enrijecer o papel de condutor. Muitos deles desistem de dançar comigo e alguns já chegaram a reclamar das minhas ações. Porém, há muitas situações em que emergem conversas e alguns se propõem até mesmo a experimentar a dança apenas na situação de conduzido. Nesse momento, começo a trazer pequenas questões, por exemplo, manifestando que o papel de condutor também pode limitar a experiência de dançar, ou o quanto essa responsabilidade pode ser compartilhada, ou ainda, a importância da escuta durante a condução.

Há também a experiência de dançar com outras mulheres nesse espaço e muitas delas se surpreendem com uma mulher que saiba conduzir bem a dança. Algumas não gostam de dançar com mulheres e preferem ficar sem dançar; outras se sentem mais confortáveis ao verem mulheres dançando juntas na pista e resolvem experimentar. Parece, em alguns casos, que a presença de duas mulheres autoriza outras mulheres a dançarem também. Todavia, dependendo do lugar, há certa tensão quando duas mulheres entram na pista de dança juntas. Já senti muito desconforto em algumas situações como essa, ao perceber os olhares de julgamento intensamente durante a música. Notei que os homens que estão conduzindo não fazem muita questão de serem cordiais, esbarrando constantemente na dupla de mulheres. Também já vivi situações nas quais algum condutor quis separar a dança, mas nos últimos anos já não tenho permitido mais essas intervenções e sigo dançando com a parceira.

Essas ações costumam gerar curiosidade nos bailes e muitas pessoas me perguntam se sou professora. Nesses momentos, surge a possibilidade de gerar curiosidade a respeito do assunto, de instaurar perguntas e ouvir os relatos de como aquelas pessoas se relacionam com essa dança. As mulheres são as que mais se sensibilizam, costumam relatar situações nas quais sempre quiseram conduzir e não se sentiram bem, momentos de desconforto que já passaram nesse papel de “dama”. Percebo que muitas sempre quiseram falar dessas temáticas, mas nunca tiveram a oportunidade. Então eu paro e dou atenção a essas falas, depois compartilho um pouco do que tenho pensado sobre essa dança nos tempos atuais. Há muita potência nessa ação porque, mesmo que a pessoa fique muito incomodada, ela é convocada a pensar a respeito de como ela se vê no papel que supostamente deveria ocupar, seja o de cavalheiro ou o de dama.

Nem sempre consigo ser efetiva nesses espaços, porque há situações bastante tensas, principalmente quando estou sozinha e, às vezes, desisto de me posicionar. Deixei de frequentar muitos lugares por não conseguir dialogar com as pessoas. Há casos em que parei de dançar no meio da música porque, mesmo solicitando que a condução fosse mais suave, a pessoa seguiu imprimindo muita força nos estímulos de movimento. Contudo, isso também é fruto desse processo, pois, no passado, seria muito difícil me posicionar e sair da dança, mesmo que o parceiro estivesse me machucando. Atualmente, vejo que essas ações também influenciam outras pessoas. Isso é fundamental, pois nos faz entender melhor essa experiência, em termos sociais, e o quanto representa para mim, mulher, conseguir falar para um homem que ele está exagerando na força de seus movimentos.

O ponto é que tenho considerado o próprio dançar como uma experiência possível de gerar questões nos corpos que comigo dançam. Às vezes, a conversa não acontece verbalmente, mas, sinto que aquele corpo não será mais o mesmo, assim como o meu também não será, pois esses processos também me convocam para os embates instaurados nos encontros. Todavia, há inúmeras situações de afeto, as quais promovem deslocamentos do enrijecimento desses papéis. Sendo no próprio dançar que se torna possível acessar outros lugares nessa dança-vida, mesmo que, por hora, sejam indizíveis.

Talvez, esse percurso tenha sido o começo da bruxa. Algo ainda sem muita consciência, como percebi depois de certo tempo. Irei desdobrar sobre essa figura na seção cinco. Por hora, peço que imaginem uma bruxa disseminando ideias subversivas através da dança. Eu e meus pelos, mostrando que uma mulher não é só delicada, mas possui resquícios do bicho que todos nós possuímos. Convocando outras como eu, na tentativa de instaurar um salão de rebeldes dispostos a experimentar outras possibilidades de dançar. Incentivando uma cultura da revolta, como traz a performer ativista Nadya Tolokonnikova, “Existem culturas gastronômicas,



cinéfilas e literárias, e existe a cultura da revolta, da capacidade de fazer perguntas incômodas, de duvidar das coisas e mudá-las” (TOLOKONNIKOVA, 2019, p.126).

Inquieta por disparar reflexões através do corpo que dança. Querendo desafiar a hegemonia masculina através do campo de batalha que se instaurava na pista de dança. Uma rebelião pelo dançar, começando com passos de formiguinha nos bailes. Uma mulher que convida outra para dançar, quando se vê já somos quatro, depois oito, e por aí vai. Todas juntas nos perguntando por que as coisas são assim, e por que não transformar. Assim, foram se ampliando os lugares. As bruxas já conseguem dançar sem serem interrompidas. Sabem que podem ter a ajuda uma da outra, como uma rede de proteção, para poderem dançar nos bailes. Enquanto ainda não temos princípios rebeldes instaurados nesses espaços, saber onde estão essas bruxas é estratégia de sobrevivência.

#### 4.4.1 Os Bailes Contemporâneos e Queer

Figura 19- Participantes do Baile Queer no Jardim do CLA da UNIRIO (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Gostaria de falar a respeito dos bailes contemporâneos e queer, esse espaço coletivo, onde a dança a dois se potencializa, pois são neles em que vemos vários corpos em relação construindo uma temporalidade e uma espacialidade comuns. Não que todos estejam necessariamente iguais, longe disso, mas são conexões que percorrem os corpos que optam por estarem ali. É visível a força coletiva que esses bailes contêm especialmente no que tange a modificação, mesmo que pequena, de uma estrutura social.

Os bailes atravessam todas as corporeidades presentes nessa pesquisa, por entrarem em contato com a dança de salão e acessarem essa prática social em algum momento. Isso provavelmente instaura o interesse e a necessidade de criação de bailes engajados em propor espaços sociais para dançar através de outros princípios. Os agentes que se identificam com perspectivas queer ou contemporâneas de pensar-dançar a dois compreendem que esses espaços coletivos podem transformar essa prática. Diferentemente de uma aula, na qual há alguma figura responsável por direcionar as atividades, nos bailes o espaço é mais livre, a pessoa se coloca da maneira como se sente mais confortável.

Apesar de haver alguns princípios de convivência, por exemplo, o respeito à individualidade do outro, ou estímulos através de objetos para colocar as pessoas em relação, como o uso de balões soltos pelo espaço, são espaços de convívio com condutas mais libertárias mais do que as previstas em bailes conservadores interessadas em pautar uma performatividade cis-heteronormatividade. Não há regras de como se deve dançar ou com quem se deve dançar.

Ao longo dessa pesquisa vivenciei experiências como o Forró Queer, em Belo Horizonte organizado por Laura James; as Milongas Queer organizadas por Mariana Do Campo e Augusto Balzano, em Buenos Aires; os Bailes Contemporâneos de Dança de Salão, em São Paulo da Cia Dois Rumos de Dança; os Bailes Contemporâneos organizados por Samuel Samways no Congresso Contemporâneo de Dança de Salão em Belo Horizonte. No Rio de Janeiro, também venho tentando criar esses locais de encontro para dançar a dois. Realizei um Baile Queer no jardim do Centro de Artes e Letras da UNIRIO, em junho de 2018. No mesmo ano, surgiu o baile Salão Experimental, inicialmente criado numa parceria de Samuel Samways com o Espaço MOVA<sup>51</sup>. Eu, a professora de dança de salão Rosangela Pinheiro e o musicista Mauro Orsini seguimos produzindo posteriormente o evento que ocorreu mais três vezes: em 2018, uma edição em 2019 e outra em janeiro de 2020.

A proposta do Salão Experimental partia do desejo de haver um baile de dança de salão contemporânea com música experimental ao vivo, onde poderia haver performances artísticas e que pudesse acontecer em várias cidades. Salão Experimental aconteceu em Belo Horizonte seis vezes, produzido por Samuel Samways. Por fim, em 2019, organizei, em parceria com a professora Brigitte Wittmer, a aula-baile de dança de salão contemporânea, no espaço Mova. Proposta que acontecia a cada quinze dias nas quintas-feiras, com o intuito de disseminar essa experiência de dança à dois, estimulando que houvesse uma vivência inicial para conhecer alguns princípios da abordagem de dança. Embora ela fosse pensada justamente para disparar

---

<sup>51</sup> O Mova é um espaço cultural colaborativo localizado no bairro Glória na cidade do Rio de Janeiro. Recebe várias propostas de dança e artes de modo geral.

um espaço de improvisação de dança a dois, sendo majoritariamente dedicado para a ação do baile.

Todas essas proposições surgem com o desejo de disparar encontros sociais que promovam oportunidades de dançar a dois, partindo de prerrogativas nas quais a dança de salão seja percebida de outra forma. Os bailes de dança de salão mobilizam seus participantes, seja através do prazer de dançar com as outras pessoas, ou pela possibilidade de encontrar amigos e parceiros para se relacionar afetivamente. Sendo assim, esses espaços estimulam que todos os presentes se sintam aptos a dançar, e que se experimentem dançando entre eles, independente de gênero e orientação sexual.

O baile é um espaço que reinscreve uma conduta coletiva de praticantes de dança de salão, promove uma experiência estética nos corpos que o frequentam. Vimos na primeira parte dessa pesquisa o quanto os bailes podem ser um espaço de controle dos corpos para seguirem engajados em uma proposta de dança-corpo pautada por padrões sociais vigentes, a partir dos gêneros pré-definidos de cavalheiro e dama, que performam a cis-heteronormatividade.

As normas e as condutas não são, necessariamente, fatores impeditivos para que haja um processo intenso de relação entre os dançarinos mesmo mantendo esses códigos. “Condutor e Conduzido não são indivíduos expressando seus papéis nos passos de dança: eles estarão se relacionando criativamente” (MANNING, 2007, p. 40). Isso dependerá de como os dançarinos se percebem nessa dança, pois, a perspectiva de criação conjunta, ainda que mantenedora desses papéis na dança, não predispõe à desestabilização de posturas impositivas entre os corpos ou pressupõe uma equidade, nos modos de dançar, entre condutor e conduzido.

Contudo, o baile é importante por ser um evento que conecta e atravessa todos os corpos presentes no local, pois, mesmo aqueles que estão fora da pista de dança constituem e criam intensidades para a improvisação desse encontro. Seria, então, uma experiência composta *entre*, a qual nos remete à fala de Marie Bardet: “Sobre a crista daquilo que está para acontecer, compor sobre a evanescência daquilo que não cessa de desaparecer-aparecer no presente” (BARDET, 2014, p.154). Um ato que se dá pela sua experiência e se constitui no processo estabelecido. Desse modo, o baile é vivido de várias formas, apresentando diversos tipos de situações, de conversas, de olhares, de danças, de silêncios, de oportunidade de beber algo, de escutar uma boa música, entre muitas camadas e combinações possíveis, disparando afetos.

Os bailes que mencionei estão interessados em provocar outras vivências e formas de estar em relação, para além das hegemônicas. Isso convoca outros desejos de encontros, onde podemos visualizar homens dançando juntos, mulheres dançando juntas, mulheres conduzindo homens, trios e quartetos dançando juntas e pessoas dançando sozinhas. Isso permite uma

experiência estética totalmente diferente de estar em um baile, onde apenas homens podem conduzir mulheres.

Então por mais que um baile de dança que performa as estruturas cisgêneras, e um baile contemporâneo que rompa com os padrões promovam experiências coletivas, o que interessa nessa pesquisa é compreender a qualidade coletiva instaurada nesses bailes na qual há um processo investigativo de como construir espaços mais plurais. Ao invés de provocar experiências de exclusão e de limitação, busca-se a oportunidade de criação de espaços onde haja um alargamento da experiência social de dançar a dois.

Acreditando que essa dança a dois coletiva, através das abordagens contemporâneas pode transformar socialmente as relações dos participantes desse espaço, para além da narrativa cis-heteronormativa. Gerando mobilidade nas nossas experiências sensíveis e, com essa flexibilidade, conseguirmos abrir espaço para que os corpos possam desejar outros modos de vida. Isso se apresenta em algumas das falas das pessoas que foram entrevistadas para essa pesquisa, as quais relatam o quanto esse espaço é diferente e como ele convoca outras experiências.

Guilherme Fraga, dançarino do Casa 4, menciona que quando estamos em um espaço de festa ou de baile coletivo somos atravessados por aquela experiência: “Você tem um grupo de pessoas agindo de uma determinada forma, isso ganha uma força muito grande e você se contamina por aquilo. Acho até que você ganha um respeito sobre aquilo, você passa assim a enxergar aquilo com outros olhos.” (FRAGA, 2020, n.p.). Somos atravessados pela experiência de mover, e isso nos afeta.

A festa é um lugar onde brincar é possível, ser outros dançando também, e isso é salientado na entrevista de Guilherme quando ele menciona que isso foi um dos temas da oficina do Casa 4 no II Encontro Contemporâneo de Dança de Salão em São Paulo. Trazer as músicas hinos LGBTQIA+ para enviadescer as coreografias dos participantes.

Segundo o artista:

A gente trouxe hinos [do universo gay] como *I will survive*, como *Calypso*, que são músicas presentes em festas, em casamento, em formatura e é como se fosse um momento em que é permitido ser viado ou enviadescer, ou extravasar e que é muito bizarro. Você ter momentos em que você pode agir de uma determinada forma. E aí a gente trouxe essas músicas para esses duos, e no final fez esse momento mesmo de vamos sair do armário. Vamos nos divertir, experimentar essa energia, que é uma energia que faz parte da nossa cultura, que não são todos os gays que são assim, mas que todas as pessoas podem experimentar essa energia, sabe? Essa coisa de extravasar de enviadecer e achar as potencialidades nessa abordagem. É legal ver po rque num evento como o Encontro, mesmo sendo um encontro contemporâneo que já se pressupõem que vai ter abordagens menos tradicionais, mas você vê que tem pessoas que ficam um pouco, tem uma dificuldade de acessar esse lugar que ficam tímidas, que ficam travadas e outras já se aproveitam ou se contaminam pelo outros (FRAGA,2020, n.p.).

O que chama atenção nessa colocação de Guilherme é como as músicas e a lembrança de momentos da festa podem disparar, no caso da oficina, um lugar de libertação dos corpos para experimentar uma proposta que trasborde as performances de gêneros cis-heteronromativas. Isso sem dúvida inspira os ambientes dos bailes queer e contemporâneos os quais muitas vezes flertam com outras festas como o carnaval, festas à fantasia, criando possibilidades de experimentação para além das danças.

Me recordo que em uma das milongas do Festival Internacional de Tango Queer, em Buenos Aires em 2017, das quais participei, a temática da festa era *drag queen* e *king*. Nessa milonga os participantes iam transvestidos de representações exageradas de gêneros opostos. Isso é extremamente potente porque acrescenta mais uma camada performativa no baile de tango. Autorizando os participantes dessa milonga a se experimentarem em versões hiperbólicas de estereótipos de masculinidades e feminilidades.

Paul B. Preciado menciona que “As práticas de *drag king* criam um espaço de visibilidade próprio da cultura bicha, sapata e trans através da reciclagem e da declinação e desconstrução paródicas de modelos de masculinidades vindos da cultura popular dominante.” (PRECIADO,2018, p.387). Os participantes dessa experiência podam se montar, no caso dos *drag kings*, em representações de masculinidades ou das *drag queens*, performatividades do feminino, mas é através do exagero dessas representações que a experiência é direcionada para devires que transbordam a binaridade dos gêneros.

Isso tudo transcende na pista de dança quando essas figuras se colocam para dançar tango umas com as outras, borrando as fronteiras dos marcadores desses papéis entre quem conduz e quem é conduzido. Lembro o quanto pude me sentir mais autorizada na experiência de conduzir, porque estava vestida de homem, me sentia que podia confrontar aquele espaço que até então no meu imaginário não me pertencia. Essa vivência me deu ferramentas e subsídios para investigar por que havia me sentido daquela forma, e me auxiliar a ter mais liberdade na pista de dança mesmo que depois eu seguisse performando o meu gênero.

Os bailes contemporâneos do Encontro Contemporâneo de Dança de Salão por vezes costumam ter temáticas para que os participantes possam brincar com formas de se vestir. Isso adere mais uma camada lúdica na experiência de ir ao baile. Independente dos bailes optarem ou não por acrescentar essas outras faces, como a brincadeira das vestimentas. Me parece que todos eles estão engajados em alguns princípios básicos que operam por vias de um pensamento queer.

Primeiro porque eles possibilitam a participação de pessoas que antes não acessavam o espaço da dança de salão: gays, lésbicas, pessoas trans, pessoas não binárias, e mulheres e homens cis gênero que não se sentem confortáveis com o sistema estabelecido da condução cavalheiro-dama; em segundo, rompem com determinadas questões morais que circulam nos espaços heteronormativos e as proposições de habitação desses espaços se modificam, nos quais não há regras de como convidar as pessoas para dançar ou de como se deve estabelecer esse convite; não estão definidas a quantidade de pessoas com as quais é permitido dançar, a forma de se comportar ou a roupas que se deve vestir; tudo é gerido pelos participantes, que têm liberdade de ação; em terceiro, porque se acredita na potencialidade dessa espontaneidade; em quarto, porque após a dissipação do evento coletivo, ainda restarão reverberações dessa experiência nos que ali dançaram.

A organizadora do Forró Queer e professora de dança Laura James coloca que:

O baile deve ser ambiente acolhedor. Pronto. Todo mundo tem que se sentir à vontade pra convidar as pessoas pra dançar, sem preconceitos. As pessoas têm que se sentir integradas e à vontade pra se expressar livremente. Um ambiente seguro, acima de tudo, né. A gente busca esse ambiente seguro; mulheres podem dançar sem ser assediadas. Quer dizer, eu não vou dizer que não vai acontecer isso no forró queer, mas eu vou dizer que a gente trabalha pra que isso jamais aconteça. E o último que a gente fez, naquele evento Transarte, ali na Funarte, foi uma prova de que isso é absolutamente possível. Até as paqueras no forró queer a gente percebe que são mais naturais, mais cordiais, sabe? Assim, é difícil explicar; acho que vocês têm que ver isso na prática (JAMES, 2019, n.p.).

Essa noção de um espaço acolhedor parece pautar muitas das ações dessa perspectiva contemporânea na dança, especialmente porque para muitas pessoas a dança de salão hegemônica passou a ser um espaço hostil. Um lugar que as mulheres têm medo de frequentar por não quererem viver alguma situação de abuso, ou por serem diferentes e isso gerar algum tipo de exclusão ou porque podem ser rejeitadas ao não serem tiradas para dançar. Parece-me que, acima de tudo, essas práticas coletivas querem agregar pessoas.

A alteração das proposições de dançar convocam que as condutas sejam diferentes. A partir do momento em que se possibilita que todos consigam propor danças e se enfatiza que ali todos os corpos são criativos e possuem autonomia na hora de escolher com quem dançar, isso desestabiliza as possíveis hierarquias que possam vir a surgir. O fato de não ser um espaço cis-heteronormativo já faz com que haja uma espécie de segurança, ou, como trouxe Laura, se trabalha para que esses espaços sejam seguros e não apresentem riscos aos participantes. Alisson George, dançarino do Casa 4, também comenta que sua experiência na Milonga Queer possuía uma energia totalmente diferente da dos bailes convencionais.

São espaços onde se pode circular sem medo, você poderá se experimentar, na verdade, você está sendo convocado a fazer isso. Tensionar as hierarquias e desestabilizar os privilégios tem sido visto como uma afronta por alguns profissionais da dança de salão. Alisson menciona a reação do seu professor de tango da época falando sobre a Milonga Queer:

E aí eu lembro que, quando eu fui pra Buenos Aires, Jonas já tinha ido e aí ele me falou das milongas queers. E aí fiquei assim tipo: “veio, um lugar de tango que tem viado”. Falei: “É incrível. Quero ir lá”. eu fiquei louco, louco de vontade pra ir. Procurei nas agendinhas, nas agendinhas que quando tem as agendas de programação das milongas. E aí eu peguei e vi lá e falei: “eu vou. Eu vou lá”, e me programei para ir. No ônibus meu professor conversando com umas outras pessoas...eles falando da - não sei como foi que chegaram no assunto das milongas queers - e eles começaram a falar de uma forma pejorativa. Sabe? Tipo, como se fosse um ambiente menor do que as outras milongas. Tipo assim: “ah, é lugar de viado que não sei o que”. Aí eu fiquei assim: “porra, eu tô cheio de vontade pra ir nesse lugar e todo mundo que tá no grupo comigo tá concordando com a pessoa que tá falando que esse lugar não é legal” (GEORGE, 2020, n.p.).

Essa fala do professor de Alisson, é bastante comum, há muitos conservadores que menosprezam esses espaços insurgentes. Dizem que o que as pessoas estão fazendo não é dança de salão, deslegitimando o trabalho de muitas dessas pessoas que têm proposto alternativas nessa área. Para alguns deles, essas práticas estariam se desvinculando das tradições e das culturas. Honestamente, percebo que muitos desses discursos são feitos por homens cisgêneros que nunca se perceberam acudados nesses espaços, ou talvez não tenham tido a oportunidade de se sensibilizar e experimentar maneiras outras de estar no mundo; são pessoas em situações de poder e que não querem abrir mão desse espaço.

Entretanto, me parece que os agentes criadores desses bailes não estão preocupados em discutir sobre a sua validação, pois eles compreendem que são espaços de dança a dois. Sendo que eles também estão conscientes de que são espaços que refletem e possuem outras prerrogativas para existir, não estão interessados em dizer que essas propostas são mais dança do que as que existiam. Contudo, me parece que todos são, sim, agentes engajados em uma mudança mais ampla de pensar essa prática e que compreendem que determinadas práticas excluem e são violentas com os seus dançarinos.

A Dois Rumos Cia de Dança vem há três anos organizando bailes contemporâneos de dança de salão em São Paulo, acreditando que esse espaço continuado é importante para a formação estética de outras formas de existir a dança de salão. Na descrição do que seria o baile encontramos o seguinte:

Na busca de uma dança a dois mais igualitária, conectada e afetuosa, disposta a repensar os papéis executados por quem dança (conductor/conduzido), propondo um novo modo de pensar, produzir e consumir dança de salão, a Dois Rumos Cia de Dança apresenta o "Baile Contemporâneo de Dança de Salão". Nele, você dança aquilo que souber ou sentir vontade, da maneira que quiser e com quem ou quantas pessoas desejar. Se não quiser dançar está tudo bem também; pode ir e apreciar o baile ou filosofar com a galera que estiver por lá! Tudo é válido: dançar a dois, a três, a um ou em grupo, homem com homem, mulher com mulher, samba no bolero, tango no forró, conduzir ou ser conduzido, do tradicional ao experimental. O importante é trazer a sua dança e o que há de melhor em você para partilharmos juntos essas experiências. O convite está lançado: "Aceita essa dança?" (2020)

Esse convite é totalmente diferente do estatuto da gafeira que mencionei na primeira parte dessa pesquisa. Ele convida você a experimentar dançar e não está interessado em sugerir como você deve executar essa ação. É interessante ver o quanto alguns elementos do baile se mantêm. nesse vídeo<sup>52</sup> da Dois Rumos Cia de Dança, por exemplo, temos as luzes de baile, uma canção para dançar e várias pessoas experimentando dançar juntas. Mulheres conduzem, pessoas do mesmo gênero dançando, duplas e coletivos dançando no mesmo lugar, há diferentes faixas etárias na pista. O que me chama mais atenção nesse vídeo é o prazer vivenciado pelas pessoas que dançam.

Isso se materializa em sorrisos, em corpos se expressando através das suas danças, experimentando diálogos com outros corpos, olhos que se fecham para desfrutar da cinestesia que é estar em relação com outro corpo. No baile, não importa o que você faz, onde você trabalha: as pessoas simplesmente se relacionam através da dança e se conectam por essa via. Há uma experiência coletiva de encontro. Isso o torna uma proposta artística-ativista, pois, a partir da não separação entre as esferas vida e arte, pelas quais estamos todos sendo atravessados, apresenta, por vias sensíveis, a capacidade de, intencionalmente, reconfigurar os modos de articulação política e social.

Isso não é algo novo na dança e nas artes, mas a dança de salão sempre esteve presente nesse espaço que não necessariamente era visto como uma produção artística. O que me parece é que os praticantes de dança de salão, especialmente, através dos bailes queer e contemporâneos, estão conscientes dessas possíveis articulações entre essas experiências entre o baile e a vida. Tem há uma intenção nessa atitude de ir dançar socialmente em um baile que se elabora através de outros pressupostos, e o quanto isso pode reconfigurar os modos como temos nos relacionado uns com os outros, como temos percebido a cidade, como os nossos

---

<sup>52</sup> Baile Contemporâneo de Dança de Salão da Dois Rumos Cia de Dança de São Paulo, esse aconteceu na Bienal Sesc de Dança em Campinas em setembro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GRIV0zvTv7I&list=PLHoTAnxGR590kPgIJQaPm3BeFn0eyjPcA&index=2> Acesso em: 18 de fev. de 2021.



corpos têm sido violentamente utilizados por esse regime dominante em prol de uma produtividade exacerbada. Então quando falamos em modos de dança estamos também compreendendo que são formas de estar vivo. A pergunta que atravessa os corpos que frequentam esses bailes me parece ser: de que forma você tem experienciado o mundo? Ou melhor: qual a dança a dois dialoga com o mundo em que você quer construir?

Longe de ter uma única resposta para essas questões, mas arrisco a elucidar alguns pensamentos disparadores sobre esses espaços coletivos e seus potenciais de transformação. Acredito que os bailes seriam, talvez, o encontro dos corpos indisciplinados, como traz Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2006), ou ainda, as possibilidades de fazer arte e, assim, viver tentando escapar ao biopoder. Seria o encontro de corpos desejanter por fissuras nas estruturas dominantes, as quais insistem em utilizar a experiência de estar vivo como uma fonte de produção de corpos a serviço do capital; ou, uma ação de alargamento dessas experiências, algo que desestabilize e provoque o fazer vigente, trazendo reinvenções, experimentando novas possibilidades. Um lugar de recriação do que é o estar vivo nesse tempo, no qual a pulsão do encontro seja disparadora para a existência de um baile.

O baile queer ou contemporânea seria esse espaço livre de premissas e de condutas normalizadoras, no qual haveria algumas horas de reinvenção de uma zona livre. A orientação sexual e o gênero não seriam motivo de restrições e impedimentos. Estaríamos reconfigurando as relações de poder, nas quais não haveria relações desiguais entre os gêneros, as raças e as classes. Um local onde o prazer social de dançar entre pessoas é que mobilizaria a existência desse encontro. Subverteríamos o baile de dança de salão cis-heteronormativo por um baile no qual a transversão promoveria os múltiplos encontros possíveis entre esses corpos.

A multidão aqui é queer e seus corpos aparecem no centro da desterritorialização da heterossexualidade, como traz Paul B. Preciado (2019). Explodem nesse baile os códigos de masculinidade e feminilidade presentes na dança de salão. Aqui, os corpos resistem aos processos de normalização dos gêneros, sendo justamente essas anormalidades as potências desse espaço de dança. O baile queer é fruto da “utilização máxima dos recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes” (PRECIADO, 2019, p. 425). Aqui, queremos desidentificar, queremos que as danças sejam criadas por sujeitos rebeldes, diferentes, e resistentes às universalidades hétero. Queremos promover desvios naqueles que talvez nunca tenham acessado a possibilidade de vivenciar no seu próprio corpo fissuras além dos padrões.

Um lugar de dança com premissas éticas de subversão das amarras do patriarcado. Um baile na qual seja possível circular sem medo. Aqui, já não há mais que se apoiar na liberação

da dominação masculina, nas categorias naturais de homem/mulher, e nem nas diferenças sexuais, heterossexual/homossexual. Nesse exercício de desterritorialização enquanto festa “Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida” (PRECIADO, 2019, p. 429).

Circulam pelos ares as noções de respeito, de equidade, de colaboração e de alteridade. Os corpos se escutam e criam danças a partir das diferenças e, principalmente, desse agrupamento de gentes. A criação de um espaço para se estar em relação com os outros através da dança. Isso é gerador de porvires, os quais eu ainda jamais imaginei, visto que a circulação de ideias e de propostas se encontra aberta, a ser convocada pelo evento em si. Aqui, brotam devaneios sobre o que são esses bailes, mas que nunca se encerram, compreendendo que seu estado seria sempre efêmero, um devir. A experiência transborda o evento em si, e segue viva nos corpos dos participantes.

Os bailes contemporâneos e queer seriam um grande fluxo dançante que se concentraria durante algumas horas para se rebelar contra todas as formas de opressão que nos atravessam. Viver intensamente um dançar comum em um espaço coletivo, sincronizado pela espontaneidade, disparando outros modos de estar no mundo, de nos relacionarmos uns com os outros, inclusive de nos relacionarmos com a cidade e com as estruturas sociais que nos cercam.

Faço relações dessas experiências sensoriais e coletivas que vivenciei, a partir da leitura do texto TAZ- zona autônoma temporária- de Hakim Bey (2004). A provocação que permeia essa leitura me faz pensar em rebeliões possíveis nessa era em que o biopoder se instaura, inclusive, em nossas construções subjetivas e criativas. As Tazs são estratégias táticas perfeitas para um estado que é onipresente, mas que possui inúmeras rachaduras e fendas. Uma Zona Autônoma Temporária é algo que se compreende também, em ação, uma fantasia poética que é disparada. Como sugere Hakim Bey (2004), uma operação de guerrilha que libera uma área de tempo, de terra, de imaginação e se dissolve para se refazer em outro lugar, antes que possa ser esmagado pelo estado.

Assim, o que mobiliza a pulsão emanada por esse termo é a possibilidade de criação de um lugar comum de encontro, da oportunidade de um grande encontro, por meio da dança de salão, o qual extrapole as estruturas do próprio ato de dançar a dois e seja entendido como ação em conexão imediata e urgente com a vida à qual estamos nos sujeitando. Viabilizando a criação de uma zona não haja hierarquias entre os corpos e a liberdade de estar seja o princípio norteador e, principalmente, seja possível experimentar o que não se conhece, a partir de criações na dança social. Seriam os bailes contemporâneos e queer espaços feitos por uma multidão de corporeidades insurgentes e dançantes que invadem a cidade, criando uma grande feitiçaria

dançante por essa multidão queer, monstruosamente poderosa e viva. “A feitiçaria funciona criando ao redor de si um espaço físico/psíquico ou aberturas para um espaço de expressão sem barreiras – a metamorfose do lugar cotidiano numa esfera angelical” (BEY, 2003, p. 19).

A feitiçaria opera como a consciência aprimorada da possibilidade de estar no mundo de outras formas; uma percepção incomum, talvez, mas que, alinhada às ações e aos objetos, consiga atingir aquilo que se busca. Para existir, o baile precisa de um bando, como traz Hakim Bey (2004), uma rede que é aberta, mas não para todos. Aqui, o que mobiliza a reunião dessas pessoas são suas afinidades, o laço de amor que reúne os iniciados. São seres clandestinos e marginais que se agrupam em relações não hierárquicas, compondo um padrão horizontal, no qual os contratos e as alianças são tecidos por afinidades espirituais. O bando também se dissolve e se reajusta a partir de cada ação. Há um plano de ação que se realiza, orquestrado por esses terroristas que se infiltram e convidam as pessoas a dançar. Durante o baile esse bando cresce, todos que estão ali compõem a matéria desse baile e, conscientemente ou não, são, em parte, a concretização dessa zona.

Nesse bando há muitas ações a serem desdobradas. Há os responsáveis por promover o som, fundamentais para provocar intensidades diferentes e canalizar as energias dos corpos que pulsam o dançar; há outras figuras, responsáveis por disparar danças na pista, improvisações as quais aquecem os momentos iniciais do encontro e cativam os corpos a se entregarem ao devaneio de dançar juntos; há também aqueles que asseguram a existência do encontro, divulgam quando a baile vai emergir em matéria em algum ponto da cidade. Porém, integrantes desse bando são acrescentados durante a ação e podem, inclusive, articular propostas inimagináveis, por exemplo, danças coletivas, abraços inesperados, composições musicais emergidas na hora. Esse grande bando monstruoso e rebelde se completa quando o evento em si acontece e, a partir disso, marcas de fluxos e afetos atravessam no espaço e nos corpos que ali estão.

A ação de bailar em conjunto, por mais que seja orquestrada à semelhança de uma festa, precisa estar em aberto. Por mais que a festa seja planejada, a mesma jamais pode ser ordenada, sendo a espontaneidade crucial para que o evento aconteça (BEY, 2004). Nesse sentido, o baile pode ser arquitetado, porém, jamais poderá ser fechado, sendo fundamental que os fluxos estejam livres. Espaços inspiradores existem. A autora Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2006) traz exemplos das *raves* ilegais, ou das festas de rua organizadas pelo coletivo Reclaim the Streets. Segundo a autora, esses espaços celebram a liberação temporária da ordem estabelecida. “Tempo e espaço são redimensionados pelo prazer de compartilhar uma experiência vital” (OLIVEIRA, 2006, p. 114). Podemos também trazer exemplos da realidade

local na cidade do Rio de Janeiro, como os blocos de carnaval de rua, as rodas de samba e de forró que acontecem nas ruas.

Nos últimos anos houve uma retomada intensa do carnaval de rua na cidade, principalmente devido a um ativismo musical que tem reinventado os modos de atuação dos músicos e, principalmente, construído uma relação diferente com os espaços públicos (HERSCHMANN, 2013). Nesse sentido, vemos uma tentativa de ofertar música na cidade de forma contínua e gratuita que, além de ocupar os espaços públicos, tem o intuito de recuperar e dinamizar determinados pontos da cidade, provendo novas formas de atuação na relação das pessoas com a cidade. Nesse processo também é possível perceber casos de eventos que, além da relação com cidade, possuem propostas ativistas queer, como é o exemplo da festa Isoporzinho das Sapatão, na qual as mulheres lésbicas se reúnem na rua com seus isopores para dançar e conversar. Há também blocos de carnaval propostos por esse público e outras festas sendo articuladas em espaços centrais da cidade.

Nesse sentido, me parece que os bailes queer e contemporâneos precisam esgarçar sua experiência com a cidade e o desaparecimento que se vivência por meio dessas experiências coletivas. Penso, como provocação para esse bando a criação de espaços temporários na cidade com propostas que revitalizam e rearticulam a interação entre os habitantes daquele lugar com o espaço urbano. Isso pode vir a ser um dos princípios propostos por um baile que se preocupe também em abandonar as marcas da colonialidade da dança de salão. Voltando às suas origens primárias, em que bailar junto era sinônimo de dançar na rua, no pátio, no terreiro.

Dançar coletivamente na rua ressignificando e dando acesso à dança de salão, fazendo da rua sua grande pista de dança, onde qualquer corporeidade possa chegar e dançar. Há eventos de dança de salão que ocorrem em praças pelo mundo, porém, cada vez mais, essas ações estão ocupando lugares privados, como escolas de dança e salões de baile. Não pretendemos estabelecer um juízo de valor que defina que um local é melhor que o outro, mas, para o que se propõe esses bailes audaciosos que provocam as normas sociais me parece que a ocupação do espaço público é fundamental.

Trazer para os bailes o gosto de ser um terrorismo poético e causar afetos e emoções naqueles ali presentes. Seria uma ação que atingiria várias pessoas e deveria causar alguma mudança em suas vidas. Se isso não acontecer terá falhado, como traz Hakim Bey (2003), o terrorismo poético precisa mudar vidas além da do artista. Interferir nas cidades, dar voz às corporeidades insurgentes no dançar a dois, provocando vida em uma cidade tomada pelo medo. Sequestrando qualquer corpo que passe por esse baile e fazê-lo dançar. A ocupação das ruas e

das praças é uma potência mobilizadora dessa provocação, que luta contra o confinamento dos processos individuais e solitários regidos pelas forças reativas e conservadoras.

O corpo na rua configura a expressão de vozes múltiplas que se arriscam e fazem arte pelo direito de viver, porém, ao mesmo tempo, percebem a potência que se instaura a partir do desaparecimento. Desaparecer de si. Se perder em meio ao caos e experimentar devires outros, ao dançar com as pessoas que ali estiverem. Experimentar ser sempre a dois, a três, a muitos. Dançar em uma festa pressupõe vivenciar desejos sendo coreografados. Assim, surge a oportunidade de, por meio da dança, se expor aos perigos de se tornar outros (BOLLEN, 2001). Os bailes insurgentes possibilitam a todos se colocarem em risco, jogarem com a negociação de ser algo que jamais se imaginaram sendo. Ser alguém que é convocado à relação com os demais ali. Dançar em uma pista de dança exige negociações de proximidade (BOLLEN, 2001). e estar cara a cara, uns com os outros.

O que me interessa é que essa potência de microações aconteça quando bando de pessoas se reúne para dançar, minando as estruturas dominantes, ainda que algumas pessoas não tenham consciência de que estão sendo regidas por fluxos queer. Aos poucos, talvez se permitam experimentar como é estar em uma multidão que promove outros fluxos, os quais liberam vida. Haverá, então, esse desaparecimento coletivo, como acontece nas *raves* ilegais (OLIVEIRA, 2006). Todos ali são pulsações vibrando em uma única batida promovida pela música. No baile, todos são movidos pelo fluxo das relações entre as peles que se tocam, os olhares que se cruzam, os sons que invadem as orelhas, os ritmos que se instauram e os abraços que se materializam.

Muitas perguntas surgem disparando respostas provisórias, ou, em outras palavras, reiterando a incerteza da experimentação. Assim, surgirão mais perguntas para seguirmos investigando como seriam esses bailes.

Qual seria o ponto da cidade em que ocorreria o baile? Não sei se haveria um ponto ou vários pontos possíveis. Um baile que se espalhasse em vários focos, como uma grande epidemia efervescente, em pontos diferentes da cidade, por algumas horas para, em seguida, dissolver-se; ou em algum ponto concentrado que, a cada baile, fosse um lugar diferente; ou ainda, uma grande caravana bailante que atravessasse a cidade.

Como convocar o bando? Por meio de códigos, de chamadas em banheiros públicos, do *What's App*, de *stencils* espalhados pelos murros da cidade, de cartas direcionadas a pessoas que devem espalhar para os outros as notícias. O que e como seria a música desse lugar? Deixar ao acaso. Levar caixas de som e um DJ terrorista. Trazer monstruosas musicistas para tocar. São muitos os pontos que podem surgir, o baile como terrorismo poético está germinando e

acontecendo por aí. Por hora, para fechar, nesse tempo que seguirá se desdobrando, deixo o convite.

O AMOR CONVOCA  
UMA BAILE MOSTRUOSA PARA CORPOREIDADES DESEJOSAS POR DANÇA  
VENHA DESAPARECER DE SI  
VENHA DESAPARECER NA CIDADE EM CONJUNTO  
ENCONTRAR PARA DANÇAR BIZARRAMENTE COM OUTRAS PESSOAS  
FAZENDO UM GRANDE FEITIÇO CONTRA O HUMANISMO

P.S: Escrevo como resistência por acreditar que o bando, em breve, poderá se reunir novamente, talvez com muitas outras perguntas, depois das marcas desse momento pandêmico. Como tocar depois de tanto tempo sem poder se reunir? Como dançar após esse trauma coletivo e após tantas mortes? Mais que nunca vejo o quanto a reunião do bando pelas ruas era a forma de resistência mais potente ao estado fascista. Seguir é preciso, corpos e corpos rebeldes que saibamos ser levados pela intuição dos desejos e que possamos criar formas de dançar juntas em breve. Assim como possamos hackear as redes e tentar trazer um tanto de corporeidade para tanta virtualidade que temos vivido.

## 5. LA BRUJA: UM DISPOSITIVO PARA DESINTOXICAR A CORPOREIDADE DA DAMA NA DANÇA DE SALÃO

O que fazer com as toxinas, as informações novas, a degustação e a digestão depois de debruçar-me quatro anos sobre um tema? Uma tese ou um tema de pesquisa, como diz meu (des)orientador Charles, sempre nos atravessa e fala sobre nós mesmos. Lancei-me de cabeça, corpo, intestino, lágrimas e risadas sobre essa experiência de vida. Vi dor onde não percebia existir, mas presenciei reinvenção onde não poderia imaginar. Ao longo de leituras que discorriam a respeito de questões de gênero, sexualidade, filosofia, dança, teatro, performance, política e educação, pude perceber que certezas se derretiam, enquanto o terreno da inquietação dominava meus pensamentos. Transei com Beatrice-Paul e seu manifesto contrassexual, fui à praia do Leme com Judith, dancei com Casa 4 nos bailes e no carnaval de Salvador, tomei chá com Anna, almocei no chinês vegano com Carolina e Laura, bailei tango à meia noite com Mariana, dancei forró que rolava no chão com Luiza e depois partilhamos nosso amor por abacate; fui acolhida na casa de Débora e Kamila e dancei uma semana inteira ao lado delas. Na verdade, fui acolhida em muitas casas dançantes nesse Brasil, passei horas, dias e semanas conversando sobre o que poderia ser essa dança de salão queer ou contemporânea. São Paulo, Campinas, Salvador, Florianópolis, Porto Alegre, João Pessoa, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Itaúnas, Buenos Aires: em todas essas cidades dancei, troquei afetos. Depois, dancei virtualmente por mais um ano com um tanto de gente espalhada por esse Brasil, via tela, em meio ao caos pandêmico.

No fundo, constatei que essa tal inquietação de dança e de dama que me habitava estava muito cravada, ou mais bem enraizada como erva daninha na minha subjetividade, limitando-me a ser. Toda uma educação havia me conduzido a gostar de certas coisas e a recusar outras, até mesmo meus sonhos estavam subjugados a essa condição. Isso estava me matando, servindo de base não só no meu dançar, mas na maneira como falava, como me relacionava afetivamente e por aí vai. A partir de determinado momento, comecei a perceber que falar de dança de salão queer ou contemporânea fazia com que, diariamente, eu olhasse essa dama que seguia sentada de salto bem princesa dentro de mim.

Foi então que comecei a sentir inquietação física, como se algo precisasse sair. Meu corpo havia sido atravessado, revirado por todas essas experiências, e muitas delas me levavam para as minhas memórias relacionadas à dança de salão e tudo isso tinha um gosto ácido. Por vezes, conseguia saudar e celebrar também os encontros e perceber um campo todo em movimento. Sentir o frescor de uma prática sendo arejada. Porém, não foi tão fácil conseguir

trazer para o corpo o que precisava sair, doeu, mas foi necessário a morte para poder reinventar e conseguir finalizar, por hora, o que foram esses últimos quatro anos de intensa metamorfose.

Também não aconteceu de forma tão consciente perceber que tudo isso se tratava de muitas outras pessoas e suas vidas, mas muito se tratava de mim, das minhas dores, das situações de assédio e violência que vivi na dança de salão, mas também sobre os acessos que tive e as oportunidades profissionais por me enquadrar perfeitamente nesse papel. Eu era a boa dama branca burguesa e, por mais que estivesse me descontruindo ao longo dos anos, esse estado habitava minha fala, meu modo de dançar e ela precisava ser colocada para fora e não seriam cheirosos esses processos. Foi isso que aconteceu um dia depois de passar um final de semana estudando com Luiza e Carol sobre dança de salão: eu escrevi que eu precisava vomitar a boa dama que estava em mim. Após essa materialização, eu vomitei três dias sem parar, foi uma das piores viagens de ônibus que já fiz.

Passado algum tempo, comecei a sentir que o chamado de dançar vinha com força profunda e densa de um lugar inabitado. Uma fúria irônica passou a querer dançar comigo nos bailes. O corpo precisava desintoxicar e a bruxa estava me chamando para dançar. Ela queria assumir minha coluna vertebral e deixar a serpente ter vida, colocar os pés no chão para sentir a terra pulsar, se lambuzar de si mesma e gozar de um tempo em que fosse possível não ter amarras e nem saber o que se era. Ela vinha me mostrando que o animal estava rosnando no meu peito e queria cravar os dentes no primeiro opressor que aparecesse na minha frente.

A bruxa veio me fazer um convite para dançar, apesar de não conseguir compreender de cara como ela se materializava. As primeiras memórias que me apareciam eram as bruxas dos contos de fadas, mulheres antagonistas às princesas damas. Elas sempre eram taxadas como malvadas, às vezes por não querer ter filhos, outras por querer ser livres, mas sempre representavam o mal para as princesas, as quais, geralmente, eram salvas por um homem branco. Isso quando a bruxa não lutava com a princesa por esse homem. A bruxa era inimiga, ou melhor, me dei conta que isso era mais um processo formativo para que as mulheres fossem colocadas umas contra as outras.

Descartando esse imaginário romântico, parecia que havia um desejo de reconhecer essa bruxa em outros lugares. Quando me deparei com a leitura de Silvia Federeci *O Calibã e a Bruxa* (2017) o chamado se intensificou, pois, pude perceber que a bruxa, assim como a loucura e a histeria, nada mais eram do que categorias que deslegitimaram os corpos femininos ao longo da história. Entrar em contato performaticamente com essa figura parecia me provocar a mover, um corpo em estado de leitura e reflexão, que necessitava transbordar após esses anos iniciais de doutoramento.



Não havia mais tempo a perder. Foi quando enxerguei a oportunidade de dançar a sombra que estava me rondando e provocando minhas entranhas havia quase um ano. Me inscrevi para performar no evento de dança de salão contemporânea e fui aceita, *La bruja* surge ali, ou melhor, aparece, mas ela já me acompanhava havia meses, na espreita, aguardando o momento de abrir um buraco na kinesfera da dança de salão. Depois ela vem vindo, e se tornando cada vez mais ácida, e é sobre ela que preciso falar para que vocês consigam compreender como esse percurso foi acontecendo no meu corpo.

São Paulo, noite fria, baile contemporâneo de dança de salão dia 17 de novembro de 2019.

Quando me virei e vi aqueles inúmeros olhos sedentos por algo que estava prestes acontecer, senti o abismo me habitar.

Talvez uma boa parte deles estivesse apenas comentando e degustando o sabor da sua última dança.

Eu sentia um calafrio percorrendo minha espinha dorsal ao me deparar com aqueles corpos.

Sabia que nada do que estava para acontecer era esperado, nem por mim e nem por eles.

Haveria fluídos, fissuras e imensidões de estranhamentos assim que começasse o que estava disposta a fazer naquela madrugada.

Queria ver aquela imagem de Paola dançarina-dama ser estilhaçada diante das suas peles

Queria que minha pele macia e cheirosa virasse escama, casca de réptil, ficasse amorfa e desarticulada.

Respirei, olhei algumas pessoas e me abaixei.

O corpo adoentado concentrava energia, estava vivo mais do que nunca naquele momento.

Começo a babar!

.....

Termino exausta, ou melhor, exaurida....

Era isso, precisava dessa experiência fissura para seguir

Nunca pensei que fizesse tanto sentido babar em frente a corpos treinados na dança de salão. A dança de salão ensina a ser civilizado, a ser educado, como devem se portar uma dama e um cavalheiro. Essa organização social onde os corpos de mulheres seguem sendo carne para ser devorada pelo animal homem chefe da cadeia alimentar disfarçado de gentileza cavalheiresca, isso envenenava o meu sentir. A passividade do meu gestual, a minha

incapacidade de lutar. Eu-dama era uma presa dócil ao patriarcado feroz. Então, quando as primeiras gotículas de saliva se acumulam na minha boca é como se quisesse agrupar o máximo de veneno já engolido para assim começar o processo de exorcizar a dama que ali habita. Transformá-la em monstra.

*La Bruja* começa antes mesmo de haver alguém que testemunhe sua presença. Quando entro no espaço onde irei realizar essa ação, acendo o palo santo e sinto seu cheiro ampliando meus sentidos para o que vai transcorrer nos próximos momentos. *La Bruja* fala sobre sentidos, olfato, tato, paladar, visão, mas não aquilo que se vê com os olhos, e sim o que se vê através das articulações do corpo em movimento. Desperto minha percepção sutil para me sintonizar com as energias que ali circulam. O encontro dessas forças com o corpo é o que me interessa naquele momento. Exercito o esvaziar, liberar as minhas expectativas e, quem sabe, possibilitar o acesso das referências imagéticas as quais vêm surgindo no processo de encontros com essa figura.

Me conecto com os elementos da natureza, principalmente com a imagem de raiz. Assim, vou aterrando no chão os pés, as mãos, o sacro, as costas, como se quisesse romper com o piso e acessar a terra por essas partes. Há também um processo de acolhimento comigo nesse dia, receber as dores musculares, os sentimentos que me afligem, a ansiedade, e ir percebendo e recolocando através da respiração essas energias no corpo. Estico, torço, alongo, inspiro e expiro tentando ganhar espaços internos que estão enrijecidos ou espremidos pela tensão do cotidiano. Desperto a pele com carinhos, sinto os cheiros, olho com atenção para o que está ao meu redor. Arrumo os objetos, ou melhor, os meus parceiros de cena pelo espaço. Vou concentrando forças, os pés tocam o chão. Sapatos, uma das marcas da dança de salão, servirão para outra coisa, os pés estão em potência máxima na relação com o chão.

Acho interessante esse dado porque é sempre um espanto quando alguns participantes da oficina de dança de salão que ministro se deparam com a experiência de ter que estar descalços para dançar. Afinal, a dança de salão não se faz de sapato. Se faz sim, de sapato, se faz como se pode estar. Porém já que estamos falando em desestabilizar as experiências, por que não colocar os pés no chão e sentir os próprios pés? Depois sentir o pé do outro. Dando voz à essa parte do nosso corpo, ganhando garras, e ampliando nosso contato com o chão. Depois disso podemos escolher se queremos ou não seguir descalços. Penso que são escolhas, podemos querer ficar limitados à forma que os sapatos propõem ao nosso corpo, ou mesmo utilizá-los para poder dançar em chãos inóspitos. Porém, é importante poder ter consciência de que são escolhas e não imposições. Retornemos à minha ação de *La Bruja*.

A segunda vez que *La Bruja* surgiu foi no território centro do Rio de Janeiro, perto da Praça Tiradentes, no Espaço Montagem. Ali perto existia a Estudantina, uma das gafeiras mais conhecidas da cidade, eu consegui pegar alguns bailes antes do encerramento das atividades. Nesse dia, não estava frio, mas chovia bastante. As pessoas já estavam na sala conversando quando foi apresentada a proposta de evento, uma mostra de processos feitos por mulheres. Eu ia começar. Entro no espaço, vou em direção ao fundo da sala. Escrevo ainda um pouco trêmula. Começar é sempre difícil, pois nunca sei de fato o que pode acontecer. O quanto meu corpo vai se transformar. Dessa vez, estava menos insegura. A luz favorecia um clima de penumbra que me auxiliava a me sentir mais próxima da caverna, do ritual. Escrevo no fundo da sala em um papel branco: “Isso aqui é um vômito”. Viro de frente e sento olhando as sombras dos corpos ali presentes. Faço pequenos movimentos com a boca fechada para ver se consigo concentrar mais baba, o nervosismo do momento sempre faz com que a minha boca seque mais que o normal.

Fig.20- Performance *La Bruja, a baba* (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Na figura vinte, acima, é possível perceber esse momento em que meus músculos do pescoço estão trabalhando no processo de aglutinar a maior quantidade de saliva possível dentro da boca

Então, babo aquela espuma transparente com cheiro de saliva, ela vai escorrendo pela minha boca, pingando na minha mão. Vou desfrutando daquele líquido, deixo escorrer, pelo peito, pelas mãos. Começo a brincar com a baba na mão; às vezes, puxo a baba de volta pela boca. Quando faço isso sinto que por vezes as pessoas reagem com um som de nojo do que estão vendo. Tento seguir babando, e produzindo baba.

Quando sinto que não há mais o que salivar, começo a me lambar, a espalhar essa baba do corpo pelo rosto. Lambo os dedos, os pulsos, passo a mão babado no peito e sinto tesão por estar fazendo isso. Pego meu pé e o coloco na boca o máximo que consigo. Devoro a mim mesma e deixo o bicho sair pelos poros da pele babada. Sinto um instinto que me conduz a uma energia sexual, deixando minha pele quente. Jogo entre me tocar por prazer e querer me lambar. Vou aumentando essa ação até querer ficar sem a blusa, colocar os peitos para fora. Essa imagem me lembra o poder. As guerreiras Minoicas<sup>53</sup> me vêm à cabeça; mulheres guerreiras de uma sociedade matriarcal de um período antigo, elas aparecem em vasos com representações de força e poder, todas com os peitos desnudos.

Meu corpo rasteja, se fragmenta pelo chão. Viro lagarto, bicho de quadro patas, réptil, me conecto com o que pode haver de animalesco em mim durante aqueles instantes. Busco caçar pequenos insetos. Trabalho com precisão e tônus forte. Sou devir-bicho. Sinto aceso o universo invertido que há em mim, e as toxinas, que foram anos e anos engolidas durante a minha formação de dama sendo expulsas pelo suor da ação física. Preciso rasgar a pele e deixar isso vaziar. Dói. Bato a mão forte no chão, ela fica avermelhada, sinto o sangue percorrer com vigor e a cada torção de pés e mãos me vejo menos mulher-bonita-delicada e mais bicho-lagarto-mostro. Deslizo pelo chão, e escorrego como se me debatesse querendo colocar essa fera para fragmentar meu corpo.

---

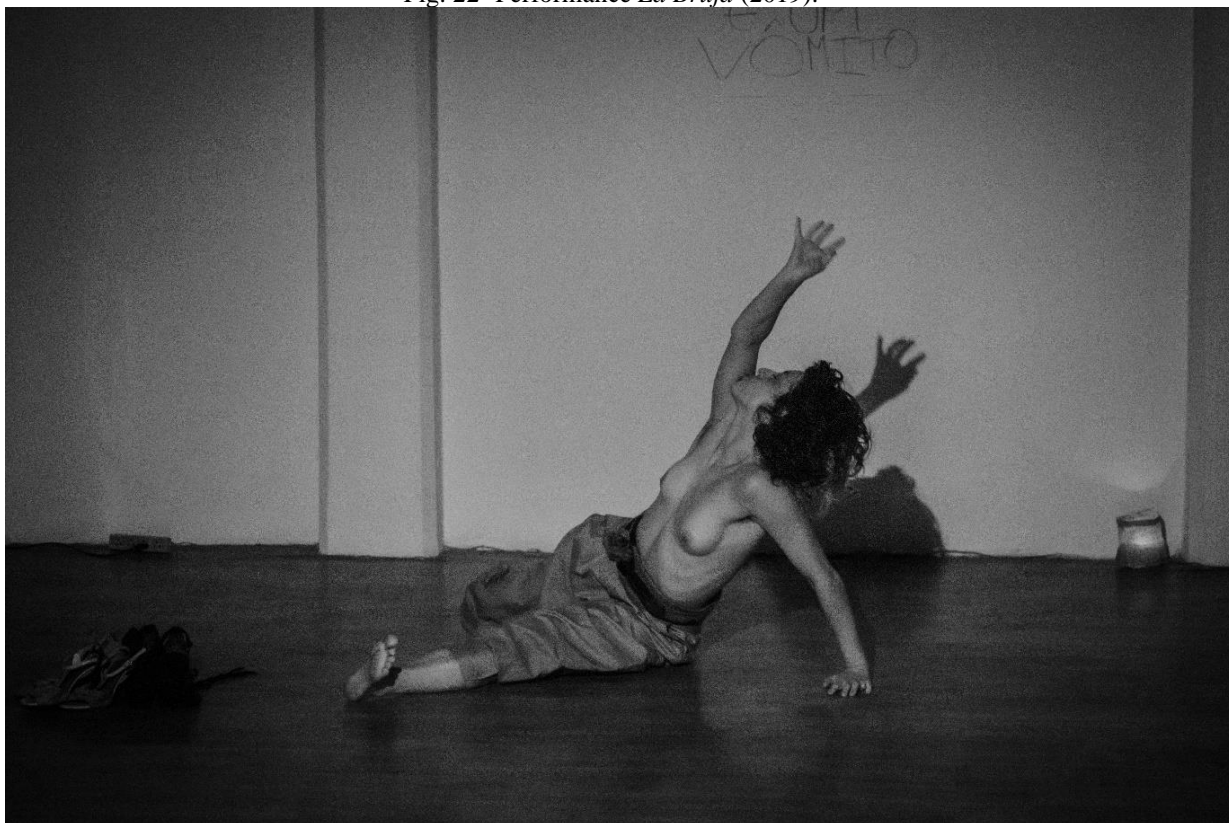
<sup>53</sup> Essa referência surgiu quando assistia as aulas do curso “O amor sob a perspectiva das mulheres: esboço de uma história feminista na filosofia” organizado e ministrado pelo professor Dr. Charles Feitosa e professora Dra. Fabíola Menezes. Uma das aulas foi dedicada a essa civilização que existiu durante a Idade do Bronze Grega em Creta, e floresceu aproximadamente entre o século XXX e XV a.C. Foi redescoberta no começo do século XX durante as expedições arqueológicas do britânico Arthur Evans. A religião Minoica era matriarcal, eram adoradas apenas divindades femininas. Os afrescos apresentam mulheres exercendo funções religiosas, políticas e administrativas e há uma série de representações que ilustram mulheres com os peitos desnudos, fortes e grandiosas.

Fig. 21- performance *La Bruja, devorar de si* (2019)



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Fig. 22- Performance *La Bruja* (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.



Deparo-me com a saia no chão, ela surge como um inimigo, mas, ao mesmo tempo, sinto seu convite. A bruxa me chama por esse tecido, que só pode ser acessado depois de ter vivido a experiência do bicho, só assim parece que meu corpo consegue reconfigurar esse objeto.

Paola Zordan, artista, educadora e pesquisadora, sussurra em meus ouvidos:

Senhora dos descontroles, a bruxa guarda, sob os panos, truques que servem para confundir, embaçar e atrapalhar a razão, fazer com que os cursos do pensamento sejam deslocados. No alvorecer das ciências psíquicas, as mulheres atordoadas pelo demônio, assim como toda sorte de “enfeitiçados (ZORDAN, 2005, p. 338).

Aproximo-me da saia rastejando e, com a boca, abro a saia e entro debaixo dela. Ela cai sobre o meu corpo, tapando meu rosto.

Fig. 23- *La bruja, tecendo os fios* (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Nesse momento, sinto que posso fazer feitiço e mover o ar daquele espaço. Transformo o tempo e o espaço que ocupo. O bicho ali se mistura com a mulher novamente, mas, em um

lugar da monstruosidade. Passo a tecer como as Moiras<sup>54</sup> os fios da vida, costurando e jogando com a minha vida e com a de quem mais estiver ali testemunhando esses estados. Teço com as mãos e com a saia que se move de um lado ao outro. Compreendo que todo o nascimento pressupõe a morte, como uma bruxa parteira me disse certa vez. Vou costurando essas linhas de força que possuem tensão, pego os fios que saem do meu corpo.

Essas linhas de força dançam pelos ares ao serem lançadas por essa saia que desloca o ar ao seu redor, até convocarem esse estado a mover, enrolar, torcer e escolher se vamos viver fluxos de prazer ou se, subitamente, seremos arrastados para as profundezas dos pântanos lamosos e densos.

Fig. 24- *La Bruja*, encontro comigo mesma (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

---

<sup>54</sup> Na mitologia grega, eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos.

É hora de a roda da vida girar, não sabemos o que está por acontecer, a mulher-saia se enrola, se abre, cavalga pela sala e lança coices que lembram os ganchos do tango. Por um instante me deparo brevemente com a Paola no meio da cena com a saia, ela está em uma caverna sentindo na pele pingos escorrerem pelas suas costas. Ela sabe que não está só, mas ali se vê, bruxa-cobra. O público vê sua dança das costas, uma mover sutil que reverbera na coluna e nos ombros, como mostrado acima na imagem vinte e quatro.

Novamente a bruxa me convoca para seu último estágio, a morte se aproxima, é hora de cortar os fios. Sufocar de vez aquilo que remanesce, como na foto vinte e três. Danço com o fim, e sinto que chegou a hora de encerrar. Tento respirar, mas o tecido convoca o rosto a morrer. A identidade desse corpo não interessa mais. Giro, giro, giro e desequilíbrio para cair. A morte de algo aconteceu.

Fig. 25- *La Bruja*, torcendo os fios e sufocando o rosto (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Respiro ofegante, estou exaurida, mas preciso continuar. Amarro o rosto com a saia, sinto a guerrilheira, agora é tudo cru e meu corpo é máquina de guerra. Monto a minha armadura de saltos agulhas ponte agudos. Sou quadrúpede-ciborgue-desaltoalto, e danço ironicamente um tango de quadro patas. Cheio de espinhos, como vocês podem ver na figura vinte e seis.



Fig. 26- *La Bruja* em seu estado quadrúpede-ciborgue-desaltoalto (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Danço *La Bruja*, canção que clama como a mulher foi uma bruxa por ter desdenhado o amor do homem da canção. *La Bruja* pseudosubmissa remonta o lugar da mulher objeto, sensual e graciosa, mas com ganas de morte. Caso alguém venha dançar com ela para aprisionar seu corpo ou sufocar sua forma de dançar, qualquer um dos seus saltos preso em seu corpo o

matariam. O jogo é outro. Sarcasticamente, danço de quatro para mostrar que não estarei subordinada a você, macho. Desejo virando matéria, rebelião através do próprio corpo que não mais é bonito-gracioso-leve, mas bicho fragmentado que expurga e fissura essa dama para além. Assim encerra essa ação.

Uma síntese performática de um processo de investigação sobre os papéis na dança de salão, principalmente a partir de um ponto de vista feminino, ou seja do papel da dama nessas danças e seu deslocamento para a bruxa. Uma tentativa experimental e provocativa de desintoxicar a minha corporeidade dos anos vivenciados na dança de salão hegemônica e na vida vivida em uma sociedade cis-hetropatriarcal. A monstrosidade me pareceu ser um convite pertinente para meu corpo, a bruxa como traz Paola Zordan:

É uma figura que transita no pantanoso terreno do irracional, da carne e da animalidade. Andrógina, a bruxa é monstruosa porque traz consigo a mistura das espécies e a mistura de sexos diferentes. Mulher-árvore encarquilhada pelo tempo, mulher-loba correndo pela floresta nas noites de lua cheia, mulher e besta, a bela e a fera. A bruxa, como todos os monstros, é híbrida. Bissexual, a promiscuidade da bruxa mostrava o quanto era perversa e animalesca. Disfarçando seus pés com formas de garras, a bruxa engana fazendo com que todo seu hibridismo pareça ilusão, pois seu aspecto monstruoso esconde-se por baixo das saias. O território da bruxa é como o deserto produtor de miragens, o mundo alucinatório dos tranSES, o discurso eterno e atordoante da confusão infernal, o limiar da loucura (ZORDAN, 2005, p. 339).

Essa convocação de meio bicho, meio gente, meio monstra, meio andrógina, bissexual, meio entre, convocou a performance *La Bruja* a existir algumas vezes. Assim como estimulou que fosse criado outro processo, o qual mencionei na seção anterior, chamado *Malditas*, com outras artistas pensadoras das perspectivas contemporâneas da dança de salão. O feminino monstruoso, como provoca a pensadora queer Barbara Creed (2007), a qual propõe que as representações do feminino nos filmes de terror são desestabilizadoras do patriarcado, desarticulando a imagem de vítima associadas normalmente às mulheres. Trazendo a bruxa, a possuída, a vampira, como figuras abjetas que confrontam a masculinidade dominante e as idealizações previstas socialmente para as mulheres. Assegurando que a potência do monstruoso está no feminino, ou quem sabe como nos traz Virgine Despentes (2016), falando sobre King Kong, um bicho nem fêmea nem macho, apenas uma criatura que, mas definitivamente, não é masculina.

A bruxa, a meu ver, emerge para nos conectar com o mundano, convoca o sentir e as emoções do grande paradoxo que é o estar vivendo-morrendo. Sua presença é percebida pelo ar que entra e sai dos nossos pulmões, nas batidas do coração, na decomposição do alimento em nossas vísceras, nos olhos que se abrem e fecham ao piscar ou no sangue que circula em

nossas veias. A força da bruxa reside nos processos em movimento os quais renovam aquilo que segue vivo e abandonam sem medo o que precisa morrer. “A bruxa é definida como uma figura abjeta pois ela representa dentro do discurso patriarcal um inimigo implacável com o simbólico” (CREED,2007, p.283).

Justamente porque deparar-se com a bruxa não é algo que possa ser racionalizado, mas é um acontecimento carnal. Ela joga com as fronteiras do racional e do irracional. Um grito profundo e visceral da nossa corporeidade cíclica. Nossas sombras, medos, incertezas, animalidade e monstruosidade sendo convidados a dançarem à luz do sol. A coragem de estar em processo de vida que não teme acessar as fissuras do corpo que ainda pulsam e resistem aos processos de domesticação da nossa vida na sociedade contemporânea.

A bruxa convoca ao não humano. Não está interessada em separar certo de errado, limpo e sujo, moral ou imoral. Ela anseia por o que há de lama e gérmen. Um anseio pelo material em conexão com tudo aquilo que é vivente ao redor. A natureza ganhando voz e reinventando a nossa existência como parte de um grande cosmos, qual somos integrantes. Reconfigurando nossas referências do que somos, derretendo os limites das experiências que nos formaram, e que, por algum motivo ou vários, seguimos sustentando enquanto possibilidade de existência.

Ela vem rir descaradamente dessa soberba da humanidade e, sabiamente, lançar nossos corpos na lama para nos mostrar que somos mais um vivente nessa terra, como as formigas, as lagartas e as minhocas. Somos apenas uma das presenças vivas que compõe esse espectro de forças singulares em interação. Ela vem lançar fluídos salivares ácidos em cima da organização patriarcal na qual a figura do homem branco está no centro. Ela corrói a individualidade e deseja compor processos e modos de viver mais comunais.

A imagem que temos de bruxa é sempre associada às mulheres. Normalmente, elas personificam uma grande ameaça. Esse terror pode ser instaurado por alguém que destemidamente desestabiliza o ser homem, seja por seu ativo desejo sexual, por sua capacidade de destruir a lógica vigente, por sua sabedoria em estar conectada com sua força cíclica ou, simplesmente, por discordar daquilo que é imposto como certo. O Outro ameaçador é o monstruosamente feminino, o qual assombra os privilégios hierárquicos do tal poder falocêntrico, mas ele não necessariamente se resume à condição mulher. Podendo ser apenas bicho, ou o quer que seja entre os gêneros, mas nunca homem ou humano nessa relação filosófica com o humanismo.

Estrategicamente assassinadas, as bruxas na idade média foram alvo de um dos maiores genocídios de mulheres na história da nossa civilização. Essa perseguição possibilitou a implementação do capitalismo, assegurando um papel de propriedade aos corpos femininos que

deveriam ser subjugados às figuras masculinas como nos traz Silvia Federeci (2017). A partir desse período, a bruxa passou a povoar as histórias de terror. Entretanto, essas bruxas seguem sendo assassinadas sejam elas mulheres cis ou trans, basta ver o caso não solucionado do assassinato da vereadora carioca Marielle Franco, em 2018.

Isso gera medo, afinal, aceitar o convite da monstra é desestabilizar o sistema, e fomos bem-educados a temer aquilo que nos dá acesso a outros modos de viver. Me parece que é isso que essa figura vem convocar: um resgate a reconhecer a natureza como força e não como fonte de exploração. Nada de novo para muitos grupos minoritários, inclusive, os povos indígenas, os quais desde o processo colonizador são perseguidos e têm sua cosmovisão deslegitimada e inferiorizada nesse sistema. As bruxas se materializam em nosso território nas parteiras, nas rezadeiras, nas curandeiras, que seguem levando seus conhecimentos de cura na contramão do sistema farmacopornográfico.

Então, porque não convocar respeitosamente esses saberes e sair do salão, colocar o pé na terra, reconhecer que somos mundanos e parte de um processo cíclico maior? O mundo está colapsando e, quem sabe, seja de fato o momento de radicalizarmos a experiência promovida por todos esses agentes evocados nessa pesquisa e pensarmos na potência da multidão queer como nos convoca Paul B. Preciado (2019).

O corpo dessa multidão, como traz o filósofo, nos convida a desterritorializar a heterossexualidade:

Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso então, falar de desterritorialização do espaço majoritário e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de “desterritorialização” do corpo obriga a resistir aos processos de tornar-se “normal” (PRECIADO, 2019, p.424, grifo do autor).

Há a possibilidade dessas danças a dois insurgentes intervirem nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual. Ao estimularmos o contato com o tocar sem objetificar os corpos das mulheres, ao tocar o corpo suado uns dos outros e se deixar levar por uma experiência erótica e, por que não, entre homens ou entre mulheres, entre trios e quartetos. Convocando os fluidos a fazerem parte da dança de salão. O suor e, por que não, a baba, como tenho provocado.

Longe de mim acreditar que o monstruoso seja uma experiência padrão para todos os corpos; Luiza Machado nos provoca em *malditas aparição#2*<sup>55</sup> a reconfigurar esse convite, já

---

<sup>55</sup> *malditas aparição#2* desenvolvida como experiência ao vivo pela plataforma zoom criado pelo coletivo de artistas a qual faço parte também denominado malditas.

que seu corpo negro e gordo é taxado assim, mesmo sem querer: o seu dançar quer buscar outras desterritorializações. O que me interessa aqui é provocar, pois, precisamos encontrar experiências para desintoxicar, sejam elas quais forem as suas. Como vimos, agora não há receita única, assim como não há uma pedagogia apenas, mas cinco, como trouxe a partir da experiência das cinco professoras entrevistadas e, sem dúvida, sei também de inúmeras mais e desconheço outras tantas. Não há apenas um jeito de convocar artisticamente essa discussão, como nos deparamos com as dores e proposições cênicas do *Casa 4* ou no baile de *Drama do Salão*. Os bailes nos apontam para essa pluralidade de experiências que se relacionam dançando coletivamente.

O que convoco é que a dança a dois seja um dispositivo que nos coloque em relação com o mundo, mas precisamos pensar nos caminhos que escolheremos percorrer. Seguirei instituindo uma prática de dança que condiciona as hierarquias, ou estou disposta a ser atravessada por experiências múltiplas e derreter aquilo que em mim sustenta o opressor? Vimos que dança de salão e vida estão dançando juntas em constante diálogo, logo, o que transfere o peso de um lado em algum momento irá trocar a base e passar para o outro.

O caminho audacioso dessa tese foi percorrer no tempo do fervor todo esse movimento das abordagens contemporâneas de dança de salão nos últimos quatro anos. Compreendendo por que as danças de salão estão tão imbricadas ao ensino de uma conduta moral e, assim, tentando acompanhar as iniciativas insurgentes que desejavam outros ares para esse dançar. Acreditado no poder que essa prática possui em transformar o mundo em que vivemos, assim como na ação de tantas pessoas que compõem esses escritos que foram transformadas por essa dança e atravessam outros tantos corpos dançantes por aí. Espalhando potência de vida, desejos de criar, que nos levam para caminhos sensíveis, intuitivos e deslumbram práticas relacionais mais igualitárias. Estando atentos ao processo de viver e às possíveis armadilhas das influências que o sistema pode lançar pelos corpos.

Por isso te convido, você mesmo, que chegou até aqui. Gostaria de te convocar para um manifesto salivar. Acredito na potência dos fluidos do corpo, isso a baba, essa que temos produzido dentro da boca. Aquilo que quando criança tínhamos intimidade e salivávamos provando do mundo pela boca. Essa experiência não vai te desintoxicar por inteiro, mas pode te dar pistas para lugares inusitados. Então, porque não separar um momento do seu dia hoje e experimentar babar.

Precisa ter coragem, mas garanto que no final pode ser interessante. Se posicione de um jeito confortável, feche os olhos, assegure-se de que sua roupa não está pressionando a sua barriga. Respire e expire profundamente. Pense em todas as situações de opressão que você

vivenciou na dança de salão-vida, tudo aquilo que você queria provar e te disseram que não te pertencia. A cada memória amarga vá produzindo e acumulando saliva dentro da boca. Quando estiver pronta, relaxe a mandíbula e se permita escorrer. Deixe esse líquido cair, pode ser que ele deslize sobre seu corpo ou caia direto no chão. Não se importe com nada, apenas sinta. Se permita. Babe o quanto achar necessário. Depois, se sentir vontade, em um ímpeto dance aquilo que vier desse encontro. Viva a experiência selvagem de se conectar com um fluído não domesticado sendo cuspidado para fora, algo seu.

Um protesto salivar inunda os salões do dançar.

Babamos, e agora? Como disparar um baile queer?

Essa é uma pergunta sem resposta, mas que me atravessa sempre quando penso na potência que é mediar essas experiências coletivamente. O encontro dessas multidões que vêm dançar sedentas pelos acontecimentos que podem se instaurar ou, por vezes, até desconhecendo o que pode vir tornar-se nesses espaços. Há sempre uma mistura de incerteza aliada a uma espécie de planejamento, mas, acima de tudo, há o desejo por encontros dançantes que pretendem desestabilizar os equilíbrios e as suposições pré-definidas. Uma dança a dois, a duas, a três que consiga atravessar os corpos que lá estão.

Essa tese não tem a pretensão de definir modos únicos de vivenciar esse baile queer, ela mostra como são traçados os caminhos vivenciados por mim e por algumas dessas pessoas que estão reinventando modos de dançar. Então, certamente, cabem muitas possibilidades de experiências nessas abordagens contemporâneas. O ponto que me parece ser interessante é justamente essa ideia de caminho, como se estivéssemos sempre em movimento através dessa dança que se atualiza e se modifica constantemente. Não havendo também um lugar a se chegar. Inclusive, talvez seja impossível pensar que o baile queer chega a um final; talvez seja como uma onda que vai e volta e, a cada passagem, não é mais a mesma.

Descobrimos e refletimos sobre os porquês de as danças de salão distanciarem muitos corpos dos seus espaços, e as tomadas as consciências desses fatos. Como vimos, muitas iniciativas começam a ser criadas, porém, o modo como devem acontecer esses bailados, ou mesmo como cada corpo se perceberá nesse espaço com suas cristalizações e suas vulnerabilidades, apenas a experiência de dançar será capaz de apontar as direções para esses corajosos que se perguntam: e se pudéssemos fazer diferente? Então, inicialmente, me parece que a convocação de dançar em bando na busca por outros dançares no salão, esse salão expandido onde corpos que não entravam, agora podem ser para dançarines, professores, DJs e frequentadores. Então, estar em coletivos e seguir tentando articular danças-pensares na

pluralidade será um dos maiores desafios e, ao mesmo tempo, uma das maiores forças políticas para nos mantermos vivos nos cenários obscuros que estamos vivendo.

Espero que possamos ver pesquisas e práticas que abordem todas essas esferas possíveis dentro dessa dança, que mais homens falem sobre suas experiências íntimas na dança de salão nos seus processos de masculinidade tóxica, que outras mulheres abordem e reflitam sobre os seus percursos, que possamos pensar cada vez mais sobre nossas criações e que elas possam ser lançadas em sua germinação cada vez mais distantes do sistema cis-heteronormativo. Que possamos trazer danças a dois menos submissas ao colonialismo e reconhecer a qualidade das pesquisas em dança sendo feitas no Brasil. Afinal, a dança de salão no nosso país possui características muito singulares, essas proposições alternativas possuem uma inovação genial para um cenário de qualificação desse campo de estudo dentro da dança e das artes de modo geral.

Simultaneamente, me parece necessário que a intuição dos corpos esteja sempre em ação, para que possamos perceber e estarmos atentos os rumos que a experimentação vai nos apresentando. Sendo interessante colocar as provocações na roda dançada para que sejamos sempre vigilantes e atentos aos fluxos que atravessam esse espaço. Para que saibamos reconhecer quando estivermos equivocadas e nos permitamos pausar, mas que possamos nos transformarmos nessas danças. Afinal, haverá sempre um não-saber nessa experiência, sendo justamente isso o que a torna tão instigante. Jacques Derrida menciona sobre o quanto há um não-saber nos acontecimentos “Um não-saber que não é uma deficiência, que não é simplesmente obscurantismo, ignorância, não-ciência. É simplesmente algo que é heterogêneo ao saber” (DERRIDA, 2012, p.238).

Sendo assim, há algo que precede a experiência do dizer e se instaura nos corpos em movimento. Por isso, penso que para disparar um baile queer talvez seja importante incitar percursos nos corpos, dar as indicações para que eles possam se lançar e descobrir os seus processos ao ir de encontro com esses dançares heterogêneos. Eu pude percorrer essas idas, vindas, pausas, torções e giros entre a dama e a bruxa e nelas me deparar com possibilidades que extrapolavam ambos os lugares, pois estão entre esses espaços. Uma complexidade da experiência do mover sendo aguçada por essa possibilidade de experimentar deslizar por esses lugares guiada por uma intuição de que algo precisava ser feito. Então, talvez seja por aí, atentarmos aos sentidos e amplificarmos nossa percepção para dar pistas e poder disparar danças que percorram caminhos e, a partir daí, a força do mover poderá promover algo que provavelmente possa ser indescritível.

Talvez, tenhamos que aguçar nossa percepção e atentar para as pequenas revoluções que ocorrem nos corpos quando eles vivenciam as danças. Perceber os silêncios, as pausas, e estimular os espaços de escuta, como vimos nessas pedagogias propostas pelas professoras que valorizam o dançar de cada corpo. Presentificar a possibilidade de se autoperceber na relação consigo e com os outros corpos. Acima de tudo, pensarmos em danças de salão que sejam dispositivos para estarmos em relação com o mundo, com os contextos em que estamos inseridos, com nossos próprios corpos. Uma dança que possui na sutileza o poder de sua revolução, quando somos afetados por coisas pequenas que nos levam a grandes mudanças. Quando sentimos o pé no chão e conseguimos acarinhar esse lugar e nos impulsionar para o dois e dois. Seja ao abraçarmos alguém e percebemos os pesos irem se sincronizando ao ponto de um balançar conjunto ir acontecendo, ou, ao sentir a temperatura das peles sendo influenciadas uma pela outra. Seja na possibilidade de se sentir criador de um dançar que é seu, mas que pertence a um baile coletivo.

É nos atravessamentos dos afetos que circulam por esses espaços onde vivenciamos as pequenas fissuras nos apontando caminhos mais plurais para essa dança. Deixando como rastros os convites iniciais dessa pesquisa através do dançar do filme *Dirty Dancing*, os quais germinaram as minhocas que fertilizaram esse solo corporal. A dama não mais espera alguém para dançar, ela se embriaga na bruxa. Misturadas, indo e vindo, sem a necessidade de buscar um fim, apenas com o desejo de provocar tentativas de dançares que se distanciam desse bailado cis-heteronormativo-patriarcal-colonial. Um mover crítico que está em constante estado de escuta para perceber os fluxos que estão permeando os corpos, e quais os princípios que se deseja cultivar nessa dança de salão.

Deixo por fim, mesmo que apenas por uma suspensão, visto que essa pesquisa se trata de vida a qual ainda segue pulsando, algumas das imagens com as quais fui presenteada, com esses registros que ocorreram durante esses encontros dançantes disparados com o intuito de reinventar os caminhos da dança de salão. Registrando as sutilezas dos olhares, dos sorrisos, e dos encontros transformadores que ocorreram.



Fig. 27- Aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, no Espaço Mova (2019).



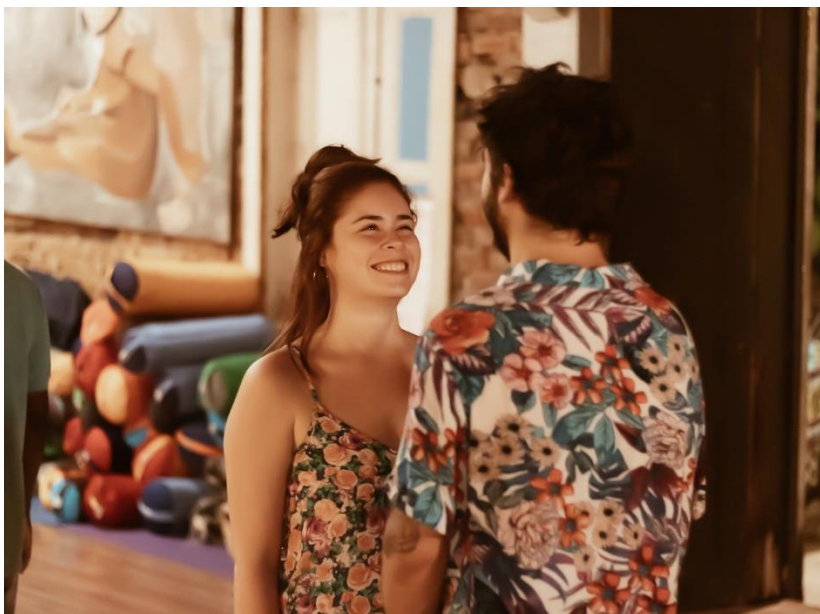
Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Fig. 28- Aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, Gerson e Eric dançando, no Espaço Mova (2019).



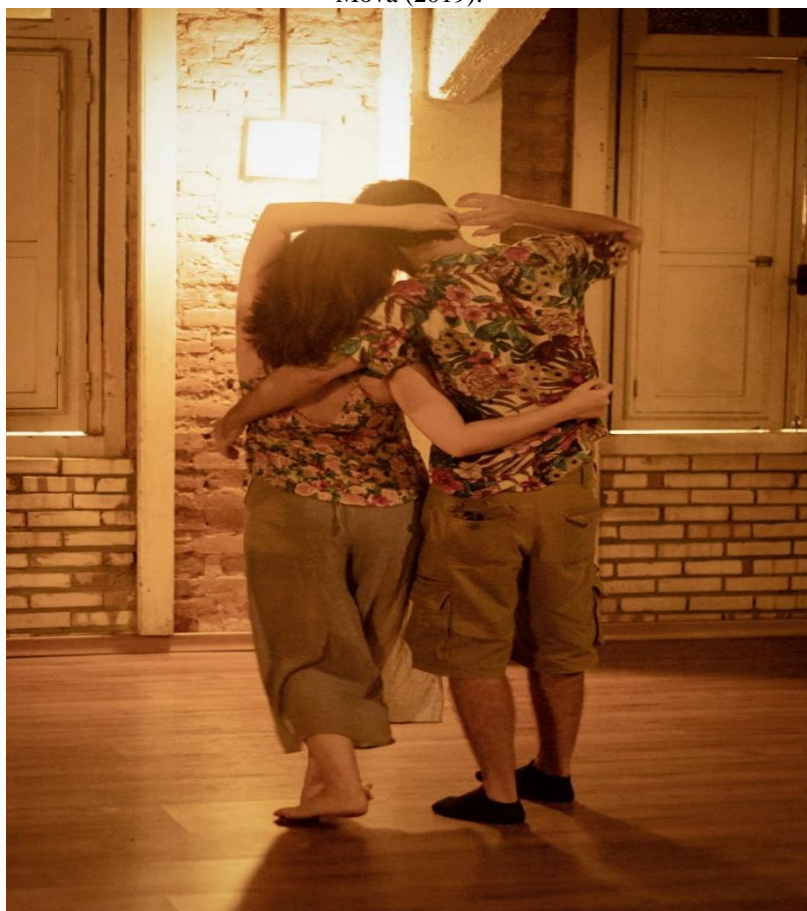
Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Fig. 29- Aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, Kathleen e Eric se preparando para dançar, no Espaço Mova (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Fig. 30- Aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, Kathleen e Eric compartilhando a condução, no Espaço Mova (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Fig. 31- Polyana e eu dançando na aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, no Espaço Mova (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.



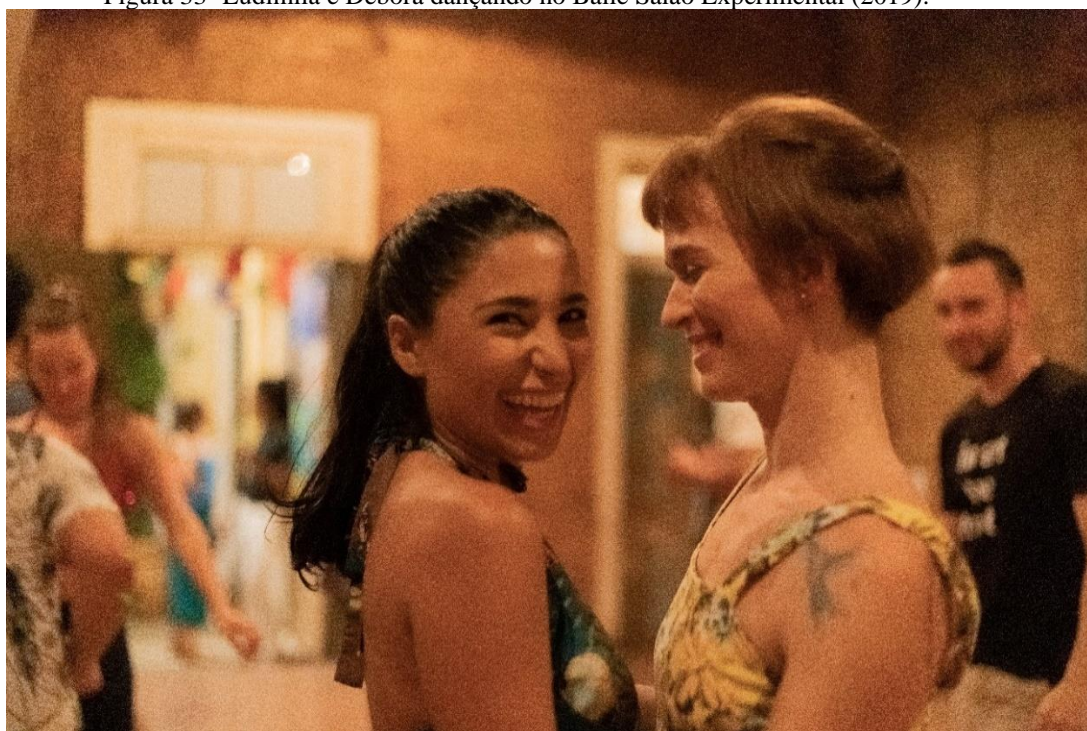
Fig. 32- Claudio e Kathleen dançando na aula-Baile de Dança de Salão Contemporânea, no Espaço Mova (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

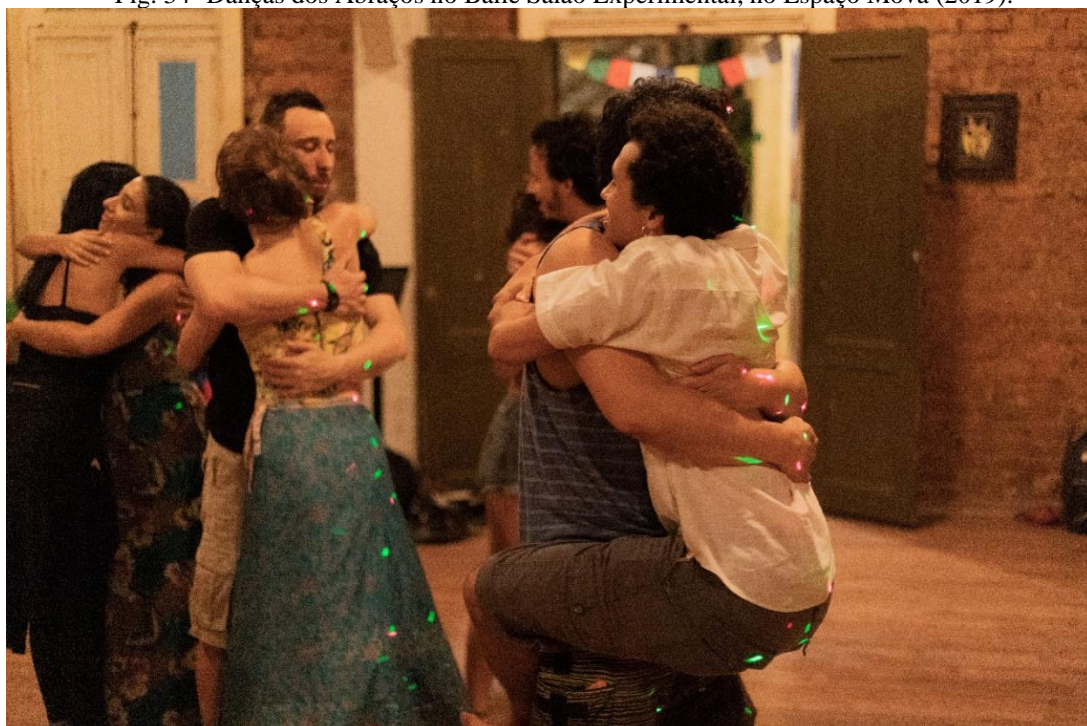


Figura 33- Ludimila e Débora dançando no Baile Salão Experimental (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto Samara Azevedo.

Fig. 34- Danças dos Abraços no Baile Salão Experimental, no Espaço Mova (2019).



Fonte: acervo pessoal. Foto Samara Azevedo.



Fig. 35- Discentes do curso de teatro dançando no Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

Fig. 36- Dança de grupo no Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.

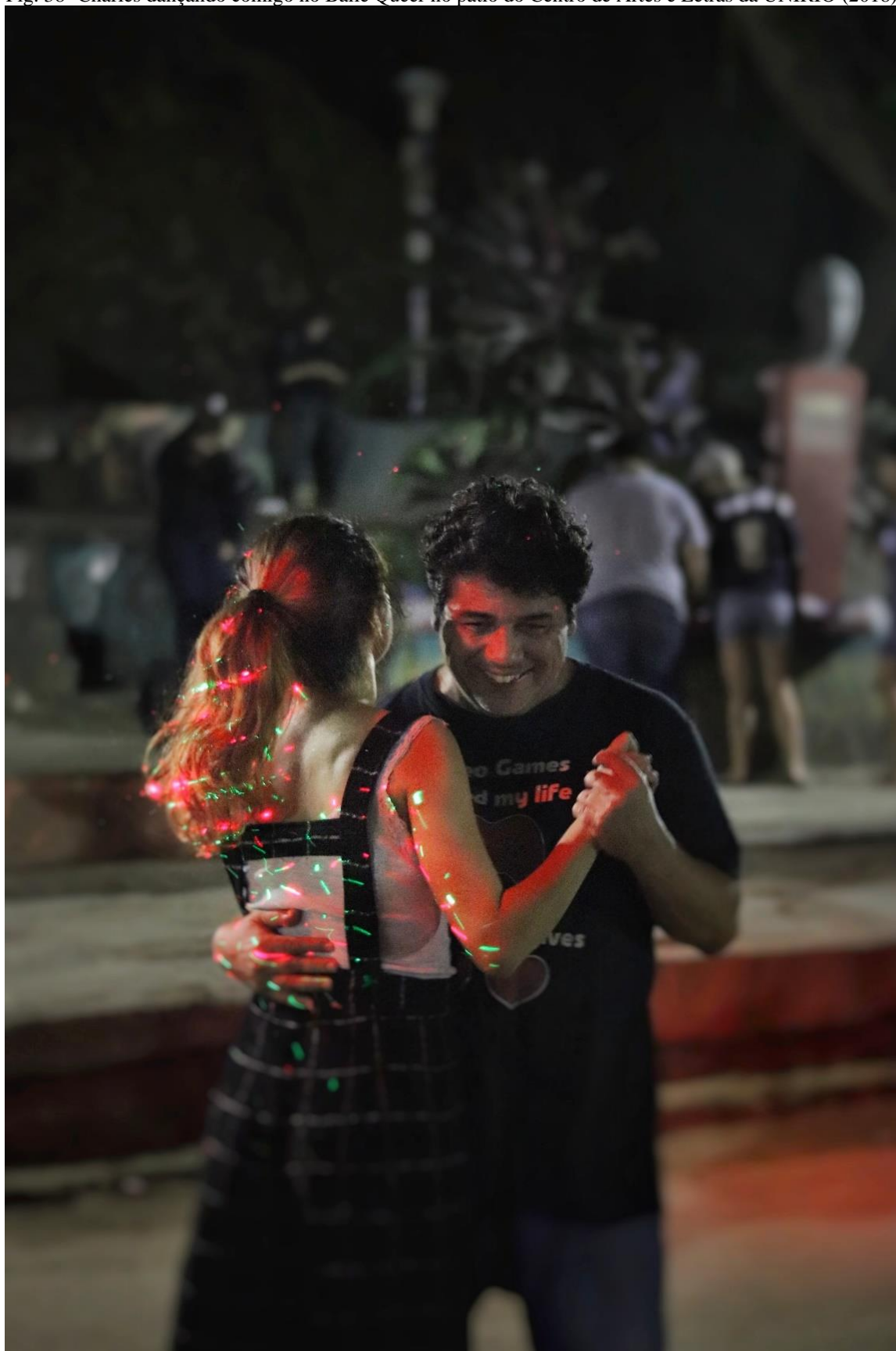
Fig. 37- Débora dançando com um participante desconhecido, Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.



Fig. 38- Charles dançando comigo no Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira.



Fig. 39- Baile Queer no pátio do Centro de Artes e Letras da UNIRIO (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto de Luiz Felipe Ferreira

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** [Tradução Vinícius Nicastro Honesko].—Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BAENA, Suanne Souza. Dança de Salão: uma estética transcrita para a cena. **Ensaio Geral: Edição Especial**, Belém, v. 1, n. 1, p.185-191, jan. 2010. Disponível em: [http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio\\_geral/article/viewFile/151/76](http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/151/76). Acesso em: 29 jul. 2019
- BARDET, Marie. **A Filosofia da Dança**: um encontro entre a dança e a filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BERENICE, Bento. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. *In: Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v.19, n.2, pp. 549 – 559, 2011.
- BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. Trad. REZENDE, Renato. 2. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- BEY, Hakim. **Caos: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares**. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- BERTE, Odallso. Vogue: dança a partir da relação corpo-imagem. *In: Dança*, Salvador, v. 3, n. 2 p. 69-80, jul/dez. 2014.
- BOLLEN, Jonathan. Queer Kinesthesia: Performativity on the dance floor. *In: DESMOND, Jane C. (Ed.). Dancing Desires: choreographing sexualities on and off the stage*. [s. l.]: The University of Wisconsin Press, 2001.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019a.
- BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembléia**. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros um ensaio sobre fenomenologia e a teoria feminista. *In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019c. p. 213-229.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALAMAROS, Lucia. De cuerpos y viajes: Notas sobre la transferencia intercultural de formas espectaculares. *In: GREINER, Christine; BIÃO, Armino. Etnocenologia: Textos Seleccionados*. São Paulo: Annablume, 1999. Cap. 2, p. 75-83.
- CECCONI, Sofía. Tango Queer: território y performance de uma apropiación divergente. *In: Trans, Revista Transcultural de Música*, nº 13, 2009. Disponível em:

<https://www.sibetrans.com/trans/article/54/tango-queer-territorio-y-performance-de-una-apropiaci-n-divergente> Acesso em 18 de mai. de 2019.

COURA, Marina de Almeida Gomes. **Dança de salão queer**: reflexões sobre uma proposta metodológica que valorize a diversidade de gêneros na dança de salão. 2017. 95 f. Trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CREED, Barbara. **The Monstrous Feminine**: film, feminism, psychoanalysis. Routledge: New York, 2007.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da Fundarte** n.13/14. janeiro/dezembro, 2008, p. 13-18.

DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1996. v.3. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1996. v.3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995. v.1 e 2.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, Brasília, p.229-251, 2012. Tradução de Piero Eyben. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8242>. Acesso em: 12 jul. 2017.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIAS, Ivan; DUPAN, Sandrino. **O que é forró**: um pequeno apanhado da história do forró. Campina Grande: Latus, 2017.

DOCAMPO, Mariana Depoimento [nov.2017]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 3 arquivos.mp3 (60min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.

DOCAMPO, Mariana. What is Queer Tango? In: HAVMOELLER, Birthe; BATCHELOR, Ray; ARAMO, Olaya (Ed.). **The Queer Tango Book**: Ideas, Images and Inspiration in the 21st Century. [sem local]: Copyright, 2015. p. 13-18. Disponível em: [Queertangobook.org](http://Queertangobook.org). Acesso em: 12 set. 2016.

DUBAY, Georges. **Eva e os padres**: damas do século XII. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe** – A dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FARIA, Ítalo Rodrigues. História da Dança a Dois. **Arterevisita**, v.2, n.2, jun/dez 2013, p. 51-80.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017, 464 p.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa somática-performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1, n. 2, p. 76-95, jul./dez., 2014.

FLORES, Val. Pedagogías del deseo.: Desheterossexualizar el conocimiento o ¿es posible hacer de la danza una experiencia de (des)generización?. *In*: XI Congreso de danzas, educación-diversidad-escena., 11., 2018, La Plata. **Congreso de Danzas, Educación-Diversidad-Escena**. La Plata: Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas José Hernández, 2018. p. 1 - 9.

FLORES, Val. Interruções: Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación. **La Mondonga Dark**. Neuquén, Argentina, 2013 Disponível em: <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/11/interrupciones-libro-valeria-flores.pdf> Acesso em: 14 de abr. 2021.

FORTIN, Sylvie. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 01-17, jan./jun., 2014.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa qualitativa em práticas artísticas. **Cena**: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Tradução: Helena Maria Mello. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/910/showToc>. Acesso em: 15 de nov. 2012.

FORTIN, Sylvie. **La recherche qualitative dans le studio de danse**: une relation dialogique de corps à corps. *Revue de l'association pour la recherche qualitative*, v. 10, p. 75-85, 1994.

FORSBERG-OLSSON, Marito. Construire l'état de danse à travers l'empathie kinesthésique. L'exemple de l'apprentissage du tango argentin, *In*: **Staps** 2013/4 (n°102), p. 89-102.

FOSTER, Susan. **Choreographing empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.

FOSTER, Susan. Empatia cinestésica e política da compaixão. *In*: FERNANDES, Ciane. **Estudos em movimento IV**: dança-teatro, voz e diferença. Salvador: UFBA, 2010. p. 71-78.

FRAGA, Guilherme. Depoimento [mar.2020]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivos.mp3 (70min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.

FROSCH, Joan. D. **Dance ethnography**: tracing the wave of dance. *In*: FRALEIGH, S; HANSTEIN, P. (Org.) *Researching dancing: evolving modes of inquiry*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1999, p. 249-280.

GALVÃO, Marccelo. Depoimento [mar.2020]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivos.mp3 (60min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.

GEORGE, Alisson. Depoimento [abr.2020]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivos.mp3 (50min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro, Ed. da UniverCidade, 2001, p. 11-35.

GOMES, Jussara Viera. **Um pouco sobre a história da dança de salão no Brasil**: Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/EDUCACAO\\_FISICA/EmFoco/Danca/danca\\_salao.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/EDUCACAO_FISICA/EmFoco/Danca/danca_salao.pdf) Acesso em 20 de jun. de 2018.

HAMES-GARCÍA, Michael; MARTÍNEZ, Ernesto Javier (Org.). **Gay Latino Studies: a critical reader**. London: Duke University Press, 2011.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro latino americano**. RIO, Flavia; LEMOS, Márcia (Orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Harri; TADEU, Tomaz (Org.) **Antropologia do Ciborgue: vertentes do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 95-120.

HAVMOELLER, Birthe; BATCHELOR, Ray; ARAMO, Olaya (Ed.). **The Queer Tango Book: Ideas, Images and Inspiration in the 21st Century**. [S.l.]: Copyright, 2015. p. 13-18. Disponível em: [Queertangobook.org](http://Queertangobook.org). Acesso em: 12 set. 2016.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21 *In*: **Intercom – RBCC: São Paulo**, v.36, n.2, p. 267-289, jul./dez. 2013.

HOOKS, Bell **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2017.

KANAI, J. Miguel. Buenos Aires Beyond (Homo) Sexualized Urban Entrepreneurialism: The Geographies of Queered Tango. **Antipode**, [s.i.], v. 47, n. 3, p.652-670, jan. 2014. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/anti.12120>. Acesso em: 18 mai. 2019.

JAMES, Laura. Depoimento [abr.2018]. Transcrição. Paola de Vasconcelos Silveira e Rachel Simões, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 4 arquivos.mp4 (60min). Palestra realizada no

Congresso Contemporâneo de Dança de Salão: gênero e sexualidade nas danças de salão no Palácio das Artes em Belo Horizonte, 2018.

LABRANÃ, Luis; SEBASTIÁN, Ana. **Tango: una historia**. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. *In*: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LAZZAROTTO, Gislei Domingas Romanzini; CARVALHO, Julia Dutra. Afetar. *In*: FONSECA, Tania Maria Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia; MARASCHIN, Cleci (Orgs). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Sulina: Porto Alegre, 2012.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e apolítica do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017, p. 258.

LISKA, Mercedes. **Argentine Queer Tango: dance and sexuality politics in Buenos Aires**. London: Lexington Books, 2017. 166 p.

LORDE, Audre. Não Existe Hierarquia de Opressão. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 235-249.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. 400 p.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria Queer - uma política pós-identitária para educação**. 2001 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf> Acessado em 03 set. de 2015.

MACHADO, Luiza. Depoimento [abr.2020]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivos.mp3 (40min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.

MAINS, Juliet Mc. Rebellious Wallflowers and Queer Tangeiras: the rise of female leaders in Buenos Aires scene. **Dance Reaserch**, S.c., v. 1, p.173-197, jan. 2018.

MAJEROWICZ, Ilana Taya I.; SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Cavalherismo não é gentileza: elucidações sexistas no pensar contemporâneo da dança de salão. **Anais Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Jonville, v. 1, p.01-13, set. 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/trabalhos.htm>. Acesso em: 18 mai. 2019.

MANNING, Erin. **Politics of touch: sense, movement, sovereignty**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

MANNING, Erin. **Relationcapes: movement, art, philosophy**. Cambridge: The Mit Press. 2009.



MANNING, Erin. Wondering the World Directly or How Movement outruns the subject. *In: Body society*. [S.l.] v. 20, n. 3-4, p. 162-188. Disponível em: <http://bod.sagepub.com/content/20/3-4/162.abstract> Acesso em: 27 jan. 2015.

MÉGRET, Frédéric. Asi se Baila. In: JOYAL, France (Org.). **Tango, corps à corps culturel**: danser en tandem pour mieux vivre. Quebec: Université Du Québec, 2009. Cap. 3. p. 39-70.

MULLER, Jussara. Qual o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: summus, 2012.

NAU-KLAPWIJK, Nicole. **Tango**: Un Baile bien Porteño. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

NEVES, Cláudia Abbês Baêta. Desejar. In: FONSECA, Tania Mara Galli *et al.* **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 69-72.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **Corpos Indisciplinados**: Ação cultural em tempos de biopolítica. 2006. 225 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciência da Informação, Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamentos feministas hoje*: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 84-95.

PAZETTO, Debora Ferreira; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer nas normas de gênero na dança de salão. *In: Revista Educação, Arte e Inclusão*, Florianópolis, v. 13, n.3, p. 157-179, 2018.

POLEZI, Carolina. Depoimento [abr..2019]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 2 arquivos.mp3 (60min). Entrevista concedida para tese de doutorado PPGAC/UNIRIO.

POLEZI, Carolina; VASCONCELOS, Paola. *Das Contradanças à Condução Compartilhada com Carolina Polezi - Elas por Elas*. Direção de Dois Rumos Cia de Dança. Produção de Dois Rumos Cia de Dança. São Paulo: Dois Rumos Cia de Dança., 2019. digital, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A2whdzcKjC4&t=3133s>. Acesso em: 02 abr. 2021.

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

PRECIADO, Paul B. Multidões Queer: notas para uma política dos “anormais”. *In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Pensamento Feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

RAINE, Jonatas. Depoimento [abr.2020]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivos.mp3 (40min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e a existência lésbica. *In: Bagoas - estudos gays: gênero e sexualidades* v. 4 n. 05, 2010. Trad: DO VALLE, Carlos Guilherme.

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

RIVEIRA-SERVERA, Ramon H. Coreographies of resistance: latino queer dance and the utopian performance. *In: HAMES-GARCÍA, Michael; MARTÍNEZ, Ernesto Javier (Ed.). Gay Latino Studies: a critical reader.* Durham-london: Duke University Press, 2011. p. 1-36.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018. 208 p.

ROMAY, Hector. **Tango:** música para bailar. Buenos Aires: Bureau Editor, 2006.

SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos Afetos:** Corpos políticos. Desamparo e o fim do indivíduo. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SAIKIN, Magali. **Tango y Género:** identidades y roles sexuales em el Tango Argetino. Stuttgart: Abrazos, 2004.

SAVIGLIANO, Marta E. **Tango:** and the political economy of passion. Boulder: Westview Press, 1995. 289 p.

SCHIFINO, Rejane, Bonomi. Estudo da Influência de Marietta Baderna sobre a dança no Brasil a partir de 1849. *In: XII Congresso Interno de Iniciação Científica da UNICAMP. Anais eletrônicos.* Campinas: UNICAMP, 2004. Disponível em <https://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xiicongresso/cdrom/pdfN/490.pdf> Acesso em 18 de mai. de 2019.

SCOTT, Joan W. The Evidence of Experience. *In: Source: Critical Inquiry, Vol. 17, No. 4 (Summer, 1991), pp. 773-797.* Disponível em: [https://lucian.uchicago.edu/blogs/ea-media-project/files/2018/02/Scott\\_TheEvidence\\_1991.pdf](https://lucian.uchicago.edu/blogs/ea-media-project/files/2018/02/Scott_TheEvidence_1991.pdf) Acesso em: 04 de abr. 2021

SILVA JUNIOR, João Batista da. Representações de Masculinidades nos salões de dança cariocas. *In: FAZENDO GÊNERO, 9., 2010, Florianópolis. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos.* Florianópolis: Ufsc, 2010. p. 1 - 9. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278301614\\_ARQUIVO\\_JoaoBatistadaSilvaJuniorREPRESENTACOESDEMASCULINIDADENOSSALOESEDEDANCACARIOCA.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278301614_ARQUIVO_JoaoBatistadaSilvaJuniorREPRESENTACOESDEMASCULINIDADENOSSALOESEDEDANCACARIOCA.pdf). Acesso em: 18 jul. 2019.

SILVEIRA, Paola Vasconcelos. **Sob os vestígios de um tango, a clave me convida a dançar:** estudo de materialidades em movimento. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto



Alegre, 2015. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122553>. Acesso em: 27 mai. 2016.

SILVEIRA, Paola Vasconcelos. **Diálogos de um ser a dois**: uma nova perspectiva para dançar tango. 2012. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Dança. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/67881>.

SOLÍVA, Thiago Barcelos. Sobre afetos e resistências: Uma análise da trajetória da Turma OK (Rio de Janeiro, Brasil) *In: Sexualidad, Salud y Sociedad* - Revista Latinoamericana n. 31 – abr, apr. 2019 - p.57-80.

SOUSA, Edson Luiz André de. Entrevistar. *In: FONSECA, Tania Maria Galli; NASCIMENTO, Maria Livia; MARASCHIN, Cleci (Orgs). Pesquisar na diferença: um abecedário*. Sulina: Porto Alegre, 2012.

SOUZA, Maria Inês Galvão. **Espaços de dança de salão no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro**: tradição e inovação na cena contemporânea. 2010. 203 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

SPIELMANN, Daniela. Os Bailes de Gafieira: os repertórios em movimento. 2017. 358 f. Tese (Doutorado) – Curso de Musicologia, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

STRACK, Míriam Medeiros. **DANÇA DE SALÃO: Cartografia de uma abordagem feminista**. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte, 2017.

STRACK, Míriam Medeiros. Dama ativa e comunicação entre o casal na dança de salão: uma abordagem prática. Monografia. Especialização em Teoria e Movimento da Dança com Ênfase em Danças de Salão da Faculdade Metropolitana de Curitiba. 2013.

TOLOKONNIKOVA, Nadya. **Um guia Pussy Riot para o ativismo**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

TRINDADE, Daniel Dutra; FONSECA, Tania Maria Galli. Que política é possível com o pensamento deleuziano? **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 9, p.233-249, mar. 2009.

TURRIANI, Anna. Depoimento [abr.2019]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 2 arquivos.mp3 (90min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.

VEIGA, Felipe Berocan. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar de respeito das gafieiras. **Antropolítica**, Niterói, v. 33, p.51-77, 2012.

ZAMONER, Maristela. **Dança de Salão**: conceitos e definições fundamentais. Quatro Barras, PR: Editora Protexto, 2013. 122 p.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 13, n. 2, p.331-341, ago. 2005. Fap, UNIFESP.

WILLS, Ruan, Depoimento [Mar.2020]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivos.mp3 (40min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.