

As damas rebeldes: pedagogias insurgentes nas danças de salão

Paola de Vasconcelos Silveira
Instituto Federal Fluminense (IFF)

Resumo

O artigo emerge com o objetivo de registrar e analisar cinco trajetórias de professoras mulheres nas danças de salão engajadas em propostas pedagógicas insurgentes. Trazendo a imagem da “dama rebelde” como dispositivo provocativo que auxilia a pensar os padrões cisheteronormativos-patriarcais e coloniais nas danças de salão. Desse modo, através das vozes dessas professoras apresento como tem sido abordada a formação das mulheres nesse espaço e quais as alternativas pedagógicas criadas por elas ao promoverem experiências mais plurais, igualitárias e diversificadas nesse espaço. Sendo assim, vemos proposições singulares sendo criadas que acreditam na dança a dois como uma prática de transformadora social. Destituindo os papéis na dança de uma correlação com os gêneros dos participantes, desconstruindo a dramaturgia heterossexual, promovendo processos de autônoma e respeito as singularidades dos participantes e apontando para uma condução na dança baseada no princípio da escuta ao invés da ação.

Palavras-chave: dança de salão; gênero; dama rebelde; pedagogias em dança.

Damas rebeldes são conhecidas no meio conservador de dança de salão como mulheres que se lançam em danças transgressoras, especialmente porque confrontam a superioridade masculina ao romperem com a condução, propondo passos de dança não solicitados. São chamadas assim porque a intenção é que sejam controladas, tornando-se exemplos para as outras damas do que não ser e do que não fazer. Nessa pesquisa¹, 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 Guacira Louro “precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação” (LOURO,2001, p. 546).

¹ Uma versão inicial desse trabalho foi publicada nos anais do Congresso da Anda em 2020, entretanto esse artigo apresenta o resultado final da análise do material coletado.

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. 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. Como propõe Hakim Bey, um “eterno rebelde, o sombrio que revela a luz” (BEY, 2003, p. 32).

Então, nesse artigo proponho um olhar sobre a trajetória de vida-dança de cinco professoras de dança de salão que tem repensado suas pedagogias na dança de salão como estratégias de transformação social. Compreendendo, a partir disso, a necessidade de tencionar o sistema de condução vigente nas práticas de dança de salão, o qual é organizado através de uma perspectiva cis-heteronormativa, colonial e patriarcal, edificado por dois papéis: o de cavalheiro-condutor, que propõem a dança, e da dama-conduzida, que recebe as conduções e executa as movimentações.

Desse modo, 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. A abordagem metodológica desse estudo 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.

Aproximo a noção de empatia cinestésica como proposição desdobrada no campo das pesquisas em arte (FORTIN, 2012; FROSCHE, 1999) e, através desse conceito operacional, venho desenvolvendo pesquisas em dança, como em casos de pesquisas anteriores (SILVEIRA, 2012; 2015). Invisto, inclusive, em relatos poéticos que emergem nos diários de bordo que mantenho ao longo desse percurso. São textos que retratam situações experimentadas que, no caso desse artigo, descrevem os encontros com cada uma dessas entrevistadas, assim como as danças partilhadas com elas em sala de aulas de dança e nos bailes os quais estivemos presentes. São micro percepções do ato do dançar, anotações sobre os intervalos das respirações, a intensidade tonal e suas variações durante as transferências de peso, as trocas de olhares, entre outras coisas.

Acredito ser importante salientar que o tema dessa pesquisa me afeta diretamente, pois sou professora e praticante de dança de salão, onde desenvolvo uma proposta artística-pedagógica de dança de salão queer. É relevante pensar que o conhecimento emergido nesse texto se dá também pelas danças partilhadas com essas mulheres. Como bem elucida Dantas: “o universo de ideias da dança existe nos e pelos movimentos corporais e se manifesta no corpo que dança” (DANTAS, 1999, p. 9).

Além disso, foi utilizado o recurso de entrevistas semiestruturadas, com exceção de uma das professoras que acabei transcrevendo uma palestra pública onde a mesma explanava sobre a sua trajetória na dança e metodologia. 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 um “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). Abrindo espaço para que essas professoras pudessem contar suas versões sobre de que forma essas vida-danças estavam sendo tecidas e percebidas pelas mesmas.

Desse modo, esse material foi transcrito e analisado pela pesquisadora a partir de dois eixos principais: de que forma a experiência formativa em dança de salão havia afetado essas mulheres em relação aos papéis cisheteronormativos; e quais estavam sendo os procedimentos e pensamentos rebeldes em suas pedagogias insurgentes. Assim, as falas apresentadas por essas mulheres e os dados cinestésicos anotados no diário de bordo vão tecendo uma escrita sensível que vai constituindo um relato de vozes plurais que materializam experiências de mulheres nas danças de salão. A escolha dessas entrevistadas se deu pelas suas atuações no campo das danças de salão, pois todas elas possuem a compreensão de que suas pedagogias possuem implicações políticas sobre os corpos que as vivenciam e sobre como elas tem provocado essa prática.

Apresento assim essas parceiras de dança: as professoras brasileiras Anna Turriani², Carolina Polezi³, Laura James⁴ e Luiza Machado⁵ e a argentina Mariana do Campo⁶. Considero-as precursoras de propostas pedagógicas alternativas no âmbito da dança de salão. 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 de maneira mais plural, democrática e igualitária.

² 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.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ Luiza Machado é professora e artista de danças a dois com ênfase nos gêneros de forró e zouk, formada em pedagogia pela UNINTER.

⁶ 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.

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 professora⁷ é decisivo na alteração das danças de salão, visto que ela não somente dissemina modos de dançar, como também articula ideias e viabiliza experiências as quais interferem na vida das pessoas.

O ser dama: as implicações de gênero para além do modo de dançar

As entrevistadas, assim como eu, 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 o contato precocemente com essa prática gerou atravessamentos em nossas vidas. Principalmente causando questionamentos a partir desse modelo de dama o qual pressupõe uma conduta de feminilidade.

A dama na dança se vincula com uma determinada condição de mulher sendo 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 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. 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). Ou seja, 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.

⁷ 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.

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, compreendo esse lugar da boa dama como um modelo ideal imagético hegemonicamente construído nesse contexto de dança de salão.⁸ 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, 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). 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” (*ibidem*). Essa colocação reitera que esse processo de dança também ensina um modo de ser para as mulheres.

Gentil, educada, leve, delicada, charmosa e simpática são adjetivos usados quando nos referimos a esse papel de dama aprendido. Luiza Machado traz:

Quando eu comecei a dançar, eu lembro de fazer aulas particulares, e basicamente o que eu aprendia era ser charmosa e leve. Então tinha que ter movimentos muito delicados e precisos de mãos, de perna, e eu dançava zouk então de cabeça. O cabelo tinha que ser grande, roupas das mãos esvoaçantes que dessem

⁸ O processo de escolarização da dança de salão no Brasil apresenta tensões raciais, ocorrendo um branqueamento dos gêneros da dança de salão como é o caso do tango, do forró, entre outras práticas. Deslocando o foco e a referencialidade para uma única versão da história das danças de salão como uma prática que foi consumida e legitimada pela corte apenas. Apagando a influência das culturas africanas, indígenas, e os saberes populares as quais constituem diretamente essas práticas, mantendo assim o privilégio da branquitude perante as posições de poder no ensino e referencialidade dessas danças.

movimento, e no zouk até que não usava salto, mas quando eu ia para o palco tinha que ser de salto. Então, havia 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, porque eu não sorria. (MACHADO, 2020).

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: “as aulas eram simplesmente de passividade, eu fazia as aulas para seguir” (DOCAMPO, 2017).

Carolina Polezi conseguiu, de certo modo, atingir essa tríade. “Eu era a diva, as meninas queriam dançar como eu. 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” (POLEZI, 2019). 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. 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.

Instaura-se o desejo de conseguir ser essa dama para poder pertencer a essa prática, o que significa que você será uma boa dançarina também. Evidentemente, não se conta apenas a 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 aspas. Porque era uma cura alienada, no sentido de que eu lembro de ver uma senhorinha de sessenta e cinco anos hiper dócil, 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 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 não 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).

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, as roupas não me serviam [...] Enfim, então também era uma coisa que me produzia certo mal-estar assim, porque me levava para um lugar de comparação de corpo” (TURRIANI, 2020). 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).

Vemos claramente o quanto a busca por esse papel ideal não comporta a realidade de todas as mulheres. Esse processo apenas aprisiona as subjetividades, influenciando diretamente a saúde física e emocional, ou seja, atravessando a vida das pessoas, pois não há separações: o corpo que dança é o mesmo que se encontra nas outras esferas de existência. 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 que iniciou seus estudos na dança de salão ainda quando se identificava enquanto homem cisgênero:

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).

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, 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. Sistema esse que 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).

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.

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 entrevistadas 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.

É evidente 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.

Observamos 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. Logo, 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 afirma 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 afirma que recebia elogios como “você conduz bem para uma mulher” (MACHADO, 2020). Esse exemplo é excelente porque reitera essa cultura da referencialidade na dança à 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). 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.

Esse é um dos mecanismos de ataque do regime dominante: 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, tensionando os discursos, irá confrontar a figura em crise, que é a masculinidade.

Judith Butler (2019) 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, 2019, p. 94).

Nesse sentido, seguindo a articulação do pensamento de Butler (2019), 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 na qual 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). 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.

Esse é um discurso equivocado que às vezes permeia 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 por elas transmitirem alguma atitude de insubordinação. Também 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*⁹, 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.

Diante disso, 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,

⁹ Página no Instagram. Disponível em: www.instagram.com/cheгадаeassedionadanca. Acesso em: 06 abr. 2022.

demarcando um dos primeiros tensionamentos ao repensar essa estrutura da dança relacionada ao gênero. Isso possibilitou formar esses abraços que conduzem a partir de outras estruturas corporais, corpos mais baixos ou delicados.

O abraço na dança de salão passa a ganhar outras simbologias. A comunicação extrapola a marcação da construção tradicional desse movimento. No sistema de condução, normalmente quem conduz abraça com o braço direito mais próximo da pessoa e o braço esquerdo sustenta a mão direita da dupla com que se está dançando. Isso demarcava quem conduzia, gerando diferentes qualidades de movimento para os dois papéis. Nas pedagogias rebeldes isso passa a não ter mais tanta força, porque o corpo todo das participantes estão a comunicar, por exemplo, mesmo mantendo a figura tradicional do abraço. Para quem vê a dança, fica mais complexo definir quem entre a dupla está conduzindo. As informações de troca de tónus e transferência de peso passam a ser muito refinadas, surgindo a construção de um corpo capaz de conduzir e ser conduzido.

Vemos um enraizamento na base do corpo: pés que dialogam com o chão através da 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 tónus muscular quando dançam com outras pessoas. A percepção e 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. Há corpos que se modulam de maneira mais energética quando estão dançando; isso pode também ter influência do estilo musical que estiver tocando.

Percebemos, a partir disso, a importância dos desvios provocados por essas mulheres nos ambientes em que elas estão inseridas. São elas que conseguem encontrar as brechas para questionar as estruturas machistas que permeiam a dança, possibilitando a criação de espaços mais seguros para todas as mulheres. É evidente que os não acessos não se restringem apenas às mulheres; podemos pensar como essa prática também inviabiliza uma série de corporeidades, como, 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, apresento, a seguir, elementos marcantes nessas propostas que alteraram as práticas de dança de salão através do trabalho dessas mulheres.

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). 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” (2019), 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 em canalizar a potência do dançar para desestruturar saberes fixados nos corpos, inclusive nos delas. Visam também 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 vezes 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) afirma 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 opressões 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 à 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, 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 às singularidades dos corpos
- A escuta
- Transformando através do afeto

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 está 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, portanto, a necessidade de identificação apenas com 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).

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 conduzido¹⁰ 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).

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 à 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. “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 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).

¹⁰ Passo a usar o artigo “e” ao final de “conduzide”, justificando que pode ser qualquer pessoa, independente do gênero.

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).

Os termos cavalheiro/dama, para Anna, são lugares performáticos os quais 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 empoderar 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).

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 qualidades 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.

Referente à proposta de aula de Laura James, Marina Coura afirma:

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 live¹¹, 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).

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.

Temos, portanto, três possibilidades que 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, propõe que seja pensada 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.

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. Não haverá, por exemplo, 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.

¹¹ 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: <https://www.youtube.com/watch?v=TYrQSTHwgc&t=4s>. Acesso em: 22 mar. 2022.

Além disso, a prática 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. Provocações nesse sentido que começam a ser pensadas e não se almeja buscar respostas definitivas. O desafio que está em jogo nessas propostas é justamente convocar os corpos a se deslocarem de suas zonas de conforto.

Luiza Machado menciona:

Não acredito nesse lugar de 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 que ser conduzido significa ser delicado ou 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, onde a relação da condução na dança não tinha a ver com esse papel do firme e do frágil, mas com a conexão entre as pessoas. (MACHADO, 2020).

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 da pessoa 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.

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 realiza também, em suas aulas, 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. Ocorre um rompimento com a dramaturgia da dança de salão como 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 expandir a expressividade na dança de salão.

Carolina Polezi estava abordando o princípio do abraço em sua aula, onde 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 podem frequentar. Isso diz muito sobre como a heterossexualidade é compulsória: os bailes não precisam ser marcados como bailes de heterossexuais. Essa possibilidade já é instituída.

Por isso, a criação desses espaços de baile é tão importante. Eles 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).

A criação desses espaços de sociabilização, através dessas abordagens contemporâneas, é, portanto, de suma importância. Eles asseguram 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.

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. Mesmo que as músicas latinas ainda possuam uma narrativa heterocentrada, a subversão nesse caso se dá pela dança e pelas performances dos casais nas pistas. Trazendo exemplos de como esses corpos estão se relacionando com esse elemento: “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 à segurança do clube e dessa comunidade de dançarinos igualmente apaixonada que as abraça enquanto elas se abraçam de forma pública na pista de dança” (RIVERA, 2011, p. 31).

A existência desses espaços seguros convoca alterações na realidade da dança de salão e se expande para outros modos de vida. Vemos, então, criações coletivas nas danças a dois sendo experimentadas nesses bailes. Afinal, não são apenas algumas duplas dançando de maneira transformadora, mas 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 ressaltar 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 para a comunidade LGBTQIA+, pois não necessariamente são lugares que estão discutindo a questão da heterossexualidade nessa produção cultural. Quando esses eventos são organizados no Brasil, no forró queer organizado por Laura James, por exemplo, há um cuidado com a seleção musical. “A seleção musical 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).

Há, portanto, cada vez mais 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.

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).

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 conseqüentemente de modos de vida. Isso se faz presente desde o momento que essas pessoas chegam nos espaços de partilha, através de 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).

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:

Eu 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 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).

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 porto não é confortável para todos os corpos. Então como me adaptar, como criar conexão com esse outro corpo que é diferente. (MACHADO, 2020).

Esse ponto é interessante porque também dialoga com as propostas de Carolina Polezi, que 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 com 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. Eram pessoas que 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. (POLEZI, 2019).

Dialogando com a passividade imposta ao papel da dama, essa falta de iniciativa é destinada às mulheres. Logo, 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. Portanto, 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 também na de tango queer, a autonomia se faz presente na possibilidade de exercer o papel na dança que se deseja. Isso é realizado 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 veem 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.

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 às emoções, ao sentir e aos saberes do corpo. Deslocar a comunicação da dança para o ato de escutar é desestabilizar esse sistema. Exercita-se nessas pedagogias a escuta de si e do corpo do outro. Para bell hooks, “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 se trata apenas de 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, que reflete sobre a escuta como um dos ressonadores da Técnica Klauss Vianna no processo de construção de um corpo presente na dança: “o 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).

Podemos, portanto, relacionar essa proposta a partir do momento que vemos nessas práticas uma provocação para que seus participantes percebam as estruturas 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 às linhas de fuga, às conexões não hierárquicas entre os corpos, às 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).

Anna Turriani acredita na plasticidade que seu trabalho de dança pode promover ao propor experiências que façam seus alunos se perceberem corporal 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 está 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. (TURRIANI, 2019).

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.

Retomamos, então, à importância de se conectar com o próprio corpo e destituir 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 e 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 constantemente 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.

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 aí a dança passa a ser um local de resistência para mim [...] 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).

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 delas: “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, de estrutura e forma de se comunicar” (MACHADO, 2020).

Compreendendo essas outras origens, vemos que não são apenas as influências eurocêntricas que, majoritariamente, constituem essa dança e que compõem 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 convoca 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 pode haver uma resistência no começo, por exemplo, dos homens quererem dançar entre si. Porém, aos poucos, isso passou a ficar mais tranquilo no processo das aulas e eles começaram a não se sentir desconfortáveis. 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 irem 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, dessa maneira, uma reciprocidade de influências nesse processo, com as mudanças ocorrendo de maneira gradual.

São essas pequenas alterações que vão mudando realidades. Anna Turriani menciona o quanto compreende esse espaço como clínico, no sentido que as experiências nas aulas vão alterando subjetivamente os participantes através da dança. 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). 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. É evidente 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 aspectos referentes à sexualidade, outras a questão de gênero ou aspectos raciais, mas todas articulando um olhar sensível a todas essas camadas.

Todas elas compreendem a importância desse olhar interseccional para a alteração dessa prática como um todo e da localização do seu papel social dentro dessas discussões. Bell Hooks ressalta que:

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 através dessas vivências ao lado delas que tive a oportunidade de reacender o meu desejo por fazer aulas de dança de salão.

Referências

- BEY, Hakim. *Caos: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: N-1 Edições; Crocodilo Edições, 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.
- DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DOCAMPO, Mariana Depoimento [nov.2017]. Entrevistadora: Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 3 arquivos, extensão mp3 (60min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. 464 p.
- 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.
- 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.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- JAMES, Laura. Depoimento [abr. 2018]. Transcrição: Paola de Vasconcelos Silveira e Rachel Simões, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 4 arquivos, extensão 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.
- LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e apolítica do movimento*. São Paulo: Annablume, 2017. p. 258.
- LOURO, Guacira Lopes. *Teoria Queer – uma política pós-identitária para educação*. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>. Acesso em: 03 set. 2015.
- MACHADO, Luiza. Depoimento [abr. 2020]. Entrevistadora: Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivo, extensão mp3 (40min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.
- MULLER, Jussara. *Qual o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.
- POLEZI, Carolina. Depoimento [abr. 2019]. Entrevistadora: Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 2 arquivos, extensão mp3 (60min). Entrevista concedida para tese de doutorado PPGAC/UNIRIO.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- 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.

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>.

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 maio 2016.

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.

TOLOKONNIKOVA, Nadya. *Um guia Pussy Riot para o ativismo*. São Paulo: Ubu, 2019.

TURRIANI, Anna. Depoimento [abr. 2019]. Entrevistadora: Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 2 arquivos, extensão mp3 (90min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.