

Dama/Mulher, Cavalheiro/Homem: papéis e relações de gênero na dança de salão

Bruno Blois Nunes
Maitê Peres de Carvalho
Universidade Federal de Pelotas (UFPeI)

Resumo

As discussões acerca da temática da dança de salão têm crescido de forma intensa principalmente na observação de aspectos como condução, relação de força entre os pares e papéis de dama e cavalheiro. Este artigo propõe refletir e evidenciar, a partir dos achados da literatura, algumas propostas de condução desenvolvidas na área que buscam romper com o cisheteropatriarcado vigente na dança de salão. Apresenta-se os estudos feministas vinculados ao debate acerca de gênero, discute-se as concepções de “cocondução” proposta por Jonas Feitoza, “dama ativa” elaborada por Míriam Strack e “condução compartilhada” de Carolina Polezi e, comenta-se acerca das milongas *queer* e *gays*, bem como suas influências na problematização dos conceitos de dama e cavalheiro. Considera-se que a problematização das relações entre dama e cavalheiro, condutor e conduzido ainda é incipiente em sua teoria e pouco aplicada nas práticas pedagógicas de dança de salão.

Palavras-chave: dança de salão; condução; cisheteropatriarcado; identidade de gênero; sexualidade.

Introdução

A dança de salão é uma manifestação que agrega inúmeros estilos de dança e sua prática tem características específicas se comparadas a outras danças.¹ Embora a prática da dança de salão possa ser observada em muitos locais, sua produção teórica ainda é escassa. De acordo com Pazetto e Samways (2018), ao relacionarmos a produção acadêmica da dança de salão com as outras artes e, até mesmo, com outros tipos de dança, há uma carência na abordagem do tema tanto na perspectiva artística quanto pedagógica.

¹ Esse artigo é uma versão aprofundada e expandida de um trabalho apresentado em 2016 no V Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória (SIGAM) da Universidade Federal de Pelotas (UFPeI). Para maiores informações desse trabalho ver Nunes e Froehlich (2016).

Por meio do movimento feminista as mulheres adquiriram direitos até então negados a elas. A comunidade LGBTQIAPN+² teve, como uma das mais recentes conquistas, o direito ao uso do nome social e o reconhecimento da identidade de gênero de pessoas travestis e transexuais.³

Diante desse contexto de profundas mudanças socioculturais, a dança de salão, para alguns autores, já não deve ser mais ensinada “nos mesmos moldes dos tempos de seu surgimento” (ZAMONER, 2005, p. 71). Contudo, ainda é preservada no ensino da dança de salão a dualidade masculino e feminino, cavalheiro e dama que remonta aos papéis sociais de homens e mulheres no período de surgimento da dança de salão (ZAMONER, 2011a).

Este artigo, escrito por um professor de dança de salão em coautoria com uma pesquisadora que vive o universo da dança de salão, busca evidenciar algumas discussões acerca da condução na dança de salão problematizando o cisheteropatriarcado vigente nesse meio. Além disso, também expomos alguns preconceitos classistas e raciais que, na atualidade, permanecem intrínsecos à dança de salão.

O trabalho está dividido da seguinte maneira: em um primeiro momento, apresentamos um breve histórico da dança de salão para, depois, tecer algumas reflexões sobre a dança de salão na atualidade. Em seguida, discorreremos acerca dos estudos feministas e sua influência no debate sobre gênero. Logo após, debatemos três concepções para repensar a condução nas relações entre cavalheiro e dama: “cocondução” proposta por Jonas Feitoza, “dama ativa” elaborada por Míriam Strack e “condução compartilhada” apresentada por Carolina Polezi. A seguir, evidenciamos a proposta das milongas *queer* e *gays* que visam questionar os papéis de cavalheiro e dama na dança de salão e pontuamos as considerações finais sobre a temática foco do artigo.

Breve histórico da dança de salão

A dança de salão tem sua origem nas danças de corte do período renascentista. Naquela época, a dança tinha destaque nos eventos produzidos pelas cortes e sua prática era realizada em diferentes locais: cortes, províncias, casas, praças públicas (NUNES, 2016). Já nesse período ocorria um fato importante de ser destacado. De acordo com Nunes (2016), muitas danças de corte eram apropriações de danças populares da época que foram reconfiguradas para que pudessem ser dançadas nos salões da nobreza. O maior paradoxo dessa constatação é que as classes menos abastadas buscavam aprender essas danças reformuladas, as quais eram oriundas de seu próprio meio cultural.

² Decidimos pela utilização da sigla LGBTQIAPN+ pois acreditamos que cada letra é importante como forma de reconhecimento dentro do movimento. A sigla contempla lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais, *queer*, intersexo, assexuais, pansexuais e não-binários.

³ Direito assegurado pelo Decreto nº 8727 de 28 de abril de 2016 (BRASIL, 2016).

Perna (2005) menciona que a dança de salão surgiu na Europa no século XV. Contudo, essas primeiras danças, que chegaram ao Brasil no século seguinte, “eram de salão, mas não a dois de pares entrelaçados” (PERNA, 2005, p. 11). A valsa, primeira dança de pares entrelaçados, torna-se a dança mais popular da Europa no século XVIII e conquista os salões do continente no século seguinte (McKEE, 2012).

De acordo com Perna (2005), as danças de salão no Brasil tiveram influência nativa, negra e europeia desde o século XIX. As danças de salão europeias sofreram um processo de adaptação ao gosto popular nacional, misturando-se com a cultura de música e dança local que fez surgir a primeira dança de salão a dois entrelaçada genuinamente nacional: o maxixe. Posteriormente, o maxixe contribui para outra dança muito praticada atualmente, o samba, e ambos, em um primeiro momento, são considerados vexatórios para os “bons costumes” da sociedade.

No caso do maxixe, Efegê (2009) salienta que as movimentações dessa dança eram julgadas pela elite como vulgares e ele foi acolhido apenas nos prostíbulos e bailes de negros sendo ignorado nos salões aristocráticos. O maxixe passou por um processo de estilização pelo bailarino Antônio Lopes de Amorim Diniz, conhecido como Duque, que o levou à Europa e aos EUA no início do século XX e, sendo bem recebido, foi finalmente reconhecido no Brasil (EFEGÊ, 2009). No entanto, era um maxixe reconfigurado assim como ocorreu com as danças populares⁴ renascentistas na época das cortes.

Assim como o maxixe, o samba também sofreu com o preconceito. Os músicos eram presos⁵ e as gafieiras, locais onde se realizavam bailes com orquestra e dança de salão, também não eram vistas com bons olhos e, portanto, consideradas vulgares e destinadas às classes menos favorecidas economicamente (PERNA, 2005).

Assim como o Duque estilizou o maxixe dançado no salão, Perna (2005) diz que Jaime Arôxa pode ser chamado de “Duque da década de 1990”, pois estruturou o samba de gafieira e incorporou passos de tango argentino para que a classe média alta tivesse acesso a uma manifestação que apenas aqueles com menor poder aquisitivo tinham, facilitando o

⁴ As danças renascentistas eram práticas antes do surgimento do conceito *folk dances*. De acordo com Souza (2019), os estudos sobre folclore e cultura folclórica europeia emergem no final do século XVIII início do século XIX. Dessa forma, optamos pelo termo “danças populares” pois entendemos que há diferenças entre “dança folclórica” e “dança popular”.

⁵ Um caso emblemático ocorreu com João da Baiana, considerado um dos patriarcas do samba. De acordo com André Diniz (2008), em 1908, quando João da Baiana se apresentava na Festa da Penha teve seu pandeiro apreendido pela polícia. Naquela época, era comum os músicos serem presos pelos policiais por portarem instrumento musical. Fato é que, sem o pandeiro, João da Baiana não compareceu a uma festa no palácio do então senador Pinheiro Machado. Sabendo do ocorrido, o senador, que era admirador do músico, mandou fazer um pandeiro com a dedicatória “A minha admiração, João da Baiana – senador Pinheiro Machado” (DINIZ, 2008, p. 31). Era uma espécie de salvo-conduto em tempos em que o samba era malvisto por muitas pessoas.

acesso ao samba também aos europeus mediante os cursos e intercâmbios que promoveu (PERNA, 2005, p. 29).

Os exemplos do maxixe e do samba evidenciam como certas danças passam por um processo de elitização para que possam ser “aceitas” pela sociedade. Segundo Arantes (1983), os fragmentos da cultura popular identificados como elemento constitutivo das tradições nacionais são recriados segundo os moldes ditados pelas elites cultas e, com nova roupagem, digerido e devolvido a todos os cidadãos. Procura-se aceitar a recorrência e a força simbólica dos modos populares de expressão, sem comprometer a supremacia do saber das elites cultas, o que é feito em vão, pois é impossível, em um processo de reconstrução, deixar de agregar novos significados (ARANTES, 1983). O processo de estilização do maxixe e do samba foi a recriação de uma dança popular pela elite culta que obedecia aos padrões das classes superiores como forma de reconhecer a força popular da manifestação, mas sem afetar os valores hegemônicos da chamada alta sociedade.

Mesmo com o preconceito nas movimentações corporais de algumas danças, os bailes eram um espaço privilegiado para a interação social. De acordo com Strack (2013), durante muito tempo, os bailes eram considerados o principal lugar de encontro em que homens e mulheres tinham a permissão de ter “algum contato físico aceito socialmente sob o olhar da família” (STRACK, 2013, p. 12).

Marion (2014) destaca a associação entre dança de salão e etiqueta social que acompanhou o processo educacional da aristocracia europeia e, logo em seguida, das elites que residiam nas colônias. O autor destaca que a dança de salão era uma atividade oferecida para a formação cultural da chamada alta sociedade.

Diante da sociedade, homens e mulheres tinham representações diferentes e isso foi absorvido pela prática de dança de salão. De acordo com Strack (2013, p. 5), “historicamente, nas danças de salão, o cavalheiro sempre conduziu sua dama, restando a ela um papel passivo de segui-lo em sua movimentação, deslocamento e musicalidade”.

Para além da formação, Puzetto e Samways (2018, p. 169) também destacam outro ponto ao evidenciar,

[...] a atuação da dança na conformação da ideologia heterossexual e sexista, que se sustenta na afirmação de que homens e mulheres são diferentes – e complementares – não apenas em relação a características corporais, mas em relação a características psíquicas, racionais, comportamentais, gestuais, sendo que essa suposta diferença é usada para justificar posições socioculturais atribuídas a homens e mulheres.

A afirmação do parágrafo anterior é corroborada por Freire e Accioly (2021, p. 6) que consideram os espaços de dança de salão como predominantemente heterossexuais, colaborando para a reprodução de lógicas heteronormativas, fomentando um comportamento

amparado na binaridade de gênero e mantendo condutas estabelecidas específicas para homens e mulheres.

Diante do que foi exposto até o momento, é possível observar que a dança de salão é uma manifestação que pode tanto reafirmar valores disseminados em nossa sociedade como também tem potencial para modificar o meio em que está inserida. Para isso, é preciso que haja novas concepções no universo da dança de salão.

A seguir, abordaremos alguns pontos concernentes à dinâmica da dança de salão e possíveis razões que justifiquem certa resistência da sociedade a novas formas de problematizar a temática.

Algumas reflexões sobre dança de salão na atualidade

Podemos destacar, de forma generalizada, que a dança de salão possui um padrão cisheteropatriarcal: temos a figura cavalheiro (normalmente vinculada ao homem) e a dama (habitualmente associada à mulher). O cavalheiro é o responsável pela condução e a dama é levada por seu par pelo salão.

Mesmo com as inúmeras mudanças ocorridas em nossa sociedade, a dança de salão manteve as relações de cavalheiro e dama praticamente inalteradas. De acordo com Zamoner (2011a), a dança de salão ainda é proposta como uma estrutura dual em que o cavalheiro/homem conduz e a dama/mulher é conduzida. A impressão é que a dança de salão “congelou-se em um tempo histórico que não existe mais” (ZAMONER, 2011b).

Atualmente, é possível observar um discurso dentro dança de salão, baseado na experiência do primeiro autor desse artigo, de que a dama/mulher tem maior autonomia na sua dança do que antigamente. Isso não parece condizente com a realidade atual, pois concordamos com Silveira (2018, p. 12, grifo nosso) quando constata que “um dos poucos espaços onde a dama tem a possibilidade de demonstrar sua criatividade e autonomia é através dos movimentos chamados de enfeites” que só podem ocorrer “se ela estiver atenta para *não atrapalhar o movimento do cavalheiro* que está por vir”. Ou seja, ela tem autonomia desde que não comprometa a ação do cavalheiro e o discurso de empoderamento feminino se torna vazio quando embasado nessa falsa liberdade dada a dama/mulher.

Freire e Accioly (2021), em um estudo com professores de dança de salão em uma cidade da Bahia desenvolvido em 2019 e 2020, evidenciaram que 21 dos 28 professores consideram que questões de gênero não interferem no seu planejamento didático. Isso revela o quanto esse tema não é levado em consideração em muitas aulas de dança de salão.

Além de desconsiderar a conquista de inúmeros direitos que as mulheres obtiveram ao longo da história, nossa sociedade também reluta em aceitar diferentes formas de orientação sexual. A Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualidade do Cadastro Internacional de Doenças (CID) apenas em 1990 e somente em 2018 foi removido do mesmo

cadastro a classificação de transexuais como pessoas com transtornos mentais (BRASIL, 2014, 2018).

A dança de salão ainda sofre as consequências de uma sociedade patriarcal e cisheteronormativa. Zamoner (2011a) constata que a relutância da sociedade em acolher outras possibilidades de orientação sexual reflete nos modos como os papéis de cavalheiro e dama devem ser representados na dança de salão: o homem cis e heterossexual é responsável pelo primeiro papel e a mulher cis heterossexual, pelo segundo. Talvez por isso, para muitos cavalheiros, seja incômodo admitir qualquer possibilidade de proposta de movimento conduzida pela dama, pois a aceitação de uma dama que proponha a movimentação na dança de salão poderia significar que o cavalheiro “não é homem o bastante”, é efeminado e possivelmente rotulado como homossexual⁶ por não impor à dama o seu devido papel de passividade durante a realização da dança (STRACK, 2013, p. 18).

Diante da maior representatividade e poder dado à dama, ocorre uma associação existente entre homem efeminado e cavalheiro passivo na dança de salão. É possível que isso ocorra, pelo fato de que a prática da dança de salão é vista sob o mesmo princípio da polaridade encontrada na relação sexual: pensada a partir do ato modelo da penetração temos o superior e o inferior, o dominante e o dominado, o vencedor e vencido (FOUCAULT, 1998, p. 190). O papel do cavalheiro, pensado pela estrutura clássica e ainda vigente na dança de salão, não pode possuir atributos de fraqueza e submissão.

Mesmo que a sociedade não aceite abertamente o empoderamento feminino e as conquistas do movimento LGBTQIAPN+, não é raro observarmos homens dançando com homens e mulheres com mulheres independentemente de suas orientações sexuais. Não somente a orientação sexual, mas também a impossibilidade ou recusa em dançar com seus cônjuges/companheiros, além da oportunidade de uma experiência de aperfeiçoamento de sua dança pessoal também podem ser motivos para a prática de uma dança em par entre pessoas do mesmo sexo (STRACK, 2013). Para Zamoner (2005), são preservados os papéis de cavalheiro e dama na dança de salão, contudo sem relação com o sexo designado ao nascer ou sua orientação sexual. Essa diferenciação é importante, pois os papéis de cavalheiros e damas passam a ser pensados para além das representações sexuadas do par, não possuindo uma relação fixa com a sexualidade de quem dança. Posto de uma outra forma, isso significaria que, em nossa sociedade atual, “homens não conduzem mais

⁶ De acordo com Louro (2001, p.542), “a homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido. Categorizado e nomeado como desvio da norma, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer”.

mulheres, mas [na dança de salão] cavalheiros continuam conduzindo damas” (ZAMONER, 2005, p. 70).

Freire e Accioly (2021) contrariam a constatação de Zamoner (2005) pois consideram que a manutenção dos termos cavalheiro e dama provoca consequências e é preciso ter consciência dessas implicações. Possibilitar que homens e mulheres exerçam o papel de cavalheiro ou dama mantém, sob o disfarce inclusivo, o discurso cisheteropatriarcal da dança de salão.

Para além disso, Freire e Accioly (2021) enfatizam que o espaço da dança de salão é um local de maior presença de mulheres cis, majoritariamente heterossexuais, que advogam em favor de um espaço heteronormativo (FREIRE; ACCIOLY, 2021). Outras mulheres que não se adequam a esse padrão, dificilmente são ouvidas.

É preciso estar ciente de que “a heteronormatividade na dança de salão funciona como engrenagem de um mecanismo social que regula corpos e possibilidades de estar no mundo” (SILVEIRA, 2018, p. 6). Diante de papéis pré-concebidos de cavalheiro e dama, preconceitos enraizados nas origens das danças de salão seguem vigentes de forma implícita.

Mas quais seriam os referenciais teóricos que poderiam auxiliar em uma abordagem da dança de salão sob outra perspectiva? Esse é o assunto do nosso próximo tópico.

Um breve panorama sobre gênero e os estudos feministas: em busca de um referencial teórico para repensar a dança de salão

Para que possamos tratar dos estudos feministas é preciso, antes disso, discorrer acerca do termo “gênero”. Goellner (2004) evidencia que o emprego do termo gênero ocorre na década de 1970, no cenário anglo-saxão, período em que alguns autores chamam de segunda onda do feminismo, a qual detalharemos em seguida. Para a autora, mesmo que o termo “gênero” possa ser analisado por diferentes perspectivas (marxismo, estruturalismo, psicanalítica, pós-estruturalista, feminista dentre outras), é consenso que ele se refere à construção social do sexo, pois, como categoria analítica, gênero evidencia que masculino e feminino são construções históricas.

Judith Butler (1990) diz que o gênero pode também ser caracterizado como o verdadeiro aparato de produção por meio do qual os sexos são determinados. Dessa forma, o gênero não está para a cultura assim como o sexo para a natureza, pois o gênero é também o significado discursivo/cultural em que a “natureza sexuada” ou “sexo natural” é gerada e definida como forma pré-discursiva anterior à cultura, uma dimensão politicamente neutra sobre a qual a cultura age.

A discussão acerca do gênero e os estudos feministas possuem uma relação íntima. De acordo com Caetano (2017), a primeira onda de feminismo no Brasil ocorreu em meados do século XIX, cujas reivindicações são ligadas ao reconhecimento dos direitos políticos, sociais

e econômicos das mulheres. É na transição da primeira para a segunda onda que se encontra a obra *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicada em 1949, e de grande relevância para o movimento feminista. Para Beauvoir (2015), ser mulher não é um aspecto natural, mas o resultado de uma construção histórica.

Caetano (2017) data a segunda onda por volta da década de 1960 em que o movimento feminista se vê fortalecido na ditadura militar. Um exemplo emblemático dessa época foi o caso de Zuzu Angel que, em busca de seu filho militante político que estava desaparecido e acabou sendo morto, também foi morta sendo homenageada na música *Angélica* de 1977 composta por Chico Buarque e Miltoninho.

A terceira onda do feminismo, segundo Caetano (2017), busca ressignificar o próprio conceito de mulher enquanto categoria pretensamente universal levando em consideração questões como etnia, sexualidade, classe e outros. Essa fase tem um caráter que alguns autores chamam de interseccional e uma das principais figuras desse movimento é a estadunidense Angela Davis.

Embora o movimento feminista tenha se fortalecido na década de 1970, a discussão de seus temas em âmbito acadêmico demorou para alcançar seu espaço. Michel Foucault se populariza no Brasil na década de 1980 e, a partir desse período, emergem os primeiros estudos da condição feminina no Brasil. Os estudos de gênero adentram na academia na década de 1990 e é nesse período que surge o *Grupo de Gênero Pagu* e o periódico *Pagu*, da Unicamp, uma das referências na área.

Diante do que foi exposto, é possível observar a importância do movimento feminista para o debate acerca do gênero. Contudo, como encontra-se o debate acerca da dança de salão diante de todas essas mudanças paradigmáticas? Esboçamos, no próximo tópico, exemplos em que os estudos na dança de salão propõem novos olhares para a sua prática, em especial para a condução.⁷

Cocondução, Dama Ativa e Condução Compartilhada

Como foi mencionado anteriormente, a dança de salão segue uma linha discursiva reprodutora do modelo cisheteropatriarcal. No entanto, de acordo com Freire e Accioly (2021, p.11),

[...] os espaços de Danças de Salão, apesar de continuarem como locais de manutenção de discursos e atitudes machistas e heteronormativas, têm sofrido a ação das mudanças nas perspectivas dos estudos de gênero e do feminismo, havendo sinais de alterações para proposições de discussão dessas perspectivas por profissionais e praticantes, pois isso se apresenta hoje como uma urgência social.

⁷ Para uma discussão acerca da condução na dança de salão ver Nunes e Froehlich (2018).

Neste tópico, apresentaremos três propostas que podem ter experienciado a influência dos estudos de gênero e do feminismo, pois problematizam as relações dos pares nas danças de salão. Começaremos com a concepção de “cocondução” de Jonas Karlos de Souza Feitoza.

Para Feitoza (2011), embora seja corriqueira a proposta pedagógica dos espaços de ensino de dança de salão tratem a condução como uma simples relação de estímulo/resposta, é preciso uma reconfiguração dessa ideia. Diante desse fato, o autor propõe o conceito de “cocondução” (FEITOZA, 2011).

Segundo Feitoza (2011, p. 9), “o termo conduzir nas danças de salão tem sido entendido como uma ação na qual um corpo tem o domínio sobre o outro no acontecimento da dança”. Diante disso, um bom condutor seria aquele cavalheiro que consegue comandar sua dama de acordo com seus objetivos na dança.

Feitoza (2011), ao longo de sua dissertação, apresenta o debate sobre condução corporal propondo o neologismo “cocondução”, visando apresentar um equilíbrio de ações entre cavalheiros e damas nas práticas de dança de salão. Essa proposta procura estabelecer um diálogo entre os pares para que a dança seja prazerosa.

Para que o diálogo corporal ocorra de forma satisfatória durante a dança, cavalheiro e dama precisam conectar-se prestando atenção não apenas nas relações estabelecidas entre o par, mas também no espaço em que dançam, na fluência dos movimentos, no andamento de determinada música e nas constantes transferências de peso realizadas ao longo da dança (FEITOZA, 2011).

De acordo com o autor, o diálogo corporal requer uma atenção especial do par no que concerne à intenção mútua e à relação de troca entre os corpos que corresponde à ação de “cocondução”, o que propõe dois corpos responsáveis pela condução de seu par (FEITOZA, 2011). Ao invés de idealizar a proposta tradicional da condução baseada no estímulo-resposta, o autor busca viabilizar uma cooperatividade entre os pares para a realização da dança.

O autor chama a atenção para a relevância de pensar como aplicar novos métodos pedagógicos de condução que possam ser compreendidos pelos aprendizes de dança. Apenas colocar mulheres na posição de cavalheiros e homens na posição de damas não problematiza o cerne da questão (FEITOZA, 2011). A prática pode servir apenas para uma nova experiência na prática de dança de salão, mas precisa ser debatida e, acima de tudo, embasada teórica e metodologicamente para que a experiência não seja apenas uma fruição artística.

Miriam Strack (2013) sugere uma proposta na qual a dama tivesse um papel mais ativo na relação com o par. Atualmente, cada vez mais as mulheres sentem-se desconfortáveis no papel passivo que representam no modelo tradicional de dança de salão e, na tentativa de exercer um papel mais ativo, geram desentendimentos entre os pares (STRACK, 2013). Dessa reflexão surge o conceito de “dama ativa” da autora.

Strack (2013) chama de “dama ativa” aquela pessoa que, ao receber uma proposta de movimentação do cavalheiro, transmite-lhe um novo estímulo. Para a autora, a “dama ativa” recebe as propostas de movimentações dos cavalheiros que são devolvidos de forma personalizada por ela possibilitando novos estímulos por parte do cavalheiro. Além disso, as “damas ativas” utilizariam momentos que achassem oportunos da dança a dois para a realização de movimentações, adornos, enfeites que estão para além da comunicação corporal do par (STRACK, 2013).

Contudo, a autora salienta que, para chegar a esse nível de interação com o parceiro de dança, é preciso atentar para movimentações corporais quase imperceptíveis para que possamos escutar o corpo do parceiro fazendo com que os movimentos executados sejam decididos em “comum acordo corporal” (STRACK, 2013, p. 45). Com o avanço da sintonia do par, para aquele que observa a dança praticada por eles, é preciso agudez no olhar para perceber quem foi o responsável por determinado estímulo durante a dança.

Essa conexão íntima do par pode ser feita por meio da observação de vários sinais corporais: respiração, troca de peso, tensão e relaxamento muscular, torções corporais, dentre outros (STRACK, 2013). Como exemplo de alguns desses sinais que podem ser vislumbrados na dança de salão podemos pensar em uma passada que pode ser curta ou mais alongada; um joelho que, ao realizar o movimento de flexão e extensão, propõe determinada angulação para sua realização; um olhar que pode estar direcionado para o corpo do par ou mais voltado para o chão; o distanciamento que pode variar de acordo com os estilos de dança e a relação de afinidade durante a execução da dança.

Strack (2013) assim como Feitoza (2011) também acredita que a dança entre pares pode funcionar como uma espécie de diálogo. Pensar a comunicação na dança de salão como uma conversa corporal ao invés da simples concepção de estímulo/resposta pode oportunizar a criação de outros movimentos não experimentados na dança de salão. Sendo assim, como constata Zamoner (2011b), novas gerações de praticantes poderiam incitar a construção de novos gêneros de dança de salão em que seja necessário maior percepção corporal além da capacidade de maior interação com o par para o desenvolvimento da dança. Um diálogo fluído, uma dança de ambos para ambos.

A nossa última proposta deste tópico trata da condução compartilhada. De acordo com Polezi e Silveira (2017, p. 69), a condução na dança de salão “é um dispositivo de sustentação e perpetuação da relação de poder machista presente nos salões de baile e aulas de dança”. Visando romper com esse padrão arraigado nos salões de baile, Carolina Polezi desenvolveu o método da condução compartilhada que tem

[...] como principal objetivo ampliar a participação artística da mulher na dança e também desenvolver maior sensibilidade no homem, que deverá mesclar ação (sua condução do movimento) com a resposta ao estímulo da dama. Nessa

pedagogia, a mulher participa ativamente da composição e criação da dança uma vez que ela também se torna condutora e propositora de movimentos, ou seja, a condução seria compartilhada entre homem e mulher de forma igualitária. (POLEZI; SILVEIRA, 2017, p. 76).

Carolina Polezi afirma que, na busca de propor outros modos de praticar a dança de salão sustentando um discurso mais igualitário entre os pares, surgiu o *Laboratório de Condução Compartilhada* realizado na cidade de Campinas (SP) em 2015 (POLEZI; SILVEIRA, 2017). Para Polezi, “novos rearranjos de poder para os salões de baile” podem influenciar nossas subjetividades e as desigualdades entre homens e mulheres que ocorrem em nossa sociedade sendo refletidas na prática de dança de salão (POLEZI; SILVEIRA, 2017, p. 79).

A proposta da condução compartilhada busca problematizar a condição dominante de condução do cavalheiro (que na maioria das vezes é um homem) tornando a dama (que habitualmente é uma mulher) peça importante na criação da dança a dois. Diante disso, Polezi e Vasconcelos (2017, p. 79, grifo das autoras) evidenciam que “a condução compartilhada nos parece uma política de *transgressão* gerada pela transversalidade da ação da mulher na dança a dois, pois enfrenta as formas sociais dominantes”.

A condução compartilhada propõe a divisão das relações de poder na dança a dois, pois o domínio das movimentações da dança não compete exclusivamente ao homem no papel de cavalheiro. Por essa razão, “a condução compartilhada é mais do que um método para transgredir as relações de poder dentro da dança de salão, ela significa a própria transgressão de um método dancístico verticalizado e dominante” (POLEZI; SILVEIRA, 2017, p. 80).

As três propostas abordadas aqui são alguns exemplos de empreendimentos que buscam romper com a lógica cisheteropatriarcal que permeia os salões de baile. Pensar a condução como uma “cocondução”, a dama como uma “dama ativa” e estabelecer uma “condução compartilhada” entre cavalheiros e damas potencializam a problematização de preconceitos arraigados na dança de salão: a ideia de que um cavalheiro que não conduz é menos viril ou homossexual e a concepção de que a dama deve apenas seguir os comandos do cavalheiro são dois dentre muitos prejulgamentos que nossa sociedade colonizada e patriarcal carrega em suas veias.

Além das três concepções expostas neste artigo, Pazetto e Samways (2018, p. 175) elencam outras ações que problematizam a questão das relações de poder entre cavalheiro e dama baseadas principalmente na teoria *queer*.⁸

⁸ De acordo com Seidman (1999, p. 128, tradução nossa) “a teoria queer é menos uma questão de explicar a repressão ou expressão de uma minoria homossexual do que uma análise da figura hetero/homossexual como um regime de poder/saber que molda a ordenação de desejos, comportamentos e instituições sociais e relações sociais”. No original: “*Queer theory is less a matter of explaining the repression or expression of a homosexual minority than an analysis of the hetero/homosexual figure as a power/knowledge regime that shapes the ordering of desires, behaviors, and social institutions, and social relations - in a word, the constitution of the self and society*”. A teoria *queer* busca executar uma mudança epistemológica que visa romper com a lógica binária da sociedade (LOURO, 2001). “Algumas vezes *queer* é utilizado como um termo síntese para se referir, de forma conjunta, a

Em São Paulo, a Dois Rumos Cia de Dança promove grupos de estudo e bailes contemporâneos de dança de salão, nos quais as pessoas são encorajadas a dançar de modo livre em relação à heteronormatividade. A partir do movimento argentino do tango *queer*,⁹ Paola Vasconcelos desenvolveu, em Porto Alegre, uma pesquisa prática e acadêmica de dança de salão *queer*, que admite a fluidez e a experiência de explorar ambas as possibilidades – conduzir e ser conduzido – durante a dança. Em Belo Horizonte, a professora de dança Laura James, mulher transexual e ativista *queer*, é organizadora do Forró Queer e proprietária da escola Ata-me, que adota uma pedagogia *queer* no ensino das danças a dois: praticantes são estimuladas/os a aprender ambos os papéis e a formar pares de dança independentes de gênero. Por todo o Brasil, algumas professoras passaram a questionar as estruturas machistas da dança de salão e têm atuado na criação de espaços formativos que valorizam a igualdade de gênero. Algumas escolas passaram a substituir os termos “cavalheiro” e “dama” por “condutor/a” e “conduzido/a”, em busca de desassociar o gênero das funções de condução-resposta.

Diante dessa variedade de exemplos contidos na citação anterior, cabe nos atermos em um local que procura desestabilizar concepções tradicionais: as milongas *queer* ou *gays*.

As milongas *queer* e *gays*: derrubando padrões

Embora tenha sido possível vislumbrar algumas propostas que buscam escapar da lógica cisheteropatriarcal da dança de salão, esses debates são, muitas vezes, isolados e acabam não tomando força suficiente para conquistar espaço. São poucas vozes ouvidas por poucos pesquisadores e professores atuantes na área de dança de salão.

Outro fator que dificulta o debate mais profundo acerca dos estudos de gênero e do feminismo reside na formação do professor de dança de salão. De acordo com Freire e Accioly (2021), apesar de muitos professores de dança de salão se intitularem dessa forma, poucos são especialistas na área ou aqueles buscam a formação necessária para o diálogo teórico/prático ao ministrar suas atividades. Além disso, muitas pessoas sentem-se aptas a ensinar dança de salão após algum tempo de experiência em bailes, mas sem formação para tal. Ou seja, o aprendizado se dá no próprio salão de baile e, sabendo dessa implicação, é importante trazer à tona um exemplo de espaço de dança que pode auxiliar nas discussões sobre dança de salão tanto pedagógica quanto artisticamente: as milongas *queer* ou *gays*.

Assim como as gafieiras são espaços onde as pessoas dançam samba, as milongas, para além do gênero de música e dança, são espaços em que os praticantes dançam tango.¹⁰ Cecconi (2010) distingue três tipos de milongas: as tradicionais, as jovens e as *queer* e *gays*.

gays e lésbicas. Esse uso é, no entanto, pouco sugestivo das implicações políticas envolvidas na eleição do termo, feita por parte do movimento homossexual, exatamente para marcar (e distinguir) sua posição não-assimilacionista e não-normativa” (LOURO, 2001, p.546).

⁹ De acordo com Liska (2017), o surgimento do tango *queer* está associado com o movimento artístico e intelectual associado ao movimento feminista e o ativismo de gênero acadêmico. Para a autora, o tango *queer* é uma síntese complexa que se encontra entre o feminismo acadêmico e político e o feminismo prático que emerge diante da experiência cotidiana da desigualdade de gênero (LISKA, 2017).

¹⁰ Também é possível dançar outras músicas embora com menos frequência. Para esse artigo, nos deteremos nas milongas de Buenos Aires.

De acordo com Cecconi (2010), as milongas tradicionais são aquelas em que os códigos mais ortodoxos do tango são reproduzidos insistentemente. São milongas que se consolidaram por volta da década de 1940 e que julgam resgatar e conservar a “verdadeira essência” do tango cujos papéis de dança cavalheiro e dama se relacionam com o gênero: homens são os condutores, mulheres são as conduzidas (CECCONI, 2010, p. 03).

As milongas jovens são frequentadas por gerações mais jovens. Para Cecconi (2010), nessas milongas tanto eles quanto elas podem tirar seu par para dançar uma *tanda*¹¹ e o clássico convite de *cabeceo*¹² pode ser visto como algo antiquado. São nesses locais que o chamado *tango nuevo* tem desenvolvido-se fortemente permitindo movimentos mais abertos além de possibilitar passos aéreos por parte das damas que se assemelham muito mais a um tango de palco do que de salão (CECCONI, 2010).

O terceiro tipo de milonga – e principal ponto de discussão desse tópico – são as milongas *queer* e *gays*. Essas milongas surgiram no início do século XXI e, depois de se estabelecerem em diferentes locais de Buenos Aires, instalaram-se nos bairros de Villa Crespo, San Telmo e na zona central (CECCONI, 2010).

As milongas *queer* e *gays*, assim como as milongas jovens, propõem corporeidades semelhantes com movimentos mais flexíveis fugindo da rigidez das milongas tradicionais. No entanto, de acordo com Cecconi (2010), há uma diferença essencial entre as milongas *queer* e *gays* e as milongas jovens: nas primeiras, o corpo que dança é um corpo questionador das convenções de papéis que regem o tango de salão, bem como a dança de salão como um todo. São corpos que desafiam a norma, dançam mais livremente podendo conduzir ou ser conduzidos dependendo do desejo que surge na prática (CECCONI, 2010). Trata-se de um corpo político de tango desafiador da norma que explora as posições de condutor e conduzido como forma de manifestação das diferenças.

Dentro das milongas *queer* e *gays*, a proposta é dançar o tango *queer*. O seu surgimento ocorre em um ambiente artístico e intelectual associado ao feminismo e ativismo de gênero e seu termo foi escolhido por dois motivos: para fazer uma ligação concreta entre dança e teorias sobre sexo e diversidade de gênero; para estabelecer ligação com práticas semelhantes em outras cidades e países (LISKA, 2017). Em princípio, a iniciativa propõe dessexualizar os papéis de condutor e conduzido e sua noção de exploração corporal, compartilhada com o conjunto de

¹¹ Uma *tanda* é uma sequência de músicas de um mesmo estilo. Normalmente, os convites feitos para dançar nas milongas são para dançar uma *tanda* inteira que é interrompida pelas *cortinas* (que são pequenos trechos musicais que são de tamanho suficiente para que os pares voltem aos seus lugares e possam escolher outro par para a próxima *tanda*). É comum que a *tanda* musical contenha músicas de uma mesma orquestra o que proporciona um estilo de dançar semelhante mesmo com a troca das músicas.

¹² Nas milongas tradicionais os convites podem ser feitos informalmente ou por meio de interpelações verbais diretas. Contudo, pessoas com menos confiança utilizam a técnica do *cabeceo* que consiste no cavalheiro fitar fixamente a dama até captar seu olhar e fazer um leve movimento de cabeça para o lado, muito frequentemente, direcionado para o local da pista de dança (CECCONI, 2010).

alternativas do tango desenvolvido na década de 1990, e consiste em desnaturalizar a função fixa sexo-gênero para dar espaço à diversificação (LISKA, 2017).

Uma das milongas *queer* e *gays* mais famosas de Buenos Aires é a *La Marshall*,¹³ a qual foi inaugurada em 2003, primeiramente voltada ao público masculino. Contudo, de acordo com seu fundador, depois que o jornal *Clarín*¹⁴ publicou um artigo indicando sua existência, outros perfis começaram a visitar o local (LISKA, 2017).

Muitos frequentadores das milongas *queer* e *gays* são pessoas heterossexuais que visitavam os locais por curiosidade ou para experimentar a troca de papéis de cavalheiro e dama (LISKA, 2017). Isso, nos ajuda a traçar um paralelo com as milongas tradicionais: se nestas os papéis de cavalheiro e dama são bem demarcados (cavalheiro/homem, dama/mulher), nas milongas *queer* e *gays*, homens e mulheres podem ser tanto cavalheiros quanto damas independentemente de sua orientação sexual.

É importante observar que, nas milongas *queer* e *gays*, há uma diferença importante entre um par de mulheres e um par de homens dançando. De acordo com Liska (2017, p. 63):

a proposta também assume que as mulheres são mais desafiadas do que os homens pela reaprendizagem dos papéis da dança que essa dinâmica exige, devido à corporeidade receptiva e à falta de iniciativa inerentes à formação para ser a conduzida que tem predominado, pelo menos desde o renascimento do tango na década de 1990. A proposta prosseguia explicando que o casal homem-homem não enfrentava as mesmas dificuldades porque seus corpos haviam sido treinados para conduzir.¹⁵

Isso revela que a inclusão de um par de mulheres dançando promove uma ruptura mais abrupta com o modelo tradicional do tango. Duas pessoas acostumadas a serem conduzidas nos salões de bailes são agora possíveis condutoras.

As milongas *queer* e *gays* são um exemplo convincente da tentativa de romper com o padrão cavalheiro/homem, dama/mulher vigente na dança de salão. Nesses espaços, na prática de dança, é possível vivenciar a diferença por meio de uma política do corpo tendo em vista o trânsito por distintas posições (cavalheiro/dama) independentemente do sexo que possibilita aos praticantes flexibilizar as convenções estabelecidas nas normas tradicionais do tango (CECCONI, 2010).

A prática dentro das milongas *queer* e *gays* quebram com a dinâmica de um corpo ativo e outro passivo defendendo a não fixação de um papel único para os praticantes. Sendo

¹³ Homenagem à atriz e comediante Nina Marshall figura reconhecida tanto no tango como no movimento LGBTQIAPN+ (LISKA, 2017).

¹⁴ Jornal de maior circulação na Argentina.

¹⁵ No original: “*The proposal also assumes that women are more challenged than men by the relearning of dance roles this dynamic requires, owing to the receptive corporeality and lack of initiative inherent in the training to be the one led that has predominated, at least since the tango revival in the 1990s. The proposal went on to explain that the male-male couple did not face the same difficulties because their bodies had been trained to lead*”.

assim, rompe-se com a concepção falocêntrica do tango, mas não com a subordinação na relação binária e para romper com isso, incorpora o conceito de troca de papéis em que ambos podem ser praticados (LISKA, 2017).

Não se trata apenas da troca de papéis entre condutor e conduzido, pois, como afirmam Valle e Icle (2014, p. 155) a dança “ensina comportamentos, condutas, regras, estéticas e vontades”. Por intermédio da dança, podemos repensar os valores que nossa sociedade propaga.

Considerações Finais

Após abordar as concepções de “cocondução” de Feitoza (2011), de “dama ativa de Strack (2013) e de “condução compartilhada” de Carolina Polezi (POLEZI; SILVEIRA, 2017) e apresentar a proposta das milongas *queer* e *gays* de Buenos Aires, é possível observar que ocorre uma discussão acadêmica, ainda que de pouco alcance, acerca da dança de salão e seus valores que são contestados por práticas artísticas e pedagógicas cisheteropatriarcais. Contudo, é um debate incipiente que parece não acompanhar a velocidade das transformações da nossa sociedade.

Além disso, embora seja possível encontrar trabalhos acadêmicos problematizando a condução na dança de salão, a aplicação prática das concepções tratadas nos artigos não permeia a maioria das abordagens pedagógicas de professores de dança de salão. Isso faz com que haja uma desassociação entre teoria e prática, o que reforça a necessidade do diálogo acadêmico com a sociedade, pois pensando nela é que a ciência é desenvolvida.

Acreditamos que a dança de salão tem muito a perder ao excluir ou rejeitar pares que não se enquadrem no padrão conservador de cavalheiro e dama, condutor e conduzido da dança de salão. Se ocorreram profundas transformações em nossa sociedade, não se pode pensar que os modelos conservadores aplicados à prática de salão em sua origem devam manter-se vigentes. Dessa maneira, pensamos que os termos “cavalheiro” e “dama” não se adequam mais às práticas modernas de dança de salão que visam promover outras corporeidades nos espaços de dança. A manutenção desses termos, assim como de “condutor” e “conduzido” sem a devida problematização revelam a manutenção discursiva de um padrão que está em contestação. A falta de um debate mais aprofundado sobre o tema faz com que a relação “damas-mulheres-conduzidas” e “cavalheiros-homens-condutores” seja mantida nas salas de aula e espaços de dança reforçando, implicitamente, o cisheteropatriarcado da prática.

É preciso entendermos que a episteme¹⁶ de nossa época não é mesma do surgimento da dança de salão. Com o passar do tempo, as mulheres conquistaram inúmeros direitos até

¹⁶ De acordo com Foucault, trata-se de algo como “uma visão do mundo, uma fatia de história comum a todos os conhecimentos e que imporia a cada um as mesmas normas e os mesmos postulados, um estágio geral da razão, uma certa estrutura de pensamento a que não saberiam escapar os homens de uma época. [...] é o conjunto das

então ignorados e a comunidade LGBTQIAPN+ foi amparada pela legislação para que tivessem direito à utilização do nome social e o reconhecimento da identidade de gênero de pessoas travestis e transexuais. Além disso, encontramos em nossa sociedade contemporânea outros corpos que contradizem o cisheteropatriarcado e conclamam para serem escutados: homossexuais, bissexuais, transexuais, intersexuais, assexuais, pansexuais, não-binários, dentre outros. Corpos que não eram reconhecidos no contexto formador das danças de salão e que procuram adentrar os salões de baile para conquistar seus espaços.

Referências

- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. 6. ed. Traducción: Alicia Martorell. Madrid (ESP): Cátedra, 2015.
- BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. *Amanhã (17) será celebrado o dia Internacional contra a homofobia*. Brasília 16 maio 2014. Disponível em: http://conselho.saude.gov.br/ultimas_noticias/2014/05mai_16_lgbt.html. Acesso em: 05 jun. 2022.
- BRASIL. *Decreto nº8727 de 28 de abril de 2016*. Dispõe sobre o uso do nome social e o reconhecimento da identidade de gênero de pessoas travestis e transexuais no âmbito da administração pública federal direta, autárquica e fundacional. Brasília: Senado Federal, 2016. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/decreto/d8727.htm. Acesso em: 05 jun. 2022.
- BRASIL. Ministério da Mulher da Família e dos Direitos Humanos. *OMS retira transexualidade da lista de doenças e distúrbios mentais*. 22 jun. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/junho/organizacao-mundial-da-saude-retira-a-transexualidade-da-lista-de-doencas-e-disturbios-mentais>. Acesso em: 05 jun. 2022.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- CAETANO, Ivone Ferreira. *O feminismo brasileiro: uma análise a partir das três ondas do movimento feminista e a perspectiva da interseccionalidade*. 2017. 23p. Artigo (Especialização em Gênero e Direito), Escola de Magistratura do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://www.emerj.tjrj.jus.br/revistas/genero_e_direito/edicoes/1_2017/pdf/DesIvoneFerreiraCaetano.pdf. Acesso em: 17 jul. 2022.
- CECCONI, Sofía. Los territorios de la milonga en Buenos Aires: estilo, generación y género. In: Jornada de Sociología de la UNLP, 6, 2010, La Plata (ARG). *Anais*. La Plata: UNLP, 2010. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5779/ev.5779.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.
- DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. *Dança de salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências*. 2011. 84p. Dissertação (Mestrado em Dança), Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em:

relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas" (FOUCAULT, 2008, p. 214). Em outras palavras, *episteme* é uma estrutura de pensamento que diz respeito a um período histórico em particular e que leva esse determinado período à produção de suas verdades.

<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8141/1/DISSERTACAO%20JONAS.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2022.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 7. ed. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. 8. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FREIRE, Francisca Jocélia de Oliveira; ACCIOLY, Cecília Bastos da Costa. Em questões de gênero e normatividade, quantos passos avançamos no salão? *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, maio/ago. 2021. DOI: 10.35699/2237-5864.2021.25827. Acesso em: 22 jul. 2022.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Gênero. In: GOMES, Christianne Luce. *Dicionário crítico do lazer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 97-100.

LISKA, Mercedes. *Argentine Queer Tango: dance and sexuality politics in Buenos Aires*. Translated by Peggy Westwell and Pablo Vila. Lanham (USA): Lexington, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.9, n.2, p.541-53, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/64NPxWpgVkt9BXvLXvTvHMr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 jun. 2022.

MARION, Jonathan S. *Ballroom Dance and Glamour*. New York: Bloomsbury, 2014.

McKEE, Eric. *Decorum of the minuet, delirium of the waltz: a study of dance-music*

NUNES, Bruno Blois. *O Fascínio das Danças de Corte*. Curitiba: Appris, 2016.

NUNES, Bruno Blois; FROEHLICH, Márcia. Cavalheiro/Dama, Homem/Mulher: revendo conceitos através de um olhar da prática de condução entre pares. In: Seminário Internacional de Gênero, Arte e Memória, 5, 2016, Pelotas. *Anais*. Pelotas: UFPel, 2016. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/artenaescola/eventos/publicados-anais-do-v-sigam/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

NUNES, Bruno Blois; FROEHLICH, Márcia. Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, Florianópolis, v.14, n.2, p.91-116, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/10172>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PAZETTO, Debora; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, Florianópolis, v.14, n.3, p.157-79, jul./set. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/10172/pdf>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PERNA, Marco Antonio. *Samba de gafieira: a história da dança de salão brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2005.

POLEZI, Carolina; SILVEIRA, Paola Vasconcelos. Contracondutas no ensino e prática da Dança de Salão: a dança de salão queer e a condução compartilhada. *Presencia*, Montevideo (UY), n.2, p.67-83, 2017. Disponível em: <https://www.stellamaris.edu.uy/revistapresencia/wp-content/uploads/2017/12/Polezi-Carolina.-Vasconcelos-Silveira-Paola.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2022.

relations in ¾ time. Bloomington: Indiana University, 2012.

SEIDMAN, Steven. Deconstruction queer theory or the under-theorization of the social and the ethical. In: NICHOLSON, Linda; SEIDMAN, Steven (Ed.). *Social postmodernism: beyond identity politics*. New York (USA): Cambridge University, 1999. p.116-141.

SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Pela urgência do fim da boa dama – os papéis de gênero na dança de salão. *Anais ABRACE*, v. 19, n. 1, p. 01-18, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3999/4099>. Acesso em: 17 jul. 2022.

SOUZA, Marcos Aurélio da Cruz. *A Dança popular no processo de formação do bailarino clássico e contemporâneo: estudo sobre a escola do teatro Bolshoi no Brasil*. 2019. 291p. Tese (Doutorado em Motricidade Humana, Especialidade Dança), Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, Lisboa (PT), 2019. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/19570>. Acesso em: 12 jul. 2022.

STRACK, Míriam M. *Dama ativa e comunicação entre o casal na dança de salão: uma abordagem prática*. 2013. 76p. Monografia (Especialização em Teoria e Movimento da Dança com Ênfase em Danças de Salão), Faculdade Metropolitana de Curitiba (FAMEC), São José dos Pinhais, 2013.

VALLE, Flávia Pilla do; ICLE, Gilberto. Contraconduta como criação jogos de enunciações na e sobre a dança. *Repertório*, Salvador, n.23, p.145-56, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12765>. Acesso em: 12 jul. 2022.

ZAMONER, Maristela. A heterossexualidade na dança de salão. *Dança em Pauta*, Curitiba, nov. 2011a. Disponível em: <http://site.dancaempauta.com.br/a-heterossexualidade-da-danca-de-salao/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

ZAMONER, Maristela. *Dança de salão: a caminho da licenciatura*. Curitiba: Prottexto, 2005.

ZAMONER, Maristela. E se as damas conduzissem. *Dança em Pauta*, Curitiba, mar. 2011b. Disponível em: <http://site.dancaempauta.com.br/e-se-as-damas-conduzissem/>. Acesso em: 16 jun. 2022.