

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MÍRIAM MEDEIROS STRACK

DANÇA DE SALÃO:
Cartografia de uma abordagem feminista

BELO HORIZONTE

2017

Míriam Medeiros Strack

**DANÇA DE SALÃO:
Cartografia de uma abordagem feminista**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga)

BELO HORIZONTE

2017

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Strack, Miriam Medeiros, 1988-
Dança de salão [manuscrito] : cartografia de uma abordagem
feminista / Miriam Medeiros Strack. – 2017.
124 f. : il.

Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

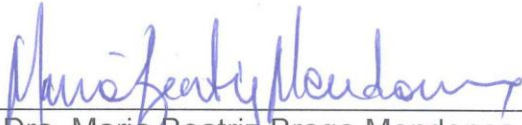
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Dança de salão – Teses. 2. Feminismo – Teses. 3. Expressão
corporal (Psicologia) – Teses. 4. Dança – Teses. I. Braga, Bya, 1966-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD 793.33

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MÍRIAM MEDEIROS STRACK** Número de Registro **2015654377**

Título: **“DANÇA DE SALÃO: Cartografia de uma abordagem feminista”**



Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora - EBA/UFMG



Profa. Dra. Graziela Corrêa de Andrade – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 20 de março de 2017.

Dedico este trabalho a todos aqueles que buscam
uma dança de salão mais equânime e prazerosa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais pela oportunidade de realizar esse mestrado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior - CAPES pela bolsa de estudos que recebi durante quase todo o período de estudos dessa pós-graduação.

À minha orientadora Bya Braga por ter me aceitado no meio do curso e por todas as orientações e conversas maravilhosas que tivemos.

Aos professores Arnaldo Alvarenga e Graziela Andrade pelas sugestões feitas na banca de qualificação.

À Mônica Medeiros Ribeiro pelo primeiro ano de orientação dessa dissertação e pela orientação no Estágio Docência.

Aos alunos que tive no Estágio Docência e aos que tenho e tive em Itabirito por me permitirem colocar em prática os preceitos nos quais acredito.

À Isabela Caixeta por sempre buscar por mais qualidade; por ter me apresentado para todas as possibilidades do seu mundo; por ter me ajudado nos momentos que mais precisei; e por ter me incentivado a buscar o melhor para mim. Gratidão pela amizade.

À Camila Lima e ao Rodrigo Schifini por todas as vezes que discutimos ideias, conceitos, tentativas e erros; por sempre estarem abertos a me passarem o conhecimento que possuem; por terem estado ao meu lado desde o momento em que decidi tentar a seleção para o mestrado; por termos dividido tantos momentos juntos nos últimos anos. Gratidão pelo tempo que passamos juntos.

Ao Filipe por ser um companheiro maravilhoso, que me acompanhou diretamente na escrita dessa dissertação. Por todos os abraços e colos que me deu quando eu achava que não aguentaria mais; por todas as ideias que me ajudou a desenvolver, seja discutindo conceitos ou testando diretamente na dança; por ser aberto a novas ideias e sempre disposto a tentar algo novo; e principalmente por ser paciente nos dias em que eu não fui. Gratidão por ser assim! Estendo aqui o agradecimento à família Castro Oliveira por terem me recebido como parte da família.

Por fim, agradeço à minha família por apoiarem minha decisão de vir morar em outro estado, fazer um mestrado e ir atrás dos meus sonhos; por serem sempre meu porto seguro para onde eu posso voltar e recarregar minhas energias. Gratidão por estarem sempre aí para mim, pai, mãe, Karine e Laís.

“Agora, como podemos manter essa quietude e essa paz?
Permitindo o movimento,
assim como a água que se aquieta permite as ondulações”.

Gloria Dinzel

RESUMO

Tradicionalmente, nas danças de salão, os homens/*Cavalheiros* conduzem as mulheres/*Damas*, decidindo os passos, a interpretação musical e o deslocamento. Esse modelo surgiu em um contexto histórico patriarcal onde mulheres não tinham voz. Atualmente a condução está sendo questionada por dançarinos por manter um padrão machista na dança de salão (CORDEIRO, 2012; DALAZEN, 2013; DINZEL, 2012a; 2012b; FEITOZA, 2011; 2012; IKUNO, 2016; NOGUEIRA, 2012; SANTOS, 2016; SILVEIRA, 2013; SIQUEIRA, 2012; STRACK, 2013; VALLE, 2008; ZAMONER, 2011a; 2011b; 2011c; 2013a, 2013b; 2013c). Assim, o objetivo geral desta pesquisa foi propor caminhos para quebrar a *condução* sem descaracterizar as danças de salão. Como objetivos específicos, busquei: descrever como ocorre a *condução* na sua forma tradicional; elencar os principais problemas decorrentes da *condução*; apontar ideias e modelos que já não utilizem a *condução*; propor caminhos para auxiliar àqueles profissionais que buscam fazer uma dança de salão equânime, condizente com os ideais feministas. Como metodologia, utilizei a cartografia, método que tem por objetivo acompanhar processos e coletivizar a experiência do cartógrafo (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). Como resultado, tracei sete territórios pelos quais passei em minha trajetória em busca de uma dança de salão equânime, a saber: *condução* tradicional, com enfeites, silêncios na *condução*, influência da dama, tango *queer*, diálogo corporal e *comunhão* (dissolução da *condução*). Além desses, também apontei dez caminhos ou pistas, para aqueles que desejam utilizar uma abordagem feminista em suas aulas de dança de salão. São eles: valorização do repertório corporal preexistente; erro como possibilidade; homens e mulheres aprendendo os ‘dois lados’ do passo/movimento; possibilidade de troca ou ausência de papéis; nova terminologia; conexão consigo próprio; conexão com o par; conexão com o espaço (incluindo os outros pares); e conexão com a música. Os territórios e caminhos apontados por mim são relativos à minha experiência cartográfica, experiência essa que pretendo dar continuidade, principalmente em termos práticos. Assim, a partir dessa dissertação os primeiros desdobramentos que surgiram foram a criação de um grupo de estudos para se dançar em diálogo corporal, a modificação da forma como ensino seus alunos iniciantes e a futura publicação de um livro em parceria com os Be Hoppers, grupo de *lindy-hop* que promoveu uma campanha antimachismo nas redes sociais.

Palavras-chave: danças de salão; feminismo; método cartográfico; dissolução da condução; proposta metodológica.

ABSTRACT

Traditionally, in ballroom dances men/Leaders lead the women/Followers, deciding the steps, the musical interpretation and the displacement. This model emerged in a patriarchal historical context where women were subjugated. Currently, leading is questioned by dancers for maintaining a sexist pattern in ballroom dance (CORDEIRO, 2012; DALAZEN, 2013; DINZEL, 2012a; 2012b; FEITOZA, 2011; 2012; IKUNO, 2016; NOGUEIRA, 2012; SANTOS, 2016; SILVEIRA, 2013; SIQUEIRA, 2012; STRACK, 2013; VALLE, 2008; ZAMONER, 2011a; 2011b; 2011c; 2013a, 2013b; 2013c). Thus, the general goal of this research was to propose ways of break leading without mischaracterize the ballroom dances. As specific goals, I sought to: describe how leading occurs in its traditional form; find the main problems arising from leading; point out ideas and models that no longer use leading; propose ways to help those professionals who seek to do an equity ballroom dance, aligned with feminist ideals. As methodology, cartography was used, a method that aims to follow processes and to collect the cartographer's experience (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). As result, I traced seven territories through which I went on my journey in search for an equity ballroom dance, they are: traditional leading, with ornaments, silences in the leading, influence of the follow, queer tango, corporal dialogue and communion (leading dissolution). In addition to these, I also pointed out ten paths or clues, for those who wish to use a feminist approach in their ballroom dance classes. They are: valuation of the preexisting body repertoire; error as possibility; men and women learning both sides of step/movement; possibility of exchange or absence of roles; new terminology; self-connection; connection with the partner; connection with space (including other pairs); and connection with music. The territories and paths pointed out are related to my cartographic experience, experience that I intend to give continuity, especially in practical terms. Thus, from this dissertation the first developments that emerged were the creation of a study group in bodily dialogue for ballroom dances, changing the way I teach my beginner students and the future publication of a book in partnership with Be Hoppers, a lindy-hop group that promoted an anti-sexist campaign on social networks.

Keywords: ballroom dance; feminism; cartographic method; leading dissolution; methodological proposal.

RESUMEN

Tradicionalmente, en el salón de baile, hombres/conductores conducen mujeres/conducidos, decidiendo los pasos, la interpretación musical y el desplazamiento. Este modelo surgió en un contexto histórico patriarcal donde las mujeres no tenían voz. Actualmente la conducción está siendo cuestionado por los bailarines por mantener un nivel de machismo en la danza de salón (CORDEIRO, 2012; DALAZEN, 2013; DINZEL, 2012a; 2012b; FEITOZA, 2011; 2012; IKUNO, 2016; NOGUEIRA, 2012; SANTOS, 2016; SILVEIRA, 2013; SIQUEIRA, 2012; STRACK, 2013; VALLE, 2008; ZAMONER, 2011a; 2011b; 2011c; 2013a, 2013b; 2013c). Por lo tanto, el objetivo general de esta investigación fue proponer formas de romper la conducción sin descaracterizar la danza de salón. Los objetivos específicos fueron: describir cómo se conduce en su forma tradicional; listar los principales problemas derivados de la conducción; señalar las ideas y modelos que ya no utilizan la conducción; proponer formas de ayudar a los profesionales que tratan de hacer una danza de salón ecuánime, en acuerdo con los ideales feministas. Como metodología, he utilizado la cartografía, un método que tiene como objetivo acompañar los procesos y colectivizar la experiencia del cartógrafo (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). Como resultado, he esbozado siete territorios por los que pasé en mi trayectoria en busca de una danza de salón ecuánime, a saber: la conducción tradicional, con adornos, silencio en la conducción, la influencia del conducido, Tango Queer, el diálogo corporal y la comunión (disolución de la conducción). Además de éstos, también apunte diez caminos o pistas, para aquellos que desean utilizar un enfoque feminista en sus lecciones de danza de salón. Ellos son: valorizar el repertorio corporal existente; error como una posibilidad; los hombres y mujeres aprendiendo los pasos / movimientos de los 'dos lados'; posibilidad de intercambiar o ausencia de funciones; nueva terminología; conexión con si mismo; conexión con la pareja; conexión con el espacio (incluyendo otros pares); y la conexión con la música. Los territorios y caminos indicados por mí están relacionados con mi experiencia cartográfica, experiencia que tengo la intención de continuar, sobre todo en términos prácticos. Así los primeros desarrollos que surgieron de esta tesis fueron la creación de un grupo de estudio para bailar en el diálogo de cuerpo, la modificación de la forma en que enseño a mis estudiantes que empiezan y la futura publicación de un libro en colaboración con los Be Hoppers, grupo de lindy-hop que promovió una campaña anti machismo en las redes sociales.

Palabras clave: danza de salón; feminismo; método cartográfico; disolución de la conducción; propuesta metodológica.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CAMINHOS METODOLÓGICOS	18
2.1 Territórios de imersão.....	22
3 TERRITÓRIO ENCONTRADO: CONDUÇÃO NAS DANÇAS DE SALÃO	27
3.1 <i>Condução</i>	28
3.1.1 Papel da <i>Dama</i>	30
3.1.2 Papel do <i>Cavalheiro</i>	32
3.2 Improvisação fechada.....	33
3.3 Origens	35
4 PROBLEMAS ENCONTRADOS NO TERRITÓRIO ORIGINAL	37
4.1 Problematizando a <i>condução</i>	37
4.1.1 Limitação criativa – Erro x acerto	38
4.1.2 Brigas de casal.....	40
4.2 Identificando o machismo	42
4.2.1 Vocabulário utilizado	49
4.2.2 <i>Gaslighting</i>	51
4.2.3 Cavalheirismo.....	54
4.2.4 Violência física, psicológica e assédio	56
4.2.5 Iniciando mudanças	60
5 NOVOS TERRITÓRIOS SURGEM	63
5.1 Novas concepções sobre <i>condução</i>	63
5.2 Possíveis soluções para os problemas levantados	68
5.2.1 Improviso aberto.....	74
5.2.2 Contato improvisação	78
5.2.3 Tango Improvisado: Dinzel.....	83
5.2.3.1 Metodologia Dinzel.....	84
5.2.3.2 Aspectos históricos e culturais do tango	92
5.2.3.3 Contribuições dos Dinzel para a dança de salão.....	94

5.3 Consequências para além do feminismo: <i>experiências de fluxo</i>	96
5.4 Cartografando as abordagens.....	101
6 CAMINHOS.....	104
6.1 Caminhos para iniciantes.....	105
6.1.1 Valorização do repertório corporal preexistente	106
6.1.2 Erro como possibilidade	107
6.1.3 Homens e mulheres aprendendo os ‘dois lados’ do passo/movimento	108
6.1.4 Possibilidade de troca ou ausência de papéis	109
6.1.5 Nova terminologia	109
6.1.6 Comunicação corporal.....	110
6.1.7 Conexão consigo próprio.....	111
6.1.8 Conexão com o par	112
6.1.9 Conexão com o espaço (incluindo os outros pares)	113
6.1.10 Conexão com a música	114
6.2 Caminhos para iniciados.....	115
7 CONCLUSÃO.....	117
REFERÊNCIAS	119

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa iniciou-se há cinco anos, após eu ter uma experiência transcendente: ao dançar dança de salão em um baile, entrei em um estado alterado de consciência, coisa que na época não soube explicar. No entanto, por não saber do que se tratava, fiz de minha experiência, meu objeto de pesquisa. Minhas questões foram: O que aconteceu? Por que aconteceu? Como aconteceu?

Ao ingressar no Mestrado em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais, não fazia ideia de como responder minhas perguntas, nem mesmo sabia por onde começar as pesquisas. As poucas publicações sobre danças de salão não foram suficientes para me trazer pistas, ou possíveis caminhos a tomar. Após uma conversa com minha orientadora da época¹ sobre o assunto, a mesma sugeriu algumas leituras, entre elas, leituras sobre *fluxo*. Assim, após muita pesquisa na área, obtive a resposta para minha primeira pergunta: O que aconteceu? Uma *experiência de macrofluxo*².

Para responder a segunda questão (Por que aconteceu?), precisei esperar para que a experiência se repetisse, o que ocorreu três anos após a primeira: novamente, ao dançar dança de salão em um baile, tive uma experiência de *macrofluxo*. Porém, dessa vez, percebi a tempo e pude prestar atenção ao que ocorria. Assim, tendo duas experiências de *macrofluxo* ao dançar em um salão, comparei as duas para buscar o que havia em comum entre elas.

Ao fazer as comparações, percebi que nas duas vezes, um dos principais preceitos das danças de salão havia sido modificado: a *condução*. Por *condução*, Pacheco, pesquisadora carioca, define como “os procedimentos pelos quais o homem conduz / dirige a mulher durante a evolução dos passos dancísticos” (1999, p. 11). Zamoner (2013a), pesquisadora curitibana, prefere não utilizar os termos homem e mulher, mas sim *Cavalheiro* e *Dama*, enfatizando que esses são papéis que podem ser desempenhados por pessoas de qualquer gênero, sendo sempre quem desempenha o papel de *Cavalheiro* que irá conduzir quem desempenha o papel de *Dama*.

¹ Durante o primeiro ano de mestrado, fui orientada pela professora Dr.^a Mônica Medeiros Ribeiro.

² *Fluxo* é o termo utilizado pelo psicólogo húngaro Csikszentmihalyi (2008) para representar “a sensação de ação sem esforço experimentada em momentos que se destacam como os melhores de sua vida” (1999, p. 36), ou “o estado no qual as pessoas estão tão envolvidas em uma atividade que nada mais parece importar” (2008, p. 3). A *experiência de fluxo* possui seis características distintas que podem aparecer todas ao mesmo tempo ou não. Caso todas as características estejam presentes ao mesmo tempo, diz-se que se atingiu *macrofluxo* (KAMEI, 2010). Falarei brevemente sobre o assunto no capítulo 5 desta dissertação. Porém, para mais informações, além das referências dessa nota, também sugiro Kotler (2015).

Nas duas experiências de *macrofluxo* que tive, meus parceiros não estavam me conduzindo ou me dirigindo. Eles estavam propondo movimentos ao mesmo tempo em que estavam abertos às minhas movimentações e proposições. Dessa forma, o grau de improvisado da dança de salão se modificou. Normalmente, o *Cavalheiro* improvisa a sequência de figuras e passos de acordo com a música. Nas minhas experiências, por não haver a *condução* tradicional, ambos do par improvisavam, a partir do movimento anterior do outro. Com isso, não apenas as figuras já conhecidas foram utilizadas, mas novos passos e movimentos surgiram (STRACK, 2016).

Assim, minhas duas primeiras questões estavam respondidas. O que aconteceu? Uma experiência de *macrofluxo*. Por que aconteceu? Pelo par dançar sem utilizar a forma tradicional da *condução*. Porém, uma pergunta ainda está sem resposta: como aconteceu? Atualmente ministro aulas de dança de salão onde experimento caminhos que possam trazer essa resposta. Entretanto, por entender que a pesquisa como um todo é maior do que comporta uma dissertação, escolhi utilizar um recorte para o momento atual. Dessa forma, apesar de todas as respostas encontradas no período correspondente aos dois anos de mestrado, este trabalho foi escrito a partir das respostas encontradas para a segunda questão. Por que modificar a forma tradicional da *condução* nas danças de salão pode trazer uma experiência tão diversificada? O que impede isso na forma como a *condução* costuma ocorrer? Quais os problemas que a *condução* apresenta? Como resolvê-los para que a experiência de dançar seja mais prazerosa? Quais as implicações que uma mudança no paradigma da *condução* pode trazer para as danças de salão?

A principal justificativa para esta pesquisa diz respeito à equidade de gênero e a identificação que tenho com o feminismo. Como dito acima, na *condução*, o homem conduz a mulher, ou o *Cavalheiro* conduz a *Dama*. Esse modelo patriarcal onde o homem é responsável pela mulher e onde a mesma não tem liberdade, podendo fazer apenas o que é conduzido pelo homem, já não condiz com a sociedade contemporânea. Esse modelo apresenta uma grande incoerência com a atualidade e demonstra estar atrasado com os avanços da sociedade ocidental.

É importante ressaltar que este trabalho não irá se aprofundar nas diversas vertentes do feminismo, mas que o mesmo encontra-se como paradigma teórico. A ideia principal que permeia o trabalho como um todo é a da equidade de gênero, que defende que as pessoas tenham igualdade de oportunidades, independente de seu gênero.

Além disso, há um baixo número de pesquisas sobre danças de salão no Brasil. Isso se deve principalmente ao preconceito que a mesma sofre no país, por ser uma dança social e popular, não erudita. Na base de dados CAPES, foram encontrados apenas dezesseis trabalhos sobre o assunto. Os descritores utilizados foram “dança de salão” e “danças de salão”. Dos trabalhos encontrados, doze são artigos publicados em revistas, três são dissertações de mestrado e um deles é uma tese de doutorado; sobre as datas de publicação, um é do ano de 2010, quatro de 2011, cinco de 2012, três de 2013, dois de 2014 e um de 2016; sobre os temas, em quatro deles a dança de salão é relacionada à qualidade de vida ou à saúde, quatro à dança escolar, três à atividade física, um à formação profissional, um à perfil de alunos, um à dança dentro de empresas, um à autoestima, um a percepção corporal e um à comunicação corporal. Esse último, apesar de falar sobre comunicação corporal, não problematiza as questões de *condução* presentes na atual pesquisa. Para esse levantamento, foram levados em consideração os trabalhos que possuíam o descritor no título, resumo ou palavras-chave.

Sabe-se que a base de dados pesquisada é apenas um dos locais possíveis para o cadastro de trabalhos escritos sobre danças de salão. Há ainda livros publicados, além de dissertações, teses e monografias sobre danças de salão que não estão na base. Mesmo assim, considera-se que a base de dados CAPES é uma amostra significativa, representando bem a escassez de trabalhos brasileiros na área.

Assim, meu objetivo geral com esta pesquisa foi propor caminhos para que seja possível quebrar a *condução* sem descaracterizar as danças de salão. Como objetivos específicos, buscou-se:

- Descrever como ocorre a *condução* na sua forma tradicional;
- Elencar os principais problemas decorrentes da *condução*;
- Apontar ideias e modelos que já não utilizem a *condução*;
- Propor caminhos para auxiliar àqueles profissionais que buscam fazer uma dança de salão equânime, condizente com os ideais feministas.

Como ao início da pesquisa eu tinha apenas minhas perguntas e não sabia por onde começar a procurar respostas, utilizei-me da metodologia cartográfica. A cartografia caracteriza-se por acompanhar processos, sem definições prévias fixas de metas e objetivos (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015). Por ser uma metodologia pouco conhecida,

dediquei o segundo capítulo a trazer mais informações sobre a mesma, além de apresentar os dados das turmas em que dei aula, e outros dados relevantes para o trabalho.

Após o capítulo metodológico, o capítulo 3 dedica-se a descrever como ocorre a *condução* tradicionalmente. Além da minha experiência pessoal, busquei em livros e artigos da área o que já havia sido escrito sobre *condução* e sobre o comportamento dito adequado para *Damas* e *Cavalheiros*. Além disso, falo sobre uma das consequências da *condução*, o improviso fechado, e finalizo falando sobre as origens da *condução* e do porquê de ela ser o que é hoje.

O capítulo 4 relata os problemas que a *condução* traz, desde limitação criativa, erro x acerto e brigas de casais em salas de aula, até os problemas decorrentes do machismo inerente à *condução*. Dentre esses problemas, fala-se de cavalheirismo, e como o mesmo é incentivado dentro das danças de salão, apesar de prejudicial às mulheres, violência psicológica e até mesmo casos de violência física contra a mulher, decorrentes das premissas que regem as danças de salão e a *condução*. Para finalizar são apresentadas algumas iniciativas que buscam especificamente combater o machismo na dança de salão.

No capítulo 5, trago os resultados de minha pesquisa, apontando algumas ideias advindas da minha experiência que podem solucionar os problemas descritos no capítulo anterior e dialogo com as publicações do casal Dinzel (1999; 2012a; 2012b). Esse casal não utilizava mais a *condução* em sua forma tradicional e, por terem feito isso por mais de vinte anos, relataram todo o processo em seus livros. Também explico brevemente que quebrar com a prática machista da *condução* pode ter outras consequências além da liberdade feminina: a partir de um diálogo corporal, ou mesmo da dissolução total da *condução*, é possível experimentar estados de *fluxo* e *macrofluxo* que tornam a dança muito mais prazerosa para ambas as pessoas do par.

Para finalizar, no capítulo 6 deixo caminhos, ou pistas, para aqueles professores que já não querem mais ensinar em suas aulas de dança de salão que o *Cavalheiro* precisa conduzir a *Dama*. Essas pistas são deixadas aqui para aqueles que desejarem colocá-las em prática e mesmo iniciar discussões a respeito. Ainda é preciso saber sobre os desafios e sucessos de tentar algo diferente do padrão há tanto arraigado. Eu mesma pretendo dar continuidade à pesquisa e colocar em prática as pistas encontradas no decorrer de 2017.

Para aqueles que acompanharam esta pesquisa desde seu projeto inicial, é importante ainda ressaltar que a abordagem do *fluxo*, que tinha uma presença maior no início do trabalho, diminuiu sua participação nessa dissertação por eu ter percebido, junto com minha orientadora e a banca de qualificação, que algumas questões mais básicas sobre a dança de salão ainda não estavam claras no âmbito acadêmico, necessitando de maiores aprofundamentos.

2 CAMINHOS METODOLÓGICOS

Ao iniciar minhas pesquisas, tinha apenas minhas questões em mãos e não fazia ideia de onde obter respostas. Qualquer metodologia tentada não fazia sentido, pois eu não sabia qual direção tomar, ou quais métodos e procedimentos poderiam ajudar. Foi então que, através da minha orientadora, entrei em contato com a metodologia cartográfica.

A metodologia cartográfica, ou cartografia, surgiu a partir de ideias de Deleuze e Guattari (1995) e é utilizada para acompanhar processos, principalmente de pesquisas-intervenção na área psicológica. Os autores utilizaram um termo da Geografia para “referir-se ao traçado de mapas processuais de um território existencial” (FARINA, 2008, p. 8). Deleuze e Guattari explanam que “um mapa [...] deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, posição 802). Para os autores, o mapa é oposto ao decalque ou à fotografia, que reproduzem imagens sem questioná-las, pois a reprodução da imagem não capta sua processualidade. Além disso, interessa para os autores construir um mapa a partir de territórios existenciais, pois “paisagens psicossociais também são cartografáveis” (ROLNIK, 2008, p. 23).

Deleuze e Guattari não definem a cartografia como método, com etapas definidas e procedimentos fechados. Os autores falam da cartografia como “um princípio de funcionamento do conhecer, e [dão] pistas sobre esse princípio ao longo de sua obra” (FARINA, 2008, p. 9). Porém, após a primeira publicação dos autores sobre o tema (1980), Suely Rolnik publicou dois livros utilizando a cartografia: “Micropolítica: Cartografias do Desejo” (GUATTARI; ROLNIK, 1995) e “Cartografia Sentimental” (ROLNIK, 2008). Sem falar muito sobre o método, a autora trouxe mais algumas pistas sobre o mesmo, principalmente através da forma como escreve. Apesar de amplamente utilizado na área da psicologia, apenas em 2015 foi lançado o livro “Pistas do método da cartografia” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015) que traz o conceito descrito enquanto método.

Assim, também pela ideia de construção do mapa, Kastrup (2015) fala que a cartografia enquadra-se dentro do paradigma construtivista, mas evita tanto a epistemologia objetivista quanto a subjetivista, pois:

... a atenção do cartógrafo acessa elementos processuais provenientes do território [...] bem como fragmentos dispersos nos circuitos folheados da

memória. Tudo isso entra na composição de cartografias, onde o conhecimento que se produz não resulta da representação de uma realidade preexistente. Mas também não se trata de uma posição relativista, pautada em interpretações subjetivas, realizadas do ponto de vista do pesquisador. [...] ...trata-se de um construtivismo que toma a sério os limites do saber e os constrangimentos da matéria (KASTRUP, 2015, p. 49).

Dessa forma, além da minha identificação prévia com o construtivismo, a primeira característica da metodologia cartográfica que me chamou atenção foi o fato da cartografia não caminhar para alcançar metas preestabelecidas, mas traçar suas metas no percurso.

[A cartografia] é um método que não se aplica, mas se pratica. Quer dizer, não há um conjunto de passos abstratos, a priori, a serem aplicados a um objeto de estudo, pois **a cartografia é um método em processo de criação, coerente com a processualidade daquilo que investiga**. Nesse sentido, trabalha-se com um modo de fazer pesquisa que se inventa enquanto se pesquisa, de acordo com os movimentos do campo de estudo em questão (FARINA, 2008, p. 10, grifo meu).

Essa característica da cartografia foi bastante importante para mim, pois pude acompanhar o processo de descobrir até mesmo o que deveria pesquisar para responder minhas questões iniciais. Muitas vezes, minhas descobertas vieram de lugares que não se enquadrariam em metodologias mais tradicionais: uma dança em um baile, uma conversa com um colega de profissão, uma aula que assisti aleatoriamente. Dentro da cartografia isso foi possível porque “uma pesquisa não desenha um mapa fixo ou histórico, mas estuda as relações, os encontros com o mundo, as forças em movimento desprendidas nesses encontros, enquanto eles acontecem” (FARINA, 2008, p. 10).

Entretanto, mesmo sem metas iniciais claras, a cartografia pressupõe que o saber virá do fazer, que esse é o caminho metodológico. Por esse motivo, desde o dia da minha primeira experiência de *macrofluxo*, continuei a frequentar bailes, a conversar sobre minha pesquisa e minha experiência com outras pessoas, a assistir e ministrar aulas de dança de salão, mesmo sem saber exatamente onde iria chegar. Na cartografia, o caminho não é feito em linha reta, com um momento sucedendo o outro, mas de passos que seguem um ao outro sem se separar. Assim, continuei no fazer de minha dança, com um reconhecimento atento, mantendo sempre uma ação ligada à outra. Dessa forma, pude reconhecer quando minha experiência se repetiu, ligando minha percepção à minha memória, o meu saber, à matéria física que me era apresentada (KASTRUP, 2015).

Outro ponto que fez com que eu me identificasse com a cartografia, é que a mesma pressupõe que o cartógrafo esteja imerso no seu território de observação. Além disso, assim como na etnografia, o pesquisador se insere de forma problemática na pesquisa. (BARROS; KASTRUP, 2015). Isso vinha acontecendo comigo desde o início, visto que além da experiência de *macrofluxo*, continuei ministrando aulas de dança de salão, frequentando bailes, estudando sobre o assunto, participando de cursos na área, etc.

Também me identifiquei com a cartografia a partir da sua forma de produção de dados. Ao passar pela experiência inicial, eu não fazia ideia de onde iria encontrar minhas respostas e mantive-me aberta para todo e qualquer tipo de informação que me pudesse ser útil no processo. Essa atitude é descrita por Rolnik (2008, p. 65) em um de seus livros: “O cartógrafo absorve materiais de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. [...] ...tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo”. Kastrup (2015) fala sobre as variedades de atenção que o cartógrafo necessita, pois não se sabe bem de onde irá surgir a informação necessária, a meta a ser atingida, a resposta que buscamos. O ponto de apoio inicial do cartógrafo deve ser sua concentração ao problema.

Assim, além do descrito, um dos objetivos da cartografia é “estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo” (KASTRUP, 2015, p. 32). Como falado anteriormente, um dos objetivos específicos dessa dissertação é traçar uma cartografia, um mapa, que possa apontar caminhos para aqueles professores, alunos e dançarinos que buscam novas formas de fazer a dança de salão, principalmente sob abordagens feministas.

Por acompanhar um processo, nem sempre é possível predeterminar todos os procedimentos metodológicos que serão utilizados. Kastrup (2015, p. 45) relata que, de acordo com o decorrer da pesquisa, é possível que haja uma reconfiguração do território de observação, o que leva a uma readequação dos procedimentos metodológicos. Isso ocorre porque a cartografia “produz efeitos de produção e transformação da realidade, que também devem ser analisados” (KASTRUP; BARROS, 2015, p. 80). Dessa forma, a cada intervenção, a cada vivência, a cada análise de transformação da realidade, é necessário “inventar” novos procedimentos metodológicos que deem conta do momento atual do processo (ROLNIK, 2007).

Na cartografia, a coleta de dados é entendida como produção de dados, pois a mesma ocorre desde o início da pesquisa, perdendo o caráter de uma simples coleta de dados, em momentos específicos. A mudança de palavras é feita principalmente para diferenciar essa prática da utilizada pela ciência moderna cognitivista (BARROS; KASTRUP, 2015).

Dessa forma, a principal produção de dados da cartógrafa é o diário de campo, “que reúne tanto informações objetivas quanto impressões que emergem no encontro com o campo” (BARROS; KASTRUP, 2015, p. 70). Nele, inclui não só o que ocorreu conforme o esperado, mas também meus problemas, desafios, conflitos e contradições. Como em meu diário de campo coletei relatos dos mais diversos (como aulas ministradas, minhas impressões sobre cada uma delas, conversas com colegas de profissão, diversas anotações que fizeram parte do meu território de observação ou a partir dos movimentos das subjetividades), o mesmo gerou mais de um material, que em sua coletânea estão sendo chamados de Diário de Campo (STRACK, 2016). Além desse, também considero meu Relatório de Atividades: Estágio Docência (STRACK, 2015) como parte dos registros do diário de campo, apesar de o mesmo estar referenciado de maneira separada. No decorrer do trabalho, o material produzido irá aparecer descrito como experiências que tive, como citações ou mesmo em forma de imagens e *links* para vídeos.

Uma das sugestões da cartografia é que haja compartilhamento das informações produzidas e discussões em roda com a equipe, para detectar linhas, forças que perpassam o coletivo (BARROS; KASTRUP, 2015). No caso desta dissertação, o compartilhamento e discussão das informações ocorreram de maneira formal e informal. Entre as discussões formais, considero o trabalho apresentado à banca de qualificação como um dos mais relevantes, pois modificou bastante o rumo da pesquisa. Além da banca de qualificação, estou considerando como discussão formal as atividades de orientação e a banca de defesa. Entre as discussões informais, a maioria ocorreu sem que eu soubesse que se tratava do procedimento metodológico citado, durante conversas com colegas e alunos em aulas, bailes e outros ambientes sociais e privados. Apenas com o distanciamento, pude perceber o quanto as conversas auxiliaram nos caminhos a serem tomados. Alguns desses compartilhamentos informais não estão relatados nos diários de campo, pois, como falado, demorei para perceber que os resultados que encontrei vieram também dessas conversas. Assim, os resultados dessas discussões perpassam todo o trabalho, muitas vezes sem uma citação direta ao diário de campo, mas sempre impregnados das minhas vivências.

Para finalizar, é importante ressaltar que, para a cartografia, o campo da análise, apesar de distinto, não é separado do campo da intervenção: “a análise aqui se faz sem distanciamento, já que está mergulhada na experiência coletiva em que tudo e todos estão implicados” (PASSOS; BARROS, 2015, p. 19). Assim, a análise de todo o material produzido foi sendo feita de acordo com sua produção e a partir do engendramento de uma vivência com a próxima e com as anteriores. Sempre que me via perdida, sem saber para onde seguir, recorria à releitura de meus materiais já produzidos, em busca de caminhos. O material produzido através da prática, como relatórios de aulas, foi sendo relido como forma de melhorar a prática subsequente. Assim, a cada nova aula, novo baile, ou nova discussão, eu tinha em mente quais melhorias fazer, o que testar, quais as dúvidas ainda existentes e o que ainda não fazia sentido. Dessa forma, a cada nova experiência e vivência, eu colocava minha atenção nas partes onde tinha encontrado problemas ao fazer minha análise. Além dessa forma, no momento da escrita, o material também foi analisado no sentido de escolher quais experiências e vivências ali descritas poderiam entrar no trabalho como dados empíricos ou como forma de ilustrar meus relatos.

2.1 Territórios de imersão

Como falado anteriormente, “paisagens psicossociais também são cartografáveis” (ROLNIK, 2007, p. 23). Assim, segundo Rolnik (2007) quando a cartografia fala de territórios, os mesmos são territórios criados a partir de três linhas abstratas traçadas pelos desejos: a linha dos afetos, a linha da simulação e a linha da organização dos territórios.

A primeira linha, a linha dos afetos, é invisível e inconsciente e, a partir de seus movimentos, cria um plano feito de estado de fuga. A segunda linha, da simulação, é inconsciente e ilimitada e cria um plano feito por um estado instável. Porém, a linha que mais interessa no momento é a terceira, a da organização dos territórios. Ela é finita, visível e consciente. Segundo Rolnik (2007, p. 51), “ela cria roteiros de circulação no mundo: diretrizes de operacionalização para a consciência pilotar seus afetos”. Assim, os movimentos de territorialização (e os de desterritorialização) estão ligados às outras duas linhas para a formação de todo e qualquer desejo no campo social.

Sabendo que o território é finito, pois os afetos que o criaram são finitos também, Rolnik resume esses dois movimentos da seguinte forma: “Movimentos de territorialização: intensidades se definindo através de certas matérias de expressão; nascimento de mundos.

Movimentos de desterritorialização: territórios perdendo a força de encantamento; mundos que se acabam; partículas de afeto expatriadas” (2007, p. 36-37). Assim, quando, durante este trabalho, eu falar sobre territórios e pessoas que sentem-se desterritorializadas, estarei falando a partir dessa construção de sentido definida por Rolnik.

Assim, ainda é importante salientar que “as cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro” (ROLNIK, 2007, p. 46). Dessa forma, todo o processo cartográfico descrito neste trabalho passa pela criação e dissolução de diversos territórios, os quais tentei registrá-los nos meus diários de campo, e posteriormente, no presente trabalho, como forma de não perdê-los, mesmo após sua finitude.

Sendo assim, listo aqui alguns dos meus territórios de imersão, alguns até com características físicas também, além de suas abstrações, e as pessoas que encontrei neles. Seria impossível listar aqui todas as aulas que participei, seja como aluna ou professora e todos os bailes que frequentei, bem como todas as pessoas com as quais conversei e que me influenciaram para este trabalho, assim como todas as paisagens psicossociais internas que vivenciei ao longo do processo. Essa impossibilidade se dá, pois estou na área da dança de salão há quase dez anos, e a mesma faz parte da minha vida, da minha rotina diária de trabalho e estudos.

Sendo assim, listei aqui parte das aulas e bailes que participei durante o período de escrita desta dissertação. Também escolhi listar apenas aqueles territórios onde pude experimentar na prática os preceitos que desenvolvo neste trabalho. Assim, as aulas listadas aqui são aquelas nas quais eu trabalho/ei com as ideias de diálogo corporal e *comunhão*. Os bailes foram aqueles nos quais eu, de alguma forma, pude tentar, com pelo menos um par, também colocar em prática o diálogo corporal. Dentre os colegas de profissão listados, estes são aqueles com os quais tive conversas específicas sobre a metodologia de ensino que proponho aqui. Mesmo assim, é possível que várias experiências tenham ficado de fora. Aquelas que estão listadas aqui são as que de alguma forma foram relatadas nos meus diários de campo.

Início pelas aulas que ministrei dentro do período de 2015 a 2017. Foram quatro turmas regulares e três aulas pontuais:

- Estágio Docência

Durante o segundo semestre letivo de 2015, ministrei aulas de danças de salão para os alunos da turma de Treinamento Corporal para Atores da Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte (MG) sob orientação da professora Dr.^a Mônica Medeiros Ribeiro. A frequência da aula era de uma hora semanal e a turma tinha em torno de vinte alunos, sendo a maioria mulheres (em torno de 70% da turma). Por serem alunos do teatro, todos tiveram uma abertura muito grande para as proposições, sendo que os pares nunca eram pensados como “homem e mulher”. Isso também foi facilitado por todos já se conhecerem previamente e não terem problemas em dançar com pares do mesmo gênero que o seu. Com essa turma, trabalhei as bases de forró, bolero, samba, salsa e zouk, além de quesitos como musicalidade, espaço, conexão e criação.

- Turma de iniciados em Itabirito

A partir de junho de 2016, iniciei uma turma regular de danças de salão na cidade de Itabirito (MG) e continuo com essas aulas até o momento da escrita desta dissertação (maio de 2017). A frequência da aula é de uma hora semanal e a quantidade de pessoas na turma já variou entre 10 e 40 pessoas, dependendo da época do ano, com alguns pares de pessoas casadas. Nessa turma, a quantidade de homens e mulheres costuma ser parelha. Em algumas épocas onde isso não aconteceu, a diferença entre a quantidade de homens e mulheres era pequena. A idade desses alunos tem uma variação bastante grande (de 18 a 65 anos) sendo que a grande maioria deles nunca havia feito aulas de dança antes. Porém, alguns deles já costumavam dançar em bailes ou forrós. Um dos diferenciais desta turma é que em determinada época chegou-se a ter seis alunos músicos. Com esta turma, trabalho forró, bolero e samba, além de outros elementos como música, espaço, conexão, criação, entre outros.

- Turma de iniciantes em Itabirito

Em março de 2017, iniciei mais uma turma regular de danças de salão na cidade de Itabirito (MG) e continuo com essas aulas até o momento da escrita dessa dissertação (maio de 2017). A frequência da aula é de uma hora semanal e a turma tem dez alunos, sendo cinco homens e cinco mulheres (nenhum dos pares casados). A idade dos alunos também tem uma grande variação (de 16 a 66 anos), sendo que a maioria nunca fez aulas de dança anteriormente. Com essa turma, trabalho forró, bolero e samba, além de musicalidade, espaço, conexão, criação, etc.

- Manakin Dança-Teatro

Em março de 2017, comecei a trabalhar com danças de salão dentro da companhia de Dança-Teatro que dirijo na cidade de Itabirito (MG) e continuo com essas aulas até o momento da escrita desta dissertação (maio de 2017). A frequência das aulas é de uma hora de aula quinzenalmente. A companhia é composta por nove pessoas, sendo cinco mulheres e quatro homens e todos já tem algum trabalho de corpo prévio, seja com dança ou com teatro. As idades deles variam entre 15 e 38 anos. Apesar de eu utilizar os gêneros forró e samba para as aulas, o foco maior são nas questões de conexão e comunicação com o par.

- Conexão para casais

Em março de 2016, ministrei uma aula pontual para cinco casais na cidade de Itabirito (MG) com o foco específico na conexão entre os mesmos. Desses cinco casais, quatro eram casados há mais de vinte anos e um deles se preparava para casar dali a dois meses. A aula teve duração de uma hora e utilizei o forró como técnica base para trabalhar as questões de conexão.

- Encontro de casais

Em abril de 2016, ministrei novamente uma aula pontual de conexão para casais também na cidade de Itabirito (MG) em um Encontro de Revisão Matrimonial organizado por uma instituição religiosa. Nesse encontro, havia vinte e oito casais de idades variadas e mais dez casais da organização que também participaram. A aula teve duração de uma hora e utilizei o forró como técnica base para trabalhar as questões de conexão do par.

- Aula do Dia dos Namorados

Em junho de 2016, ministrei mais uma vez uma aula pontual de conexão para casais, em uma aula especial para o dia dos namorados. Essa aula aconteceu no Instituto EntreSer em Belo Horizonte (MG). Nessa aula, havia sete pares, sendo cinco casados, um de namorados e um par de amigos. Tirando o par de amigos, os outros casais nunca haviam feito aulas de dança. Essa aula teve duas horas de duração e utilizei o forró como técnica base para trabalhar os quesitos de conexão.

Além das aulas ministradas, listo aqui os bailes que frequentei entre os anos de 2013 e 2016, tempo em que morei na cidade de Belo Horizonte. Ao total, foram mais de cem bailes. Porém, é possível que alguns bailes tenham ficado de fora desta listagem e a quantidade total real seja maior.

- Baile da Mimulus (BH): mensalmente de março de 2013 a maio de 2016;
- Forró Cheia de Graça (BH): semanalmente de maio de 2014 a fevereiro de 2015;
- Gafieira Moderna (BH): mensalmente de maio de 2015 a março de 2016;
- Baile da 7&8 (BH): quatro bailes entre 2013 e 2015;
- BH Zouk (BH): dez bailes entre os eventos de 2013 e 2015;
- Café com Dança (BH): cinco bailes entre 2014 e 2015;
- Entre outros.

Além dessas aulas e bailes, algumas conversas com colegas de profissão foram essenciais para o desenvolvimento das ideias deste trabalho. Esses colegas são: Rodrigo Schifini, Camila Lima de Campos, Filipe de Castro Oliveira, Douglas Dias Queiroz e Lucas Veríssimo. Com exceção de Filipe de Castro Oliveira, que é músico, todos os outros são professores de danças de salão com atuação na área há mais de dez anos. A maioria das conversas foi feita informalmente, e, por isso, não foram reproduzidas ou citadas diretamente aqui. Porém, aquelas que tive oportunidade de gravar, aparecerão citadas neste trabalho.

3 TERRITÓRIO ENCONTRADO: *CONDUÇÃO* NAS DANÇAS DE SALÃO

Este capítulo dedica-se a descrever o território encontrado por mim desde o momento em que iniciei meus estudos em danças de salão no sul do Brasil, há dez anos, e que se estende até os dias atuais, na região sudeste do país. Apesar de discutir o conceito de dança de salão, mantenho meu foco em descrever a *condução* e as implicações da mesma na dança.

É importante ressaltar que todo o trabalho baseia-se nas danças de salão sociais. Esse destaque se faz importante por existir o Programa Internacional de Dança de Salão, um conjunto de fundamentos técnicos e regras reconhecidas pelo Comitê Olímpico Internacional para a modalidade de Dança Esportiva Internacional (RIED, 2003). Apesar de existir um comitê brasileiro de dança esportiva, esta não é uma modalidade tradicionalmente dançada no Brasil, por isso, não será abordada neste trabalho.

Em relação à dança de salão social, que passarei a tratar apenas por dança de salão, existem diversos gêneros³ espalhados pelo mundo, como samba, forró e *zouk* originados no Brasil (PERNA, 2001), tango originado na Argentina (especificamente em Buenos Aires) (DORRIER-APRILL, 2001), salsa nascida em Cuba (DORRIER-APRILL, 2001), *lindy-hop* criado nos Estados Unidos (especificamente em Nova York) (STEARNS, 1968), entre outros destas e de outras partes. Apesar das diferenças, as danças de salão têm características comuns que partilham para que se enquadrem nesta categoria. Maristela Zamoner (2013a), pesquisadora de danças de salão paranaense, elencou dez características que definem se uma dança é ou não considerada dança de salão. Utilizo Zamoner como referência, pois até o momento, é a única que se propôs a conceituar e definir a dança de salão de forma sistematizada no Brasil.

A primeira característica é ter em um par independente de outros a sua unidade básica de dança. Há algumas variações desse preceito, como a Roda de Cassino, originada da salsa, e outras danças em roda originadas das danças de salão. Porém, a independência dos pares é tida como regra. A segunda característica é ter esse par formado por um *Cavalheiro* e uma *Dama*. Esses estão mais ligados aos papéis desempenhados pelas pessoas do par do que propriamente ao sexo delas. Pode-se ter duas pessoas do mesmo sexo dançando juntas, cada

³ É comum ouvirmos que as danças de salão são subdivididas em “ritmos”. Porém, em discussões dentro da área, ficou-se acordado que, epistemologicamente, seria mais correto utilizar o termo “gênero”, assim como o utilizado na música, para distinguir os diversos gêneros musicais. A palavra “estilo” destina-se a descrever os subgêneros dentro das danças de salão. Ex.: Gênero samba de gafeira, estilo funkeado.

uma assumindo um dos papéis acima, ou alternando entre eles. A terceira característica é justamente ligada a esses papéis: tradicionalmente o *Cavalheiro* conduz a *Dama* durante toda a dança, mesmo nos momentos em que o par se solta. O papel de condutor cabe à pessoa que estiver desempenhando o *Cavalheiro*, bem como o de conduzida cabe a quem estiver como *Dama*.

A quarta, quinta e sexta características dizem respeito à movimentação em si. Os movimentos são improvisados de acordo com a criatividade do par perante a música e ao espaço onde se dança. Existem movimentos característicos dentro de cada gênero que podem ser incorporados, ou deixarem de ser utilizados, gerando evolução. Porém, mesmo com a evolução, cada um dos gêneros de dança de salão têm suas características técnicas e artísticas exclusivas, que não se perdem com a evolução, assumindo também um caráter conservacionista.

As próximas três características falam sobre como as danças de salão se mantêm vivas: elas sobrevivem e se propagam em ambiente social, desvinculadas de práticas competitivas. Para que sejam consideradas como dança de salão, precisam estar universalizadas nas práticas sociais, sem se restringirem a um povo, uma cultura ou um limite geopolítico.

Por fim, a última característica diz que os papéis de dançarino e espectador se alternam durante os bailes e práticas sociais. Enquanto alguns casais dançam, outros assistem, mantendo constante alternância entre um papel e outro.

Assim, Zamoner propõe a seguinte definição para dança de salão:

Dança de salão é a arte conservacionista que se universaliza em práticas sociais, não cênicas, nem esportivas, consistindo na interpretação improvisada da música através dos movimentos dos corpos de um casal independente, quando o Cavalheiro conduz a Dama (2013a, p. 38).

3.1 *Condução*

Quando Zamoner (2013a, p. 99) fala sobre *condução*, sua definição é a seguinte: “*condução* é a proposição de movimentos ou silêncios que o *Cavalheiro* faz para a *Dama* que a acata e responde de forma personalizada, influenciando as conduções seguintes e estabelecendo uma comunicação que se mantém durante toda a dança”. Para que essas

propostas de movimento aconteçam, *Damas* e *Cavalheiros* são ensinados que cada gênero de dança de salão tem seus passos específicos e que para cada passo, há uma *condução*. Esse ensinamento se dá de forma que os alunos entendam que para cada passo, há uma *condução* específica.

Um dos pontos mais importantes para que seja possível uma dança a dois improvisada é a escuta corporal mútua. Como não há fala, ou combinações anteriores sobre o que será feito, é muito importante que as pessoas saibam escutar seu próprio corpo, transmitir sua movimentação para o outro e escutar o corpo do outro. Essa escuta se dá no momento em que se tem consciência dos micromovimentos realizados por cada um, das transferências de peso, dos desequilíbrios, das trocas de direção, da resposta que o outro deu à sua proposição, etc.

Na dança de salão, o principal meio de transmissão das informações é o abraço, o contato de um tronco com o outro. Além do contato pelo tronco, outros contatos são possíveis: um braço com o outro, braço com tronco, mãos com braço, mão com costas, mão com a mão, etc. Dentro de um abraço, as variações de contato são inúmeras, variando de acordo com o gênero a ser dançado, com o grau de intimidade entre o par, com a diferença de altura entre eles, etc. As experiências de escuta corporal também variam de um par para o outro. A cada novo par, a cada novo toque, há uma variação de temperatura corporal, pressão, volume, cheiros, etc.

Dentro da dança de salão há classificações utilizadas para os tipos de *condução*. Essas classificações variam de acordo com a escola que se segue. Para este trabalho, irá se classificar a *condução* em quatro tipos⁴: gestual, indicativa, por invasão e ausência, e corporal. A comunicação gestual é a menos utilizada, sendo possível apenas em gêneros onde há momentos em que o par se solta ou em que dançam prioritariamente com contato de mãos. Nesse caso, utiliza-se a visão para o entendimento do passo, sem passar pela escuta corporal. A comunicação indicativa é aquela onde se indica o movimento desejado com uma parte isolada do corpo, normalmente as mãos. Apesar de ser útil em gêneros como a salsa, onde se dança boa parte do tempo apenas com o contato das mãos, esse é o tipo de *condução* onde

⁴ Classificação de acordo com o que me foi passado pela professora Sheila Santos na disciplina de Elementos Fundamentais para a Prática de Danças de Salão na especialização em Teoria e Movimento da Dança com Ênfase em Danças de Salão, da Faculdade Metropolitana de Curitiba, cidade de São José dos Pinhais em 2011.

mais usualmente os *Cavalheiros* fazem uso da força, manipulando o corpo da *Dama* de um lado para o outro.

Pensando em escuta corporal, interessa mais a comunicação por invasão e ausência e a comunicação corporal. A comunicação por invasão e ausência diz respeito ao uso do espaço e das direções dentro do par. Quando me afasto do par, estou comunicando que desejo que ele se aproxime. Quando me aproximo, desejo que ele se afaste. Se abro espaço, digo que ele pode passar. Se fecho um espaço existente, comunico que não quero que o par utilize aquele espaço. Se realizo uma torção de tronco, indico um desejo (ou uma necessidade) de trocar de direção. Nesse tipo de comunicação, a escuta corporal se dá por perceber quando o corpo do outro se aproxima, se afasta, torce, abre espaço, bloqueia, etc.

Na comunicação corporal, utilizam-se os movimentos do tronco para transmitir todas as outras informações referentes ao movimento desejado, como transferências de peso, variação de altura⁵, variação de velocidade, pausas, movimentos específicos de tronco ou pernas, etc. Esses elementos, combinados à invasão e ausência, são capazes de comunicar uma variada gama de passos, figuras e movimentos dentro da dança de salão apenas através da escuta do corpo do parceiro.

3.1.1 Papel da *Dama*

Tradicionalmente, a *Dama* é incentivada a trabalhar sua escuta corporal de forma refinada para que, ao mínimo movimento do *Cavalheiro* ela já esteja apta a responder de forma adequada à sua *condução*, realizando o passo por ele solicitado. Além do passo, a *Dama* também deve seguir o deslocamento e a musicalidade de seu par. A única decisão que elas podem tomar por conta própria é se querem ou não fazer um “enfeite” ou “adorno” no passo solicitado. Mesmo assim, os enfeites só podem ser feitos caso não atrapalhem ao *Cavalheiro* (ZAMONER, 2007; DINZEL; DINZEL, 2012a; PERNA, 2012) e tem apenas função estética ou função de “seduzir” os parceiros⁶.

⁵ Na dança de salão usa-se primordialmente o nível médio para dançar. As variações de altura se dão dentro desse nível.

⁶ Enfeite e adorno são palavras que fazem parte do léxico das danças de salão. Como falado, não tem funcionalidade dentro da dança, sendo movimentos feitos pela estética, para apreciação externa, ou utilizados como forma de sedução. Às *Damas* é incentivado que sejam sensuais, independente do parceiro com o qual dançam, existindo inclusive, aulas especiais de sensualidade para *Damas*, onde as mesmas aprendem a realizar os enfeites.

Abaixo, o relato de Abreu, aluna de dança de salão da matriz da escola de Jaime Arôxa (RJ), falando sobre os momentos de criação “permitidos” para as *Damas*.

A criação da dama também é incentivada em aulas regulares e, além disso, em aulas específicas para mulheres. Como **não pode interferir ou atrapalhar a condução**, observei que a criação da dama ocorre, principalmente, em dois tipos de situações: **em momentos em que o cavalheiro solta a dama e deixa de conduzi-la**, ou seja, quando eles efetivamente se separam não havendo contato físico entre seus corpos, o que ocorre com mais frequência na salsa; **ou simultaneamente à condução**, isto é, a dama responde à condução e faz algum movimento adicional que não foi conduzido, chamado de enfeite ou adorno, que normalmente é executado com os braços/mãos/dedos e/ou com as pernas/pés (ABREU, 2013, p. 106, grifos meus).

Mesmo assim, pode-se perceber na fala de Rodolfo Dinzel, pesquisador argentino de tango, que até mesmo um enfeite da *Dama* pode ter seu momento de aparecer escolhido pelo *Cavalheiro*:

[Quando o movimento gancho foi criado,] homem e mulher utilizam em um plano de igualdade o novo elemento coreográfico e esse joga dentro da mecânica da ortodoxia, **onde o homem diz a mulher quando**. Também existe a opção dentro da improvisação, de colocar o gancho de acordo com a interpretação pessoal, sempre que há na mecânica da figura o espaço/tempo de realizá-lo⁷ (1999, p. 121, grifo meu, tradução minha).

Segundo o casal Dinzel (2012a, p. 202), quando os mesmos explicam como funciona o tango tradicional, “se tudo vai bem, restará à mulher, dentro do jogo coreográfico, a possibilidade de enfeitar o complemento e facilitar a realização, de modo que tudo flua em uma continuidade harmoniosa” (tradução minha)⁸. Ou seja, se a dança não está acontecendo de forma harmoniosa, provavelmente é porque a *Dama* não está cumprindo seu papel de forma correta. Destacamos, ainda, que, dentro das danças de salão, a crença predominante em relação às *Damas* é: “quanto mais eficiente se é na resposta inequívoca, melhor bailarina no conceito popular”⁹ (DINZEL; DINZEL, 2012a, p. 214, tradução minha). Esse conceito diz que quanto mais fielmente a *Dama* seguir as ordens dadas pelo *Cavalheiro*, mais ela será bem vista por eles. Em contrapartida, as *Damas* que de alguma forma não responderem corretamente aos comandos dos *Cavalheiros* são taxadas de “desobedientes” ou “revoltadas”.

⁷ “Hombre y mujer utilizan en un plano de igualdad el nuevo elemento coreográfico y éste juega dentro de la mecánica de la ortodoxia en donde el hombre le dice a la mujer cuándo. También existe la opción dentro de la improvisación, de colocar el gancho acorde a la interpretación personal, siempre que haya en la mecánica de la figura el espacio/tiempo de realizarlo”.

⁸ “Si todo va bien le quedará a la mujer dentro del juego coreográfico, la posibilidad de adornar el complemento y facilitar la realización, de manera que todo fluya en una continuidad armoniosa”.

⁹ “Cuanto más eficiente se es en la respuesta inequívoca, mejor bailarina en el concepto popular”.

Caso a *Dama* decida realizar um movimento sem ter recebido uma *condução* do *Cavalheiro* para o mesmo, aí então ela é chamada de “louca”¹⁰ (STRACK, 2016).

Algumas concepções atuais sobre o papel da *Dama* falam que a mesma pode influenciar o *Cavalheiro* em relação à *condução*, mas deixam claro que não se deve conduzir, mas entregar-se à *condução* dele:

Uma verdadeira dama sabe dançar. Não precisa ter decorado uma enormidade de passos. Precisa saber entregar-se à condução do cavalheiro, entrar em seu equilíbrio corporal e fazer parte dele durante toda a dança. Uma dama, como regra geral, não conduz, mas responde com personalidade, inspirando novas conduções e promovendo a comunicação corporal. Ser uma boa dançarina é muito mais fácil que ser um bom dançarino, logo é menos compreensível quando se abdica de ser dama (ZAMONER, 2016, p. 73).

Apesar de já haver uma abertura em relação ao papel da *Dama*, ainda é claro seu lugar de submissão ao *Cavalheiro*. A ideia da influencia da *Dama* sobre o *Cavalheiro* será discutida no capítulo 5, juntamente com o conceito de “silêncios” citados por Zamoner no seu conceito de *condução*. Sobre ser mais fácil ser uma boa dançarina do que um bom dançarino, as descrições acerca do papel do *Cavalheiro* deixarão mais clara a afirmação da pesquisadora paranaense.

3.1.2 Papel do *Cavalheiro*

Para o *Cavalheiro*, a escuta corporal não é muito solicitada muito menos treinada em aula, pois ele é quem vai decidir os passos, não precisando “escutar” o que o corpo da *Dama* tem a dizer. Porém, seu papel vai além de conduzir. Primeiro, o mesmo precisa decidir qual passo irá fazer. Logo em seguida, conduzir a *Dama* para que ela faça o mesmo passo que ele. Por fim, executar o passo junto com a *Dama*, dentro do ritmo da música. Todas essas três etapas ocorrem em frações de segundo, mas devem ser bem realizadas para o bom andamento da dança. Além disso, também cabe ao *Cavalheiro* a atenção ao espaço, o cuidado com a “sua” *Dama*, para que ela não esbarre em nada, nem em ninguém.

Em um salão, o cavalheiro arquiteta a dança para fazer sua dama feliz. Deve cuidar da dama para que não colida com nada nem ninguém e, quando há um acidente, deve protegê-la, assumindo o pedido de desculpas para o terceiro envolvido e depois para sua dama. Como é o cavalheiro que conduz, cabe a ele administrar infortúnios no salão e evitar qualquer mal-estar para sua dama e para os demais (ZAMONER, 2016, p. 74).

¹⁰ Essa questão será problematizada no capítulo 4.

Essas ideias, apesar de terem sido publicadas recentemente, ainda remetem a antigas tradições, trazendo o *Cavalheiro*/homem como responsável e protetor da *Dama*/mulher, principalmente da “sua” *Dama*/mulher, deixando clara a ideia de posse envolvida. Por hora, seguiremos sem mais análises sobre gênero, pois o capítulo 4 trará discussões a respeito do machismo inerente às danças de salão. A respeito especificamente do caráter de cavalheirismo presente na citação acima, haverá no capítulo citado, um subcapítulo dedicado exclusivamente a isso.

Voltando às responsabilidades do *Cavalheiro* e pensando em alunos iniciantes, desempenhar todas as funções citadas ao mesmo tempo, permanecendo dentro do ritmo da música pode ser um verdadeiro tormento, levando muitos homens a desistirem de dançar. É comum ouvir de professores de danças de salão que os *Cavalheiros* demoram três vezes mais para aprender a dançar do que as *Damas*, por causa da quantidade de funções que acumulam. Apesar de essa informação ser repassada prioritariamente em sala de aula, Zamoner deixou registrado:

durante o processo de aprendizagem, a formação técnica de um cavalheiro é mais complexa do que a de uma dama. Isto se deve ao fato de que o cavalheiro deve executar passos e ao mesmo tempo conduzir os da dama, arquitetando toda a dança de salão (2007, p. 144).

Assim, as figuras e passos que são aprendidos em aula, são reproduzidos nos bailes, de acordo com o repertório que os *Cavalheiros* possuem. Como dito acima, é comum que os mesmos, ao dançar, façam uma programação mental dos passos que irão realizar no desenrolar da dança. Com isso, fica claro o porquê do pensamento dominante de ser ‘ruim’ dançar com uma *Dama* que não siga estritamente os passos conduzidos pelo *Cavalheiro*: o planejamento do mesmo é quebrado, fazendo com que toda a linha de raciocínio se perca e o mesmo tenha que recomeçar sua sequência (ou alterá-la de alguma forma). Como os *Cavalheiros* (e as *Damas*) não são estimulados em aula a dançar de forma improvisada, os mesmos ficam sem saber o que fazer em um momento de quebra, e a reação deles (também aprendida em sala de aula) é colocar a ‘culpa’ na *Dama* que não foi capaz de acompanhá-lo na sua sequência de passos (STRACK, 2016).

3.2 Improvisação fechada

Nas características das danças de salão citadas por Zamoner (2013a), uma delas é a improvisação de movimentos de acordo com a criatividade do par perante a música e o espaço onde se dança. Porém, como já visto, essa improvisação está condicionada a

reprodução dos passos aprendidos em sequências diversas, sendo esse o espaço que existe para a criatividade individual, tão valorizada em aulas de danças de salão.

Porém, percebe-se que essa limitação do improvisado aos passos pré-estabelecidos também tem a ver com a forma como as danças de salão são ensinadas. Os próprios professores ensinam através do uso de sequências de movimentos, ao invés de ensinar o aluno a ser autônomo, de garantir o entendimento sobre de onde um passo vem e para onde ele vai ou o porquê das figuras serem como são. Cesar, em sua pesquisa sobre as metodologias de ensino de dança de salão em renomadas escolas de dança de salão do Rio de Janeiro, conclui: “as propostas de ensino fechadas, engessadas no poder decisório do professor e na repetição do aprendizado de sequências de passos ainda têm um traço forte na forma de ensinar a dança de salão” (2012, p. 27 *apud* GRANGEIRO, 2014, p. 28).

Além disso, mesmo quando se trabalha com criatividade ou improvisado em aula, o foco é sempre no *Cavalheiro*, pois ele é quem vai criar ou improvisar movimentos novos e conduzir a *Dama* a acompanhá-lo. Como já visto anteriormente, a criatividade e expressão da *Dama* se reduz aos enfeites. Há até aulas específicas “apenas para *Damas*” onde se ensina a dançar de forma sensual e a realizar enfeites diversos. Sempre sem atrapalhar a *condução* do *Cavalheiro*.

Além disso, a *condução* é ensinada aos alunos de acordo com os passos a serem executados. Como dito anteriormente, para cada passo a ser executado há uma *condução* específica. Movimentos que não são passos (figuras) predefinidos, só são trabalhados com alunos avançados:

Vimos algumas possibilidades de ensino da criação. Todavia, é importante ressaltar que o incentivo à criação ocorre, sobretudo, nas turmas mais avançadas, com no mínimo um ano de aula. [...] Percebe-se, assim, a influência da técnica no processo criativo, tendo em vista que saber conduzir e saber ser conduzida são pré-requisitos para que ocorra uma conexão entre cavalheiro e dama na dança (ABREU, 2013, p. 108).

Essa conexão diz respeito ao refinamento da escuta corporal da *Dama* e da *condução* do *Cavalheiro*, pois, assim, o mesmo pode incluir movimentos “novos”: sua *condução* permite e sua *Dama* já está treinada para seguir a movimentação de seu corpo. Mesmo assim, esses movimentos novos, criações que surgem através do improvisado de movimentos, são raros. Assim, a improvisação que costuma ocorrer é descrita por Rodolfo Dinzel: “hoje em dia se dança repetindo figura após figura e o que se improvisa é a ordem em

que se executam. Portanto, a improvisação hoje é de ordem e não conceitualmente da dança em si”¹¹ (1999, p. 113, tradução minha). Para este trabalho, estou chamando a este tipo de improvisação de “fechada”, pois a maior parte do improviso é relacionado à sequência de figuras conhecidas que se irá realizar.

3.3 Origens

Historicamente, as danças de salão tais quais as conhecemos hoje, nasceram sendo dançadas de forma improvisada, sem figuras pré-estabelecidas. A partir da desconstrução de passos de danças de salão europeias e improvisações cada vez mais virtuosas dos dançarinos, os bailes ocorriam com o improviso total de movimentos pelos pares. Não havia ‘passos certos’ e as figuras eram copiadas, revisitadas e reformuladas a todo instante¹².

No princípio, a improvisação era total, nada estava estabelecido. Logo, com o passar do tempo, isso se modificou em parte. Assim é que se seguiu a improvisação parcial: entre duas dessas figuras tradicionais, se improvisam as uniões, e claro, nunca em uma ordem estabelecida¹³ (DINZEL, 1999, p. 113, tradução minha).

A elite, que anteriormente dançava apenas danças europeias (valsa, mazurca, polca, etc.), passou a se interessar pelas danças de salão populares (samba no Brasil, tango na Argentina, salsa no Caribe, *lindy-hop* nos Estados Unidos). Com isso, os dançarinos mais experientes, que anteriormente apenas ‘ensinavam’ uns aos outros dentro dos próprios bailes, passaram a ensinar à elite. Grangeiro elucida como isso se dava:

Há algumas décadas, as danças de salão eram ensinadas por dançarinos que se destacavam no salão. A figura do professor relacionava-se básica e diretamente, àquele dançarino que sabia fazer mais passos e através de repetições, enfatizavam aspectos técnicos dos movimentos (2014, p. 32-33).

Durante esse processo, foi necessário que os mesmos começassem a pensar a respeito de metodologia, didática, definição de passos e *conduções*. Assim, com o surgimento das primeiras escolas e professores das danças de salão atuais, começou a surgir também a padronização dos passos e suas devidas conduções, para que fosse facilitada a transmissão do

¹¹ “*Hoy día se baila repitiendo figura tras figura y lo que se improvisa es el orden en que se ejecutan. Por lo tanto la improvisación hoy, es de orden y no conceptualmente de la danza en sí.*”

¹² Atualmente, professores renomados de dança de salão como Jimmy de Oliveira (RJ) continuam indo aos bailes de subúrbio para buscar inspiração para novos movimentos, pois diz que nesses locais as pessoas realmente sentem a música e respondem aos seus estímulos livremente (ABREU, 2013, p. 105).

¹³ “*En un principio la improvisación era total, nada estaba establecido, luego con el correr del tiempo esto se modificó en parte. Así es que siguió la improvisación parcial, entre dos de estas figuras tradicionales se improvisan las uniones, y por supuesto nunca un orden establecido.*”

conhecimento. Dessa forma, surgiram os passos, figuras e conduções que conhecemos atualmente e que continuam a ser reproduzidas nas aulas e bailes. Sobre isso, os Dinzel colocam:

Vemos então que essas figuras são genericamente estáveis e previsíveis, mais além de suas próprias variantes. Portanto, ao dançar desse modo, se está pensando em uma estrutura fixa que possui uma quantidade de movimentos agrupados em uma só evolução de dança. Desenho que evidentemente foi aprendido e praticado de modo ferrenho, em busca de poder memorizá-lo e aperfeiçoá-lo, anteriormente ao momento da execução concreta da construção da dança¹⁴ (DINZEL; DINZEL, 2012a, p. 198, tradução minha).

Dessa forma, o território encontrado por mim durante meus anos de prática de danças de salão mostra que o que deveriam ser movimentações “improvisadas conforme a criatividade do par em resposta à música” (ZAMONER, 2013a, p. 36) torna-se sequência de figuras improvisadas conforme a vontade do *Cavalheiro* em resposta à música. Percebe-se, assim, que a ideia de improviso dentro da dança de salão foi desvirtuada, muito em decorrência da *condução*, que atualmente apresenta-se de forma a reforçar a inequidade de gênero. Percebe-se também que o conceito de *condução* enquanto *monólogo* do *Cavalheiro* perante uma *Dama* ouvinte é predominância no contexto das danças de salão (STRACK, 2013), mesmo que se saiba que é intrinsecamente impossível que a *Dama* não exerça influência sobre o *Cavalheiro* no momento da dança (FEITOZA, 2011; 2012).

¹⁴ "Vemos entonces que estas figuras son genéricamente estables y previsibles, más allá de sus propias variantes. Por lo tanto, al danzar de este modo, se está pensando en una estructura fija que posee una cantidad de movimientos agrupados en una sola evolución de danza. Diseño que evidentemente se ha aprendido y practicado de modo férreo, en la búsqueda de poder memorizarlo y optimizarlo, con anterioridad al momento de la ejecución concreta de la danza".

4 PROBLEMAS ENCONTRADOS NO TERRITÓRIO ORIGINAL

Assim, após anos de imersão no território de pesquisa, percebi que havia alguns problemas nesse território, assim como algumas pessoas que se sentiam desterritorializadas com algumas das práticas das danças de salão. Para isso, descrevo aqui os problemas encontrados, como as brigas de casais, a limitação criativa e o machismo inerente à prática tradicional das danças de salão, bem como problematizo o que, a meu ver, é o maior causador desses problemas: a *condução*.

É provável que haja muitos outros problemas dentro do campo das danças de salão, porém, trouxe até aqui aqueles que, a meu ver, são os mais urgentes de serem resolvidos para que a dança de salão se torne menos machista, ou, os que vejo que estão sendo amplamente discutidos dentro do campo, ainda que não academicamente. Outro motivo do foco deste trabalho ser a *condução* é pelo que já foi explicado anteriormente na introdução: percebi que a partir de uma desconstrução da *condução*, posso ter experiências de *macrofluxo* ao dançar.

4.1 Problematizando a *condução*

Zamoner (2013a) em seu livro “Dança de salão: Conceitos e Definições Fundamentais” define o que é dança de salão, o que é *condução*, o que é *Dama* e o que é *Cavalheiro*. Nele, a autora defende que *Dama* e *Cavalheiro* não estão ligados aos gêneros feminino e masculino, mas ao papel que cada pessoa desempenha na dança. Para ela, o *Cavalheiro* sempre irá conduzir, enquanto a *Dama* sempre irá seguir a *condução*. A autora paranaense salienta que, mesmo não estando mais na Idade Média (época do surgimento das danças de salão), devem-se manter as nomenclaturas e os papéis tradicionais, por uma questão histórica, explicando esse ponto aos alunos sempre.

“Cavalheiro” e “dama” são termos cujo uso remete ao tempo histórico em que esta arte surgiu. Foram conservados: o papel do “cavalheiro”, dominante – que conduz – e o papel da “dama” – submisso – que obedece à condução, refletindo a sociedade da época. [...] A regra da condução pode até sofrer pequenas variações, mas é sempre mantida, reafirmando o papel de condução para o cavalheiro e de conduzida para a dama. **É uma questão de historicidade da *techné* e não de ideologia.** [...] Hoje, o cavalheiro permanece conduzindo a dama na dança de salão, por razões históricas que na sociedade atual foram superadas. [...] É nosso dever debater a origem do fenômeno da condução, esclarecendo que, embora a condução exista na dança de salão, o que deu origem a ela não existe mais (ZAMONER, 2007, p. 131-133, grifo meu).

Como contraponto, há o livro de Grangeiro (2014). Entre outras coisas, o autor defende que o homem/*Cavalheiro* não deve ser visto como alguém que manda na mulher/*Dama* durante a dança. Para o autor maranhense “não necessitamos mais ficar atrelados aos conceitos que herdamos historicamente – que outrora eram inovadores e que na atualidade necessitam de adaptações – e que cercam o cenário atual da dança de salão” (GRANGEIRO, 2014, p. 121). Eu, enquanto pesquisadora, concordo com Grangeiro. Não é preciso mais utilizar-se conceitos herdados, apenas para manter a tradição e a historicidade das danças de salão, principalmente séculos depois das ideias originais.

Assim, no presente trabalho, utilizo as palavras *Cavalheiro* e *Dama* entendendo tanto que esses podem ser papéis desempenhados dentro do par, quanto que eles ainda estão intimamente relacionados aos gêneros masculino e feminino, respectivamente. Entende-se assim que, apenas dizer que esses nomes são dados a papéis não é o suficiente para desvinculá-los dos gêneros que o originaram. Atualmente, a grande maioria das mulheres atua no papel de *Dama* enquanto que os homens atuam no de *Cavalheiro*, o que só faz reforçar a associação desses estereótipos. Isso vai ao encontro da fala da pesquisadora americana de dança Hanna, quando ela diz: “a dança tem uma capacidade importante e ainda pouco reconhecida para nos mobilizar e persuadir sobre o que é ser homem ou mulher” (1999, p. 27). No caso das danças de salão, o papel de *Dama* ainda mobiliza muito sobre qual é o papel da mulher na sociedade, assim como o papel de *Cavalheiro* ainda persuade sobre qual o papel do homem.

4.1.1 Limitação criativa – Erro x acerto

Um dos primeiros problemas encontrados em relação à *condução* é a limitação criativa que ela impõe. Apesar de funcional, pois “para poder pensar em uma dança sem tê-la preparado de antemão no momento de sua execução, se estruturou um completo sistema comunicacional”¹⁵ (DINZEL; DINZEL, 2012a, p. 202, tradução minha), a noção de passos e suas *conduções* limita as possibilidades de um par ao dançar no salão. É criada uma ideia de que se determinada *condução* for feita, deve-se realizar o seu passo correspondente (sendo que, para cada *condução* há apenas um passo possível). Assim, mesmo que o *Cavalheiro* decida ser criativo, ou improvisar algum passo novo, ele deverá se preocupar em como conduzir sua *Dama* a realizar o movimento que ele acabou de criar. Isso cria uma barreira

¹⁵ “Para poder pensarse una danza sin estar preparada de antemano en el momento de su ejecución, se estructuró un completo sistema comunicacional”.

instantânea para o improviso e a criação. Em relação às *Damas*, conforme já visto, sua criatividade e improviso se restringem aos momentos do “enfeite”.

Além da limitação criativa, esse método cria também a ideia de erro e acerto. Se há uma *condução* para o passo X e a pessoa realiza o passo Y, houve um erro. Quem foi conduzido percebe que errou o passo conduzido e quem conduz pensa que pode não ter conduzido ‘direito’, caso contrário o par teria acertado o movimento. Porém, percebe-se que é um equívoco falar em passos “errados” dentro das danças de salão no Brasil, pois, até o momento, mesmo com algumas tentativas, ainda não há um consenso total sobre a forma correta dos movimentos serem realizados. Pode-se confirmar isso através da fala de Grangeiro (2014, p. 25): “eu aprendi o passo básico do samba de gafeira de quatro formas diferentes, e cada vez que fazia aulas com um professor diferente, ele me dizia que estava errado e o certo ele iria me ensinar naquele momento”. Isso só faz confirmar que manter as ideias de um passo certo e um passo errado nas danças de salão é um equívoco.

Assim, a ideia de erro e acerto, por muitas vezes, impede o par de aproveitar mais a sua dança no salão e de aproveitar os ‘erros’ no caminho para executar movimentos diferentes, criar com a música, com o par, com o espaço. Novamente, é comum ver pares que não se arriscam na criação e no improviso, por medo de “errar” algo. Esse tipo de pensamento faz com que grande parte dos dançarinos pense como Zamoner:

[O bom dançarino] não arrisca qualquer movimento que tenha dúvida se sua parceira será capaz de acompanhar ou que **ele próprio seja capaz de corrigir em caso de falha**. O cavalheiro verdadeiro pede desculpas quando a dama erra porque sabe que ele é que não foi capaz de perceber que a dama não saberia realizar o passo que conduziu. É isto que faz a dama se sentir a melhor dançarina do mundo naqueles braços e é esta a missão primordial do cavalheiro na pista de dança (2016, p. 78, grifo meu).

Inicialmente, percebe-se na citação mais uma responsabilidade que recai sobre o *Cavalheiro*: a de corrigir o passo em caso de falha. Apesar de Zamoner falar que o bom dançarino deve assumir a culpa caso a *Dama* não saiba um passo, é comum que os mesmos, ao perceberem que um passo deu “errado”, coloquem a culpa nas *Damas*. Porém, percebe-se que todas as recomendações citadas acima só são válidas dentro da ideia de erro/acerto, onde alguém precisa assumir a culpa quando os erros acontecem. Caso o improviso fosse aberto, ou mesmo se as *Damas* fossem incentivadas e tivessem permissão para improvisar, propor e criar passos, isso não aconteceria. Diante da *condução* para um passo desconhecido, a mesma poderia improvisar, ou mesmo criar um passo novo, sabendo que o *Cavalheiro* estaria aberto

para suas proposições. Como será visto adiante, a citação acima também vem carregada de machismo, quando fala que a mulher depende da boa *condução* do homem para sentir-se uma boa dançarina.

4.1.2 Brigas de casal

Outro problema encontrado, principalmente nas salas de aula de dança de salão são as brigas de casal. Como falado anteriormente, as “funções” do *Cavalheiro* são em maior quantidade que as da *Dama*. É falado para os homens desde o início que eles demoram mais a aprender, pois estão claramente sobrecarregados de funções. As *Damas* costumam entediar-se mais rapidamente, pois já cumpriram o papel delas e não podem auxiliar o *Cavalheiro* a cumprir o dele. Zamoner (2007) relata que, além da natureza da dança de salão tornar mais difícil o aprendizado dos homens, as mulheres costumam ter mais facilidade para aprender.

Assim, acusações como “você não está me conduzindo”, “você está fora da música” ou “você não está cuidando do espaço” costumam ser ditas pelas *Damas*. Ao mesmo tempo, os *Cavalheiros* as acusam com “você não está seguindo minha condução”, “você está realizando o passo antes de eu conduzir” ou “você está se conduzindo”. A gravidade disso pode se tornar tão grande que Zamoner dedicou um subcapítulo de um de seus livros para tratar do assunto e dar “dicas” sobre como resolver brigas de casais em aula:

Caso um comece a reclamar do outro, interfira **mostrando o erro** de quem reclamou antes. Isto já neutraliza a queixa e favorece a autoavaliação. Mas gera um novo problema. O outro se sente vitorioso e pode olhar como vencedor ou até falar algo como “eu disse que você tava errado(a)” ou pode assumir atitudes piores. Cabe a você **apontar o erro do outro** imediatamente. Você é a autoridade naquele momento e cada um deles vai procurá-lo no intuito de **provar que o outro está errado**.

[...]

Outro tipo de situação é quando um tende a “oprimir” o outro, que por sua vez se deixa “oprimir”. Neste caso, você pode dosar um pouco mais de correção para o opressor.

[...]

Quando o atrito entre um casal se apresenta de forma intempestiva e você percebe o risco de uma discussão mais acalorada ou mesmo uma agressão, é melhor **parar a aula e chamar toda a atenção para outro foco**. Pare tudo. Música, conversas, tudo, e conte um fato que viu em um baile ou qualquer coisa semelhante. **Distraia todo mundo, rápido**.

[...]

[Em aulas particulares] às vezes, é melhor se posicionar fisicamente entre o casal, assumindo delicadamente a terceira posição (abraço) com o indivíduo de sexo oposto ao seu e ao mesmo tempo falando algo como: “vou emprestar seu par um pouquinho para ver como que está”. **É importante fazer isso naturalmente, como se o atrito entre o casal não estivesse acontecendo** (ZAMONER, 2007, p. 146-149, grifos meus).

A partir dessas “dicas”, pode-se perceber algumas atitudes que são comuns a toda a cena das danças de salão. A primeira, já citada aqui, é a ideia de erro. Quando um par não consegue realizar um passo, diz-se que o mesmo errou: ou o *Cavalheiro* está errando na *condução* ou a *Dama* está errando na execução. O fato de um professor interferir em uma briga de casal, apontando os erros de um e de outro, cria altos riscos de que as pessoas sintam-se culpadas ou humilhadas. Abaixo, um aluno de Grangeiro compara um aspecto de uma aula que ele gostou com sua experiência prévia com o erro:

Outra coisa que me chamou a atenção na aula, foi a postura de associar o erro a uma tentativa, não a uma situação humilhante. Bem diferente de certas aulas de dança que eu já tive, que pareciam treinamento militar – só faltava o professor me mandar pagar vinte flexões quando errava alguma coisa (2014, p. 92).

Outra atitude comum dentro das danças de salão é ignorar a existência de problemas, ignorar que algo precisa ser feito para modificar a realidade atual. Baseado nas minhas experiências, o pensamento de grande parte dos profissionais da área é igual ao pensamento de Zamoner já citado anteriormente: “as coisas sempre foram assim”, “vamos manter as tradições”, “isso é histórico, não vai mudar” (STRACK, 2016). Percebe-se que essa é uma das soluções sugeridas nas citações acima: finja que nada está acontecendo. Isso demonstra que, na maioria das vezes, o problema é ignorado, ao invés de olhado de frente e discutido com clareza para encontrar soluções.

Essa atitude de ignorar o problema se deve ao fato de Zamoner acreditar que o problema está no relacionamento íntimo que o casal mantém fora da sala, que faz com que eles se sintam a vontade para tecer críticas um ao outro durante as aulas, sem se importar com as pessoas ao redor. Assim, colocando a causa do problema fora da dança em si, continua-se não sendo possível encontrar soluções. Porém, se for assumido que a provável causa do problema está na forma como a dança de salão ocorre, então é possível encontrar soluções efetivas.

Dessa maneira, segundo minha experiência, o problema encontra-se na divisão de papéis e tarefas tradicionais das danças de salão. Apesar de não serem resultados definitivos, durante as aulas relatadas no subcapítulo 2.2 deste trabalho, onde não divido a turma em *Cavalheiros e Damas* e ensino os dois lados do passo para todas as pessoas, não foi relatada nenhuma briga de casal até o momento. Pretendo dar continuidade à pesquisa prática no futuro, mas os resultados atuais já apontam para uma possível solução para esta questão (STRACK, 2016).

A partir do que foi discutido até o momento, encontram-se três problemas no modelo atual de *condução* nas danças de salão: limitação criativa; erro e acerto; brigas entre casais. A partir de agora, a discussão entra no que, para mim, é considerado o principal problema causado pelo modelo defasado da *condução*: o machismo¹⁶.

4.2 Identificando o machismo

Apesar de explícito, há quem diga que não há machismo nas danças de salão. Assim, farei uma breve análise de alguns conceitos, definições e comportamentos de machismo, comparando-os com comportamentos considerados normais e tradicionais dentro das danças de salão.

Machismo é “o conceito que se baseia na supervalorização das características físicas e culturais associadas ao gênero e sexo masculino, em detrimento daquelas associadas ao feminino, pela crença de que homens seriam superiores às mulheres” (GUIMARÃES; MARINHO, 2016, p. 173). Ou ainda, “o machismo é uma maneira de pensar que coloca os homens como detentores do poder sobre as mulheres” (MOSCHKOVICH, 2013, p. 1). Como já visto, dentro das danças de salão os *Cavalheiros* detêm o poder sobre os movimentos, deslocamentos e escolhas das *Damas*, tanto que há um pensamento comum na sociedade de que a mulher não precisa saber dançar, caso o homem seja um bom condutor. Abaixo, uma anotação em meu diário de campo sobre uma aluna iniciante falando sobre seus objetivos ao iniciar as aulas:

Hoje chegou uma aluna nova em aula. Quando perguntei a ela sobre os objetivos dela com as aulas ela me respondeu que estava ali apenas pela atividade física, não para aprender de verdade, já que quando ela vai para os

¹⁶ É possível que haja inúmeros outros problemas dentro das danças de salão e da *condução* não mencionados aqui. Porém, os que aqui estão foram os que percebi que atrapalhavam diretamente o par a entrar em *fluxo* ao dançar.

bailes os homens conduzem e ela “só precisa acompanhar” (STRACK, 2016).

Essa ideia da *Dama* submissa às vontades do *Cavalheiro* encontra sua origem no patriarcado:

[A cultura patriarcal] se caracteriza pelas coordenações de ações e emoções que fazem de nossa vida cotidiana um modo de coexistência que valoriza a guerra, a competição, a luta, as hierarquias, a autoridade, o poder, a procriação, o crescimento, a apropriação de recursos e a justificação racional do controle e da dominação dos outros por meio da apropriação da verdade (MATURANA, 2009, p. 13).

Maturana explica, em seu livro, sobre as origens do patriarcado: assim que os homens deixaram de caçar animais livres e começam a apropriar-se de manadas e a domesticá-las, também se apropriaram das mulheres e de seus filhos. Por consequência, passaram a dominar outros povos, apropriando-se não mais apenas dos recursos materiais, mas, também, da “verdade”. Com a apropriação da única “verdade”, passaram a convencer e corrigir aqueles que pensavam de forma diferente de sua cultura, ao invés do respeito mútuo às experiências dos outros. A autonomia de pensar e fazer diferente começou a ser vista como algo ruim, que deveria ser combatido. “Em nossa cultura patriarcal [...] vivemos na desconfiança da autonomia dos outros. Apropriamo-nos o tempo todo do direito de decidir o que é ou não legítimo para eles, no contínuo propósito de controlar suas vidas” (MATURANA, 2009, p. 14).

Percebe-se uma relação muito forte entre a afirmação de Maturana sobre o patriarcado e as regras de *condução* das danças de salão: *Cavalheiros*/homens vivem na desconfiança da autonomia das *Damas*/mulheres, apropriando-se o tempo todo do direito de decidir o que é ou não legítimo para elas, mantendo sempre o controle dos seus movimentos, deslocamentos e musicalidade. Além disso, o machismo surge dentro da cultura patriarcal:

O machismo, deste modo, está presente e se reproduz dentro do sistema econômico e político mundial, bem como nas religiões, na mídia e no núcleo familiar, este último apoiado em um regime patriarcal, no qual **a figura masculina representa a liderança**. Neste cenário, a mulher encontra-se num **estado de submissão ao homem**, perdendo seu direito de livre expressão ou sendo forçada pela sociedade machista a **servir e assistir as vontades do marido ou do pai** (GUIMARÃES; MARINHO, 2016, p. 174, grifos meus).

Dentro do parágrafo citado, podem-se encontrar correlações com atitudes das danças de salão. A primeira, referente ao patriarcado, fala que esse se baseia na liderança

masculina, assim como a dança de salão. Inclusive, como será visto adiante, o termo utilizado na língua inglesa para *condução* é *lead* (liderar). A segunda correlação é a ideia do “estado de submissão da mulher ao homem, perdendo seu direito de livre expressão”. É exatamente isso que ocorre quando uma *Dama* aceita dançar com um *Cavalheiro*: ela perde seu direito de expressar-se dancisticamente, sendo solicitada a seguir a vontade do *Cavalheiro* com o qual está dançando. Essa é, aliás, a última parte da citação que se correlaciona: a obrigação da mulher de “servir e assistir as vontades do marido ou pai”. No caso do salão, o papel desse “marido ou pai” será transferido para qualquer *Cavalheiro* que venha a se apresentar.

Maturana ainda mostra que a desconstrução dessa hierarquia da dança de salão depende também da desconstrução da mesma na sociedade, pois a cultura patriarcal continua a passar geração após geração, definindo muito bem qual o papel de cada gênero na sociedade.

Ainda assim, as crianças, homens e mulheres **devem tornar-se patriarcais na vida adulta, cada um segundo seu gênero**. Os meninos devem tornar-se competitivos e autoritários, as meninas serviçais e submissas. Os meninos vivem uma vida de contínuas exigências, que negam a aceitação e o respeito pelo outro, próprios de sua infância. As meninas vivem uma vida que as pressiona continuamente para que mergulhem na submissão, que nega o autorrespeito e a dignidade pessoal que adquiriram na infância (MATURANA, 2009, p. 51, grifo meu).

Pode-se perceber, a partir do que já foi citado dos papéis de *Dama* e *Cavalheiro*, que há uma grande equivalência entre esses e os papéis de gênero esperados dentro da cultura patriarcal. Os homens devem ser autoritários, enquanto os *Cavalheiros* fazem prevalecer sua vontade através da *condução*. A eles também há uma série de exigências, que nas danças de salão foram elencadas ao falarmos sobre as várias responsabilidades que recaem sobre os *Cavalheiros* ao dançar. Às mulheres, espera-se que sejam submissas, da mesma forma que das *Damas* espera-se que se submetam à *condução* do *Cavalheiro* com o qual se está dançando. Zamoner (2007) ainda diz que as mulheres devem vir a encontrar prazer nesse lugar de submissão, caso queiram continuar a dançar danças de salão.

Hanna, ao fazer uma longa análise sobre sexo e gênero nas diversas danças, conclui que, também dentro dessa área os papéis de gênero citados por Maturana aparecem. A autora ainda salienta a questão da objetificação da mulher.

De um modo geral, há inexorável controle masculino da produção e reprodução do conhecimento, como aparece nos contornos e características

do discurso cinético da dança. Uma definição de mulher que se repete é a de um corpo que pertence a alguém. **Parece ser mais objetificante das mulheres do que o anverso** (HANNA, 1999, p. 346, grifo meu).

Essa objetificação citada ficará mais clara dentro das danças de salão ao analisarmos as definições dos termos utilizados nas danças de salão, como a “*condução*” ou *lead* no inglês. Por hora, pode-se trazer um exemplo disso, quando Zamoner fala sobre a atual independência de grande parte das mulheres na nossa sociedade como um problema na hora de dançar:

Atualmente, muitas mulheres galgaram independência de toda ordem: financeira, afetiva, profissional. Muitas estão acostumadas e gostam do comando. Há, então, uma enorme dificuldade em aceitar que os movimentos de seu próprio corpo sejam decididos por outra pessoa, que é um homem (ZAMONER, 2007, p. 145).

Esse controle do corpo por outra pessoa pode ser visto como um tipo de objetificação, principalmente quando o *Cavalheiro* se utiliza de uma *condução* manipulativa. Porém, ao contrário do que fala Zamoner, o fato de alguém controlar os movimentos dos corpos dessas mulheres não é em si difícil. O problema encontra-se em ser essa uma prática unilateral e silenciadora, à qual as mulheres/*Damas* devem se submeter. Caso a dança se desenrolasse como um diálogo, um jogo, onde cada um terá a oportunidade de decidir quais movimentos serão feitos pelo par, provavelmente essas mulheres não encontrariam tanta dificuldade no momento em que deveriam deixar o comando nas mãos dos homens.

Alguns autores, ao falar sobre *condução* ou sobre os papéis na dança de salão, fazem uso de eufemismos para amenizar sua concepção machista, como dizer que a *Dama* exerce domínio ao escolher qual *Cavalheiro* irá conduzi-la (ZAMONER, 2013, p. 86) ou ao dizer que a vantagem do homem ao conduzir “virá da subserviência no sentido de obrigação de satisfazer a mulher” (TONIAL, 2011 apud ZAMONER, 2013, p. 90). Porém, como será visto adiante, esse domínio que a *Dama* exerce escolhendo quem irá conduzi-la não ocorre na prática, pois as mulheres são coagidas a aceitarem todos os convites para dançar.

Outros autores, como o pesquisador carioca Perna, buscam ser mais diretos ao falar sobre o que pensam sobre as *Damas*: “volto a afirmar que a boa dama não pensa” (PERNA, 2012, p. 49). O autor segue em seu argumento e afirma:

Se elas pensam ou não, para o cavalheiro pouco importa, ele está feliz porque ela se comporta como se não estivesse pensando. Se a dama não tem

capacidade para apenas parecer que não pensa, então não tem que pensar mesmo, mas aí é deficiência dela (PERNA, 2012, p. 52).

O autor continua, assim, a defender que a *Dama* não pode interferir na *condução* dada pelo *Cavalheiro*, ratificando sua passividade e submissão. Apesar de reforçar os estereótipos de gênero, essa citação traduz bem o que se espera que aconteça na prática, pois vários homens, ainda hoje, são totalmente contrários a qualquer proposta de quebra da hierarquia e da submissão das mulheres na dança. Hanna fala que esse tipo de pensamento masculino não ocorre apenas no âmbito das danças de salão. A autora, ao falar sobre sua juventude, cita: “eu não devia mostrar inteligência demais, ou não conseguiria casar” (HANNA, 1999, p. 55). Novamente, a autora mostra que, para as mulheres, seria melhor “esconder” que “pensar” e que são inteligentes. Zamoner ainda vai além, dizendo que é o bom *Cavalheiro* que fará com que a *Dama* sinta-se inteligente: “o verdadeiro cavalheiro mantém a essência do salão fazendo sua dama sentir-se uma deusa inteligente, uma grandiosa dançarina, mesmo se é uma iniciante com dificuldades” (2016, p. 78).

Voltando a falar sobre liberdade de escolha, há uma “regra” implícita dentro das danças de salão, que diz que apenas os homens podem convidar as mulheres para dançar e que essas devem aceitar todos os convites, não sendo educado recusar uma dança. Essa “regra” vai contra a liberdade de escolha da mulher e pode trazer consequências a elas, caso escolham quebrá-la. No primeiro semestre de 2015, eu, juntamente com os colegas da companhia de dança onde eu dançava, tivemos aula de samba de gafieira com um conhecido professor de dança de salão do Rio de Janeiro. Nessa aula, ouvimos contá-lo que ele e seus amigos costumavam reunir-se para discutir punições para as *Damas* que não se comportassem bem. A punição geralmente era não tirar a mulher para dançar, deixando-a tomar um “chá de cadeira” por alguns meses, de acordo com o que a mesma tinha feito (não ter seguido a *condução*, ter feito um passo sem ter sido conduzida, etc.). O mesmo professor relatou que uma *Dama* certa vez recusou-se a dançar com um de seus amigos, também professor. Para essa *Dama*, a punição foi eterna: nenhum deles nunca mais dançaria com ela. Independente da veracidade do ocorrido, o que cabe ressaltar aqui é que o referido professor contou essa história para mostrar a turma “como é que se trata uma *Dama* que não se comporta bem”, deixando claro que a ideia de Zamoner de que as *Damas* exercem domínio ao escolher quem irá conduzi-las não se aplica de todo na prática (STRACK, 2016).

Tem-se ainda a primeira parte da citada regra que diz que são os homens que chamam as mulheres para dançar. Assim como no “cortejo” espera-se que os homens tomem a iniciativa, na dança também não é bem visto que uma mulher faça o convite, sob o risco de ela ficar “mal vista”, ser taxada de “atirada” ou algum adjetivo similar ou dar a entender que ela “está pedindo”. Como exemplo disso, segue o relato de uma aluna. Essa, em especial, por ser aluna da disciplina em que ministrei no Estágio Docência na universidade, precisava frequentar as aulas, mas costumava não fazer os exercícios. Até o dia em que fez o relato abaixo:

Durante nossa conversa ao final da aula, entre outros assuntos, uma das alunas que raramente fazia a aula, pediu para contar uma experiência que tivera. Ela relatou que fora num baile com sua mãe em sua cidade natal e, nesse local, pode entender o que eu estava propondo. Ela era uma das poucas pessoas jovens do local, contando com os “*personal dancers*”¹⁷. Disse que lá ela viu várias mulheres, inclusive sua mãe, que tinham se arrumado, saído de casa e que ficavam ao redor da pista, durante o baile inteiro, esperando que algum homem viesse tirá-las para dançar. A aluna ficou um pouco incomodada com a situação e resolveu chamar sua mãe para dançar, além de conversar com ela sugerindo que chamasse suas amigas para dançar, ao invés de esperar por um homem. Percebeu também que as mulheres foram as primeiras a irem embora, principalmente aquelas que não foram chamadas para dançar por homens. Também notou que os homens mal se olham, apenas se cumprimentam; dançarem junto pareceu algo impensável para ela no momento. Ela também notou que as mulheres não chamam os homens para dançar. Fiquei feliz que essa aluna trouxe essas colocações, pois podemos discutir em aula mais um pouco as questões de machismo dentro da dança de salão tradicional e as novas possibilidades que apresento para eles (STRACK, 2015).

Nesse relato, além da aluna falar sobre o caso das mulheres esperarem pelo convite dos homens, não podendo escolher com quem se vai dançar, ela ainda levantou o questionamento a respeito da ideia de duas mulheres (ou mesmo dois homens) dançarem juntos. Não é raro acontecer de dois homens verem duas mulheres dançando juntas e irem separá-las, alegando que eles estão disponíveis para dançar. A possibilidade de duas mulheres estarem dançando juntas por vontade própria (e não por “falta de homens”) não costuma ser considerada.

A liberdade de uma mulher dançar no papel do cavalheiro, seja com um homem, seja com uma mulher e vice-versa, deveria ter seu espaço, uma vez

¹⁷ *Personal dancers* são dançarinos, geralmente homens, pagos para irem em bailes dançarem com as mulheres, que costumam ser maioria. Pode-se contratar um *personal* individualmente, para que o mesmo dance apenas com a contratante; em grupo, geralmente para grupos de mulheres amigas que dividem o valor e as danças do *personal*; ou para o baile, onde o produtor do baile contrata os mesmo como forma de atrair as mulheres para o baile dizendo que terão “homens disponíveis na pista”.

que a dança de salão, hoje, é uma arte e não um ritual de acasalamento para cópula. Mesmo se fosse, a questão mereceria ser revista, considerando que estamos em busca de reduzir oportunidades para o preconceito. [...] Como a sociedade resiste para aceitar e respeitar toda e qualquer opção e/ou preferência sexual, também tem dificuldade em quebrar o tabu de que a heterossexualidade dos personagens da dança de salão deva ser obrigatoriamente estendida a seus atores (ZAMONER, 2007, p. 86-87, grifos meus).

Nesse trecho de Zamoner, é importante ressaltar a ideia de que a dança de salão não é um ritual de acasalamento e, portanto, não necessita ser dançado por um par heterossexual. Mesmo a heterossexualidade dos papéis apresentada na citação pode ser discutida. Como veremos a seguir, os termos *Dama* e *Cavalheiro* mesmo sendo associados apenas ao papel desempenhado, trazem uma carga muito grande de estereótipos de gênero.

Ainda na citação anterior, apesar de Zamoner ressaltar que a *Dama* deve ser capaz de realizar o papel de *Cavalheiro* se assim desejar, em um trecho de seu livro mais recente traz a mulher novamente em um lugar de submissão, como não sendo capaz de propor passos e sentindo-se pressionada psicologicamente caso precise ter um pouco mais de autonomia:

Um bom cavalheiro sabe dançar. Sabe que sua dama espera ser conduzida. Ela se deixará conduzir mais facilmente se sentir que seu par está absolutamente atento e sabe o que está fazendo. A ausência de condução durante a dança dá à dama a sensação de abandono, levando-a a pressão psicológica de acreditar ser responsável por acertar todos os passos para não se constranger diante das outras pessoas no salão (ZAMONER, 2016, p. 77-78).

Adiante, serão trazidos comportamentos dentro das danças de salão que realmente afetam as mulheres psicologicamente, pois considero que um *Cavalheiro* com uma *condução* ruim não deveria ser motivo para pressão psicológica, caso às *Damas* fosse permitido e incentivado o conhecimento e treino das formas de comunicação corporal. Dessa forma, apesar de Zamoner, no trecho destacado no início da página, trazer a preocupação com os preconceitos causados pela heterossexualidade dos papéis da dança e de se incluir abertamente contra o machismo em seu livro de 2016, a mesma apresenta incoerências ao realizar afirmações de cunho machista, como no trecho acima, ou ainda em seu livro de 2016, onde dá conselhos às mulheres que as limitam e restringem sua liberdade, como, por exemplo, que as mesmas não devem falar muito, ou que devem se vestir de maneira “adequada”. Mais adiante, ainda neste capítulo, esse assunto será retomado.

4.2.1 Vocabulário utilizado

Segundo Hanna, “a dança tem uma capacidade importante e ainda pouco reconhecida para nos mobilizar e persuadir sobre o que é ser homem ou mulher” (1999, p. 27). Arrisco dizer que nas danças de salão, principalmente no Brasil, essa capacidade é mais explícita. Conforme visto, no Brasil utilizam-se os termos *Dama* e *Cavalheiro*, mesmo quando quem desempenha esses papéis não seja uma mulher e um homem, respectivamente. Zamoner, acima, fala sobre a “heterossexualidade dos personagens da dança de salão”, mostrando que há uma clara associação entre as mulheres na sociedade com as *Damas* do salão e dos homens com os *Cavalheiros*.

Alguns professores brasileiros já modificaram seu vocabulário, utilizando em aula os termos “condutor” e “conduzido”, fazendo uma clara dissociação dos papéis a serem desempenhados dos gêneros feminino e masculino. Nas línguas inglesa e espanhola, as palavras utilizadas para definir os papéis não fazem menção clara ao gênero: em espanhol *conductor* e *conducido*; em inglês *leader* e *follower*. Apesar disso, é comum que os professores ainda utilizem apenas “homens” e “mulheres” para diferenciar os papéis.

Assim, se fizermos uma breve análise linguística sobre os termos utilizados para a comunicação entre o par em português, espanhol e inglês, pode-se perceber que os termos usuais reforçam estereótipos de gênero e o machismo, mesmo sem utilizar *Dama* e *Cavalheiro*:

- Português: condução; condutor e conduzido;
- Espanhol: *marca; conductor y conducido*;
- Inglês: *lead; leader and follower*.

Segundo o Dicionário Aurélio (2004), temos as seguintes definições (entre outras) para o termo conduzir:

- “*Conduzir*: 1. Ir na companhia de, guiando, orientando. 2. Guiar, dirigir, governar: conduzir uma caravana; conduzir um veículo. 3. Comandar, governar: conduzir uma nação. 4. Transportar, carregar.”

Segundo o *Cambridge Dictionary On-Line*, seguem as principais definições para o verbo *lead* (liderar):

- “Liderar: 1. CONTROLAR. Gerenciar ou controlar um grupo de pessoas; ser a pessoa que toma decisões que outras pessoas escolhem seguir ou obedecer. 2. MOSTRAR CAMINHO. Mostrar o caminho para alguém ou algo”¹⁸ (tradução minha).

Quanto ao termo *marca* em espanhol, refere-se à pressão que os homens faziam com os dedos ou a mão direita nas costas da mulher para lhes indicar os passos, que deixavam marcas na sua pele (BARBOSA, 2012). Para Ferrari (2011), professora e pesquisadora de tango, o termo *marca* não é apropriado, pois pode dar a impressão que a *condução* é feita a partir de um gesto isolado que dá a mulher um comando preciso de movimento. Dentro da classificação de *condução* já trazida para este trabalho, a *marca* assemelharia-se a *condução* indicativa que, como visto, é a que tem mais chance de tornar-se manipulativa.

Apesar das palavras *conduzido* e *follower* não estarem diretamente associadas à gênero, entende-se que esse papel dentro das danças de salão é amplamente associado às mulheres, conforme discutido neste trabalho. Sendo assim, pode-se perceber que os termos utilizados nos três idiomas subjugam os conduzidos / as mulheres e os deixam a mercê das vontades dos condutores/homens. Enquanto a *condução* carrega, o líder controla. Mesmo quando a definição é guiar, orientar ou mostrar o caminho, ainda assim, pressupõe-se que a pessoa que está sendo liderada ou conduzida não sabe o caminho ou não deve escolhê-lo por si só. A ideia de transportar, ou conduzir um veículo, remete à objetificação daquela(e) que está sendo conduzida(o). Salientamos que o termo líder ainda supõe uma escolha por parte do seguidor, mas mesmo assim, quando o líder é escolhido, deve-se segui-lo ou obedecê-lo. Sobre o termo *marca*, dispensam-se comentários sobre o machismo inerente à prática.

Em relação ao que já foi citado anteriormente sobre os termos *Dama* e *Cavalheiro* não serem boas alternativas quando se deseja referir aos papéis na dança de salão, o uso dos termos utilizados em inglês, líder e seguidor, pode surgir como uma alternativa, além do condutor e conduzido. Esses termos realizam uma quebra efetiva na questão de gênero, uma vez que não fazem associação direta com o feminino e o masculino. Mesmo assim, como visto acima, os vocábulos sugeridos ainda mantêm a ideia de hierarquia e submissão, o que ainda os tornam questionáveis. No capítulo seis deste trabalho, darei algumas sugestões de vocábulos que costumo utilizar.

¹⁸ “Lead: 1. CONTROL. To manage or control a group of people; to be the person who makes decisions that other people choose to follow or obey. 2. SHOW WAY. To show the way to someone or something”.

4.2.2 *Gaslighting*

Um dos termos mais recentes associados ao machismo sutil é o *gaslighting*¹⁹:

Gaslighting é a violência emocional por meio de manipulação psicológica, que leva a mulher e todos ao seu redor a acharem que ela enlouqueceu ou que é incapaz. É uma forma de fazer a mulher duvidar de seu senso de realidade, de suas próprias memórias, percepção, raciocínio e sanidade (LIGUORI, 2015, p. 1).

Apesar de não parecer, pode-se perceber casos de *gaslighting* dentro das danças de salão. Como já citado anteriormente, *Damas* que decidam propor um passo, ou fazer um passo por conta própria, são taxadas de “loucas”, ou “*Damas* enlouquecidas”. Há um vídeo no Youtube intitulado “Erros mais comuns da dança de salão” (ERROS, 2015), onde o sétimo erro apontado pelo vídeo é a “Dama possuída” e mostra uma mulher dançando com um homem, mas realizando os passos visivelmente sem a *condução* dele. Além de ser apontado como um erro, nesse vídeo a livre expressão da mulher também é comparada à possessão²⁰. Outro exemplo é a Imagem 1, que traz uma postagem no Facebook com trinta e um compartilhamentos e critica os dançarinos que “se deixam conduzir pela dama possuída”. Isso se enquadraria dentro do *gaslighting*, pois o mesmo provoca “um total esvaziamento da autonomia da vítima, na medida em que faz com que esta acredite que não está em plena capacidade para, por exemplo, tomar suas próprias decisões” (GUIMARÃES; MARINHO, 2016, p. 179). No caso, as decisões que as *Damas* não podem tomar são em relação à sua movimentação e a do parceiro. No caso das danças de salão, a mesma não pode ter vontade própria, não pode ter autonomia, ficando sujeita às vontades e decisões dos *Cavalheiros*.

¹⁹ “O termo surgiu por causa de um filme de mesmo nome, de 1944, em que um homem descobre que pode tomar a fortuna de sua mulher se ela for internada como doente mental. Por isso, ele começa a desenvolver uma série de artimanhas – como piscar a luz da casa por exemplo – para que ela acredite que enlouqueceu” (LIGUORI, 2015, p. 1).

²⁰ No mesmo vídeo, o erro de número doze é a “Dama saco de arroz” e mostra uma mulher dançando escorada em um homem, que a carrega pelo salão. Percebe-se que a passividade da *Dama* é tão incentivada, que se chegam a extremos como esse: mulheres se deixando “carregar” pelos homens nas pistas de baile.

Vê-se, pelo trecho destacado, que mesmo com a autora querendo aprender a *condução*, ela chama a sua vontade de “esquisita”. Porém, ao seguir a análise da “*Dama enlouquecida*”, percebe-se que junto com o “título”, vem a explicação para a loucura: a mesma está fazendo os passos sozinha, sem *condução*. Pois bem, o que faz com que um *Cavalheiro* não fique fazendo passos “sozinho” no salão? O fato de as *Damas* acompanharem seus passos, suas proposições, sua *condução*. E o que faz com que uma *Dama* faça seus passos sozinha, sendo depois taxada de louca? Justamente o fato de os *Cavalheiros* não acompanharem em seus movimentos, em suas proposições, em suas *conduções*. Apenas os passos dele podem ser seguidos por alguém. Os dela são ignorados fazendo com que a mesma se sinta “a louca que dança sozinha”. Quando uma *Dama* propõe algo, é comum que o *Cavalheiro* pare e fique olhando para ela com cara de quem não está entendendo o que está acontecendo, ou que acabe forçando a *Dama* a fazer o movimento que ele deseja, enquanto lhe diz “não foi isso que mandei você fazer” ou “você não está seguindo minha condução”. Abaixo, um trecho do meu diário de campo onde falo sobre isso:

Pensando no baile que fui semana passada, percebi que ao dançar com homens que não conheço, os mesmos não falam pra mim que não estou fazendo o que mandaram. Creio que justamente por não me conhecerem e não terem intimidade para tal. Porém, percebo que rola uma “cara feia” e um pouco mais de força no abraço para que eu acompanhe eles “na força”. Em compensação, alguns dos que já me conhecem, principalmente em aula, eventualmente falam: “você não está seguindo minha condução” ou “não é isso que eu te mandei fazer” (STRACK, 2016).

Além disso, o *gaslighting* também “faz com que a mulher se sinta insegura com relação a si mesma” (GUIMARÃES; MARINHO, 2016, p. 179). Na dança de salão, essa insegurança se reflete no pensamento de muitas mulheres de que são incapazes de dançar sem um homem, ou sem alguém que as conduza. É comum ver alunos pensando que duas mulheres não podem dançar juntas, pois nenhuma delas é capaz de fazê-lo sem um *Cavalheiro* conduzindo. Isso ocorre por as mulheres ainda serem vistas como incapazes de fazer algo bem feito, principalmente quando fazem uma tarefa dita como masculina (GUIMARÃES; MARINHO, 2016, p. 176).

Segundo minhas experiências em aulas, as próprias mulheres ficam esperando um *Cavalheiro* para dançar com elas, ao invés de tentarem realizar juntas. Outro caso muito comum é o de mulheres que saem das aulas por não terem um par do sexo masculino, mesmo que em nenhum momento elas tenham ficado sem dançar. Relatei um caso desses em meu diário de campo: “4ª aula: Perdi uma aluna hoje. Ela disse que vai sair porque não tem um par

homem fixo para ela” (STRACK, 2016). Percebe-se assim que o *gaslighting* feito até hoje foi tão eficaz, que muitas mulheres creem não ser possível, creem não ser capazes de aprender a dançar se o fizerem com outra mulher como seu par²¹.

4.2.3 Cavalheirismo

Outro ponto a ser levantado é o fato da dança de salão ter sido associada, durante muito tempo, às regras de etiqueta ocidental. Essa relação foi tão estreita que Zamoner (2016) recentemente publicou em seu livro o que seria um “manual” de dança e etiqueta. Nesse livro, após a autora elencar os comportamentos que são esperados tanto de damas quanto de cavalheiros²², a mesma cita quais são as atitudes esperadas especificamente de damas e quais são especificamente de cavalheiros.

Porém, percebe-se que, mesmo tendo sido lançado em 2016, ainda encontramos “regras” que restringem as mulheres e dão liberdade aos homens. Neste trecho, Zamoner fala sobre a postura feminina: “Damas, especialmente quando usam saias, procuram sentar com as pernas fechadas. Quando as cruzam, o fazem preferencialmente na altura dos tornozelos, mantendo-as discretamente inclinadas” (2016, p. 72). Logo em seguida, ao referir-se aos homens, a autora diz: “um cavalheiro tem mais liberdade que a dama, sendo-lhe permitida uma postura mais livre” (2016, p. 75). Além dessas, Zamoner aconselha as damas a não falarem demais, a vestirem-se “adequadamente”, sem vulgaridade, e traz dicas de como se portar diante de um cavalheiro, citando, inclusive, regras de etiqueta de uma revista de 1850. Mesmo com todos esses conselhos, apresenta incoerência ao se dizer contra o machismo e falar que as mulheres não devem ser submissas, nem dependentes, apesar de aconselhar que aceitem quando um cavalheiro se ofereça para pagar toda a conta.

Além dessas, o livro ainda traz incentivos ao cavalheirismo, como abrir a porta do carro, ou puxar a cadeira para a dama. Diz que os homens devem ser capazes de defender-se e defender às damas que acompanha. Diz ainda que os homens não devem ser indelicados ou desrespeitosos com uma mulher “mesmo que ela eventualmente pareça merecer” (ZAMONER, 2016, p. 74). A autora coloca que o cavalheirismo e o machismo são antagônicos, sem, porém, perceber, que o cavalheirismo também é uma forma de machismo:

²¹ Notei que isso ocorre mesmo nas aulas onde o passo é ensinado igualmente para homens e mulheres, sem divisões de papel.

²² Nesse caso, dama e cavalheiro com sentidos para além dos papéis desempenhados na dança de salão.

o cavalheirismo é péssimo para as mulheres. Gentileza, ao contrário, é ótimo! Homens e mulheres podem e devem ser gentis uns com os outros. Cavalheirismo é outra coisa. Traz, de forma subliminar, a ideia de que a mulher é frágil e necessita do homem para protegê-la, até nas coisas mais simples como abrir uma porta. Não podemos nos esquecer de que nos últimos cinco mil anos a mulher foi considerada incapaz, incompetente e limitada, ou seja, um ser inferior (LINS, 2013, p. 1).

Pompeu corrobora com as ideias de Lins:

Por anos, a visão de que as mulheres não conseguem ser independentes e precisam do apoio masculino para as tarefas mais triviais fixou no inconsciente coletivo que, por consequência, não seriam merecedoras de direitos civis e políticos. É o subsídio cultural para as exclusões nos outros campos (POMPEU, 2015, p. 1).

Percebe-se que dentro das danças de salão a mesma ideia é disseminada: as *Damas* não conseguem ser independentes (e não são incentivadas a isso), precisando do apoio dos *Cavalheiros* para conduzi-las pelo salão. Por mais que se diga que são só papéis tradicionais desempenhados pelas pessoas no salão, essas ideias reforçam os estereótipos presentes no inconsciente coletivo e agem exatamente como disse Pompeu, sendo um subsídio cultural para que a exclusão feminina tenha continuidade em outras esferas da sociedade.

Sobre o cavalheirismo, há quem pense que nada mais é do que gentileza e que se deve incentivar os homens a serem gentis. Porém, uma pessoa que é gentil, o é com todos e não apenas com as mulheres. Pompeu vai além na discussão:

Gentileza não faz distinção de sexo, raça, classe, estética. [...] Mesmo sem a intenção para tal, a ideia por trás da conta paga no restaurante, da porta do carro aberta, mesmo do casaco cedido no frio é a da fragilidade da mulher. Mulheres são cidadãs de segunda classe que precisam da tutela masculina em cada setor da vida. Mas não todas as mulheres. O cavalheirismo não se repete com a empregada que carrega várias sacolas de compras nas mãos. A porta não é aberta para ela com a mesma frequência que para a patroa (POMPEU, 2015, p. 1).

Pode-se ir mais fundo na análise. Castro (2013) fala sobre a diferença entre o machismo benevolente e o machismo hostil. O machismo benevolente inclui o cavalheirismo e, aparentemente, é bom para as mulheres. Além disso, muitas vezes é sutil e passa despercebido pelos menos atentos. O machismo hostil é o mais conhecido e inclui violência de todo o tipo contra as mulheres. Porém, ambos têm uma relação muito estreita. “O sexismo benevolente “recompensa” mulheres quando elas desempenham papéis tradicionais, enquanto

o hostil pune as mulheres que não se comportam de acordo com os padrões ideais machistas” (CASTRO, 2013, p. 1). Assim, as mulheres que se comportam como verdadeiras damas são dignas do cavalheirismo dos homens ao seu redor. Porém, aquelas que deixam os comportamentos de dama de lado, não só não merecem serem tratadas com respeito, como ainda merecem ser punidas. De acordo com os padrões citados anteriormente por Zamoner, a boa dama é aquela que fala pouco e baixo, veste roupas recatadas, é feminina e porta-se bem diante de homens/cavalheiros. A essas, todas as portas abertas e cadeiras puxadas. Àquelas que se vestem, falam e andam de acordo com sua vontade, além de não serem tratadas com gentileza, são taxadas com palavras de desprezo, desrespeitadas, assediadas, agredidas ou mortas (CASTRO, 2013).

Dessa forma, incentivar que dentro das danças de salão se dê continuidade às ideias de damas/*Dama* e cavalheiros/*Cavalheiro* é perpetuar comportamentos machistas sutis. Continuar achando que as mulheres dentro das danças de salão precisam ser dependentes dos homens e não podem / não conseguem / não são capazes de propor passos, é manter um cavalheirismo que é prejudicial às mulheres.

4.2.4 Violência física, psicológica e assédio

O machismo presente na dança de salão pode agravar-se e chegar a casos de assédio, violência física e psicológica. Isso ocorre principalmente por causa do descaso, da crença de que a dança de salão não é machista, e que está apenas seguindo a tradição. Porém, segundo a fala de Maturana, percebe-se que essa tradição hierárquica, que exige obediência e submissão segue dentro do padrão patriarcal:

Em nossa cultura patriarcal, vivemos na hierarquia, que **exige obediência**. Afirmamos que uma coexistência ordenada requer autoridade e subordinação, superioridade e inferioridade, poder e debilidade ou submissão. E estamos sempre prontos para tratar todas as relações, humanas ou não, nesses termos (MATURANA, 2009, p. 14, grifo meu).

Assim, sobre a ideia de obediência, em um de seus livros, Zamoner coloca: “A dama deve apenas executar os passos que o cavalheiro conduz. Ela não precisa pensar no que quer que o cavalheiro faça, apenas “obedece”” (ZAMONER, 2007, p. 144). Nesse trecho, vê-se similaridade com as ideias de Perna, que prefere que as *Damas* não pensem. Apesar de Zamoner já não utilizar mais a palavra “obedecer” em seus livros atuais, e nem dizer mais que a *Dama* não deve pensar, reconhecendo, inclusive que essa é uma visão distorcida da

condução (ZAMONER, 2016), ainda há uma grande quantidade de professores de dança de salão que pensam dessa forma e utilizam a ideia de uma *Dama* obediente em salas de aulas. Normalmente, o fazem junto com alguma “piada”, do tipo: “a mulher já manda em casa, vamos deixar os homens mandarem aqui na dança” (STRACK, 2016).

Em minha primeira aula na cidade de Itabirito, tive um caso de um casal que já tinha essa ideia tão arraigada que, em um primeiro momento, os mesmos não conseguiram nem experimentar a troca de papéis:

Um dos casais sentiu dificuldade na hora que ela estava propondo os movimentos, e os dois disseram que foi porque ele está acostumado a ‘mandar’, tendo dificuldade quando ela estava ‘mandando’, ao que ela concordou. Ela é claramente muito mais jovem que ele, talvez mais de vinte anos. De qualquer modo, falei para eles não pensarem em mandar. Pedi para ele pensar que ela estava ‘propondo’ o movimento naquele momento (STRACK, 2016).

Além desse, também tive um caso de um senhor, também de terceira idade, que ao chegar pela primeira vez na aula, perguntou ao meu monitor se era ele o professor. Este indicou que não, e apontou para mim. Naquele momento percebi uma descrença dele em relação a mim, por eu ser mulher, porém, achei que poderia ter sido só impressão minha. Entretanto, logo ao início das aulas, percebi que ele não seguia as instruções dadas por mim:

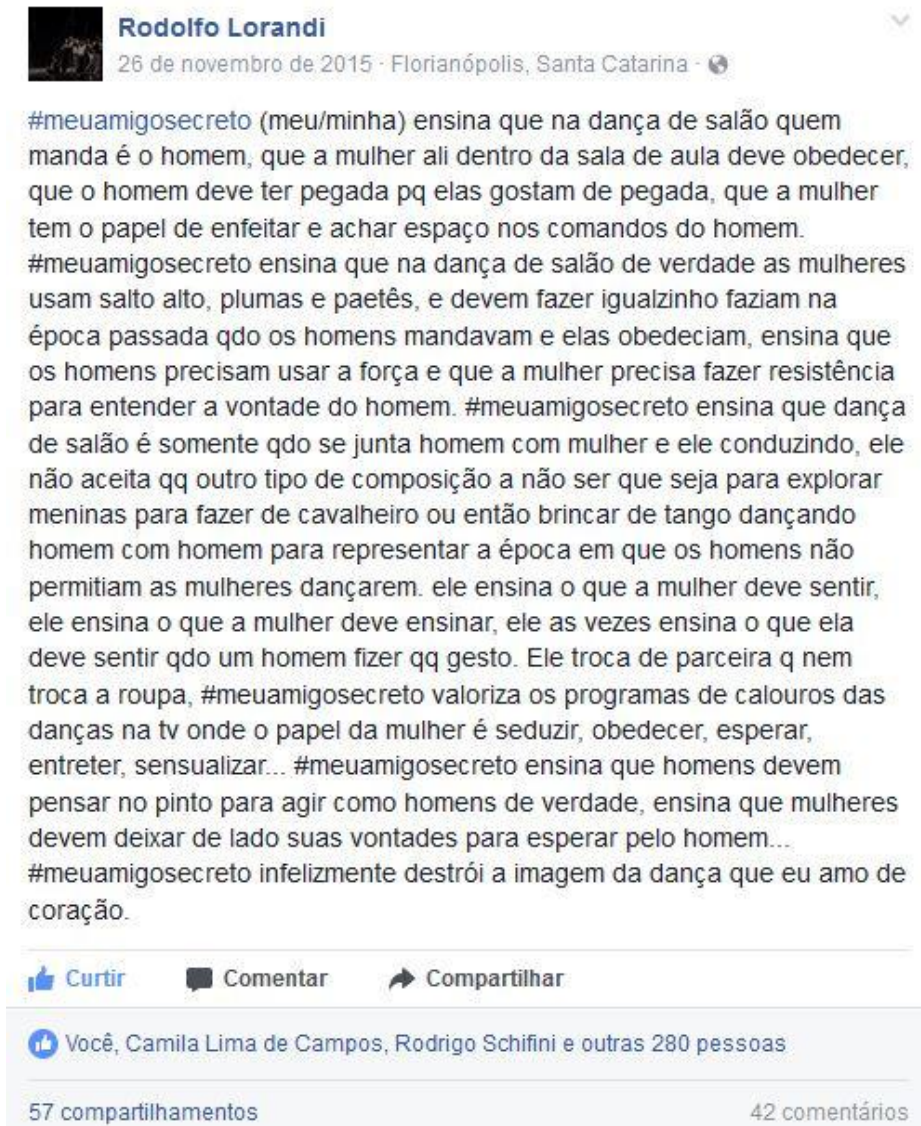
a maior dificuldade foi com um deles que tentou ajudar sua parceira com metodologias próprias e pouca paciência. Tentei auxiliá-los ao longo da aula, mas ele não seguia as instruções da aula, fazendo com que ela não conseguisse acompanhar a turma (STRACK, 2015).

Assim, além de ele não seguir as minhas instruções, ainda prejudicou sua parceira, que não conseguia fazer nem o que eu estava propondo para a aula e nem as coisas que ele gostaria que ela fizesse. Para tentar solucionar, pedi para que eu dançasse com ele. Neste momento, o mesmo utilizou-se de força física para realizar as conduções de forma que eu não conseguisse fazer os movimentos que eu estava propondo a eles que fizessem. Tive certeza de estar diante de um caso de autoritarismo masculino quando pedi para que meu monitor falasse com ele, e diante do pedido de um outro homem, ele cedeu e fez o que o mesmo havia solicitado.

Ainda dentro da ideia de um homem que manda e uma mulher que obedece, segue uma postagem de Rodolfo Lorandi (Imagem 2), professor de danças de salão de Florianópolis, em decorrência das postagens marcadas com *#meuamigosecreto*. Essas postagens, que

inicialmente não tinham relação com a dança, foram feitas em 2015 com o intuito de denunciar casos de machismo e assédio nas redes sociais sem citar o nome do agressor, sendo essa uma forma de manter a vítima protegida. Porém a campanha estendeu-se para diversas áreas, incluindo a dança de salão e ganhou adeptos do sexo masculino também denunciando colegas, porém ainda sem citar seus nomes.

Imagem 2 – Postagem de Rodolfo Lorandi



Rodolfo Lorandi
26 de novembro de 2015 · Florianópolis, Santa Catarina · 🌐

#meuamigosecreto (meu/minha) ensina que na dança de salão quem manda é o homem, que a mulher ali dentro da sala de aula deve obedecer, que o homem deve ter pegada pq elas gostam de pegada, que a mulher tem o papel de enfeitar e achar espaço nos comandos do homem. #meuamigosecreto ensina que na dança de salão de verdade as mulheres usam salto alto, plumas e paetês, e devem fazer igualzinho faziam na época passada qdo os homens mandavam e elas obedeciam, ensina que os homens precisam usar a força e que a mulher precisa fazer resistência para entender a vontade do homem. #meuamigosecreto ensina que dança de salão é somente qdo se junta homem com mulher e ele conduzindo, ele não aceita qq outro tipo de composição a não ser que seja para explorar meninas para fazer de cavalheiro ou então brincar de tango dançando homem com homem para representar a época em que os homens não permitiam as mulheres dançarem. ele ensina o que a mulher deve sentir, ele ensina o que a mulher deve ensinar, ele as vezes ensina o que ela deve sentir qdo um homem fizer qq gesto. Ele troca de parceira q nem troca a roupa, #meuamigosecreto valoriza os programas de calouros das danças na tv onde o papel da mulher é seduzir, obedecer, esperar, entreter, sensualizar... #meuamigosecreto ensina que homens devem pensar no pinto para agir como homens de verdade, ensina que mulheres devem deixar de lado suas vontades para esperar pelo homem... #meuamigosecreto infelizmente destrói a imagem da dança que eu amo de coração.

👍 Curtir 💬 Comentar ➦ Compartilhar

👍 Você, Camila Lima de Campos, Rodrigo Schifini e outras 280 pessoas

57 compartilhamentos 42 comentários

Fonte: Facebook: postagem publicada publicamente no mural de Rodolfo Lorandi.

Como falado anteriormente e também na postagem de Lorandi, não é raro encontrarmos *Cavalheiros* que se baseiam nessas premissas para se utilizarem de força física para conduzir as *Damas* “desobedientes” (ou até mesmo as obedientes). O caso da *condução*

com o uso de força, apesar de absurdo, é algo tão corriqueiro dentro das danças de salão, que até mesmo os Dinzel ironizam o caso:

No outro extremo, está a força como última opção na construção do desenho e, se esse for o caso, **aconselhamos dedicar-se a uma atividade esportiva, a luta greco-romana ou a alguma das artes marciais orientais**, que trabalham melhor a técnica do emprego da força dinâmica com o outro corpo. Dizemos isso para deixar claro nossa posição perante o tema: não é necessário utilizar a força para reafirmar a masculinidade, como muitos acreditam, pois há infinitos caminhos que conduzem a destacar esse papel dentro do par dançante²³ (2012a, p. 210, tradução minha, grifo meu).

Porém, apesar de utilizar as palavras mandar e obedecer em aula como uma “piada inocente”, a perpetuação da ideia de que o homem manda e a mulher obedece pode levar a casos extremos, como assédios, violência física e psicológica. Já em 2006, Machado apontava o assédio sexual como uma das causas de desistência da dança de salão por parte das mulheres, relatando casos de professores que assediavam alunas em aulas particulares. O contrário também ocorre. Eu mesma já me vi obrigada a parar de dar aulas particulares para homens por motivos de assédio. Em 2012, ao trabalhar em uma escola de danças de salão no Sul do país, a secretária da escola me informou que um aluno novo iria começar aulas particulares comigo. Após a segunda aula, me vi obrigada a conversar com a dona da escola e dizer que não seria possível continuar dando aulas para o rapaz, pois durante as aulas o mesmo ficou fazendo perguntas sobre minha vida íntima pessoal. Além disso, frequentemente ao longo da minha vida, quando um homem me conhece e descobre que eu dou aulas de dança, logo vem me perguntar se eu dou aulas particulares e me pedir o número do meu telefone pessoal. Assim, decidi que dou aulas particulares apenas para mulheres ou casais.

Leite (2017), professora de dança de salão mineira, apresentou recentemente seu trabalho de conclusão de graduação em psicologia, falando sobre a violência contra a mulher existente na dança de salão. No seu trabalho, entrevistou 27 professoras de dança de salão questionando-as se as mesmas já haviam sofrido algum tipo de violência (física, psicológica, sexual ou patrimonial) dentro do âmbito das danças de salão. Dentre as entrevistadas, quase 60% alegaram já terem sofrido algum tipo de violência. Dessas, os percentuais de violência

²³ “En el otro extremo, está la fuerza como opción última en la construcción del diseño y, de ser así, aconsejamos dedicarse a una actividad deportiva, a la lucha grecorromana o a alguna de las artes marciales orientales, que adviene mejor en la técnica del empleo de la fuerza en dinámica para con el otro cuerpo. Decimos esto para dejar en claro nuestra posición ante el tema: no es necesario utilizar la fuerza para reafirmar la masculinidad como muchos creen, pues hay infinitos caminos que conducen a destacar dicho rol dentro de la pareja danzante”.

relatados foram: 81,25% violência psicológica/moral; 37,5% violência física; e 37,5% algum tipo de violência sexual.

Além do trabalho de Leite, pode-se citar aqui a título de exemplo, o caso de Lua (2014), amplamente conhecido dentro do meio das danças de salão. A dançarina criou um site para relatar as atrocidades cometidas por seu ex-parceiro de dança como uma forma de alertar outras mulheres a não aceitarem mais serem parceiras profissionais dele. Dentre as violências cometidas por ele, podem-se citar violência física, cárcere privado, violência psicológica e violência patrimonial.

4.2.5 Iniciando mudanças

A partir do discutido, percebe-se claramente a existência de padrões machistas e de dominação masculina dentro das danças de salão, principalmente no que diz respeito à *condução*. Hanna, apesar de falar sobre a dança de uma forma mais abrangente, resume bem como os papéis de gênero são difundidos através da dança:

o povo aprende, por meio da dança, o que significa ser homem ou mulher. As mensagens difundidas são os papéis diferentes para os sexos e a superioridade, a dominação masculina, assim como a maior amplitude de oportunidade para os homens. Descrevendo experiências de papel sexual em diferentes estágios do ciclo da vida, através da metáfora do movimento, critérios para quem dança e idealização ou ridículo, os homens frequentemente dizem às mulheres como devem comportar-se. Os homens podem governar as mulheres, mesmo quando essas são consideradas ânforas de possessão pelo divino (HANNA, 1999, p. 149).

Percebe-se, assim, que a questão da dominação dos homens na dança, não é exclusividade das danças de salão, apesar de nessa ser mais explícito. Dessa forma, também as discussões a respeito estão tomando uma proporção cada dia maior e sendo difundidas abertamente entre dançarinos, professores, alunos e até fora do meio da dança. Como exemplo, pode-se citar a campanha feita pelo grupo Be Hoppers. Esse é um grupo de amigos que se reuniu para difundir o *lindy-hop* no Brasil, atuando especificamente em Belo Horizonte, mas de alcance internacional. O grupo lançou uma campanha nas redes sociais, solicitando que as pessoas sugerissem como ter uma dança de salão menos machista. A postagem rendeu muitos comentários e o grupo então iniciou a campanha “30 atitudes contra

o machismo na dança”. Ao todo, trinta atitudes foram apontadas e comentadas na *fanpage* dos Be Hoppers²⁴ (Imagem 3).

Além desse, vê-se grupos de mulheres se formando para combater o sexismo na dança. Um exemplo é um coletivo de mais de setenta mulheres de Florianópolis e região que se formou inicialmente com o objetivo de boicotar um evento de dança de salão, por o mesmo trazer apenas os nomes dos dançarinos homens na sua divulgação, sem citar o nome das parceiras. Apesar de o mote inicial ter sido esse, o grupo seguiu encontrando-se e discutindo outras questões relevantes a respeito do combate ao machismo nas danças de salão.

Imagem 3 – Capa da campanha 30 atitudes contra o machismo na Dança



Fonte: Fanpage dos BeHoppers no Facebook.

Esses são exemplos de grupos que já se sentem desterritorializados dentro das danças de salão e buscam tangenciar suas margens a fim de construir novos territórios a partir de abordagens que se enquadrem melhor em suas crenças e valores. Porém, acredito que

²⁴ A campanha completa pode ser vista através do link:
https://www.facebook.com/lindyhopBH/photos/?tab=album&album_id=1453109481382918

identificar e combater o machismo na dança de salão e encontrar os problemas decorrentes da *condução* seja apenas o primeiro passo para iniciar uma abordagem feminista. Para uma mudança efetiva, é necessário que as bases para uma dança de salão equânime sejam lançadas. No capítulo seguinte serão propostas sugestões para resolver os problemas apresentados neste capítulo, bem como serão analisados modelos de pessoas que já fazem diferente.

5 NOVOS TERRITÓRIOS SURGEM

Após anos de imersão no território de pesquisa, e de estar consciente dos principais problemas existentes, iniciei minha busca pelos novos territórios que estavam surgindo a partir do território original. Percebi que havia algumas concepções atuais a respeito do principal problema encontrado por mim, a *condução*, como a proposta de Santos (2016), ou o tango *queer* (DECAMPOS, 2009).

Assim, nesse capítulo, além de serem apontadas ideias e modelos daqueles que já não utilizam a *condução* em sua forma tradicional, também trarei aqui os resultados de minha pesquisa, baseados nas experiências que tive e na análise dos respectivos registros no diário de campo (STRACK, 2015; 2016). Início partindo do trabalho de Santos (2016), passo pelo tango *queer* (DOCAMPO, 2009) e chego aos meus resultados: diálogo corporal e *comunhão* (dissolução total da *condução*). Além de descrever esses estágios, irei explanar as mudanças necessárias para que ocorram e analisar o porquê dessas mudanças serem condizentes com uma abordagem feminista das danças de salão. Ao falar sobre meus resultados, trago para o diálogo as propostas de Steve Paxton (Contato Improvisação) e do casal Dinzel (tango improvisado). Ao final, também será abordado brevemente a questão do *fluxo* e *macrofluxo*, pois essas questões deram origem ao presente trabalho, além de fazerem parte do estágio de *comunhão* (dissolução total da *condução*) proposto por mim.

5.1 Novas concepções sobre *condução*

Nos anos mais recentes (de cinco a dez anos) houve um expressivo aumento no número de pessoas que pesquisam (formal e informalmente) a *condução* nas danças de salão. Grande parte dessas pessoas busca fazer proposições e modificações que possibilitem um papel mais igualitário entre homens e mulheres em bailes e aulas. Entre os pesquisadores acadêmicos, encontramos Cordeiro (2012), Dalazen (2013), Dinzel (2012a; 2012b), Feitoza (2011; 2012), Ikuno (2016), Nogueira (2012), Santos (2016), Silveira (2013), Siqueira (2012), Valle (2008) e Zamoner (2011a; 2011b; 2011c; 2013a, 2013b; 2013c). Alguns desses autores serão trazidos ao diálogo neste trabalho, porém sugerimos a leitura de Strack (2013) para mais discussões sobre os mesmos.

Assim, uma das propostas mais recentes em relação à *condução* vem de Santos, professora de danças de salão de Curitiba. A professora sugere que existam quatro “estágios”

pelo qual passam as *Damas* e os *Cavalheiros*. O primeiro estágio refere-se à forma tradicional das danças de salão, onde o *Cavalheiro* conduz e a *Dama* apenas o segue, sem nem mesmo enfeitar. O segundo estágio é aquele onde a *Dama* pode inserir enfeites, sem, no entanto, modificar a proposta de seu par. No terceiro estágio, o *Cavalheiro* pode fazer alguns “silêncios” na *condução*, para que a *Dama* possa melhor aproveitar esse tempo nos seus enfeites. Ao final do “silêncio”, ele retoma a *condução*. No quarto estágio, a *Dama* pode interferir na *condução* do *Cavalheiro* pedindo para ele mais tempo para realizar os movimentos que ela deseja ou até modificando o movimento proposto por ele. Porém, ao final da “ideia” da *Dama* o *Cavalheiro* deve retomar a *condução* (SANTOS, 2016).

Essa proposta, apesar de já trazer alguns aspectos divergentes do tradicional, como fazer com que o *Cavalheiro* fique atento aos movimentos corporais da *Dama* para conseguir atender aos seus pedidos de tempo e movimento, ainda enquadra-se dentro da dominação masculina. O *Cavalheiro* ao fazer “silêncios” na *condução* para a *Dama* e ao “deixar” que ela utilize um pouco mais de tempo, ou modifique um movimento, ainda está controlando-a, pois é ele quem decide quando e como dar esse espaço a ela. A *Dama* recebe, ou pede, um pequeno espaço/tempo para expressar-se livremente. Espaço/tempo esses que logo em seguida lhe são tirados novamente.

Outras autoras partem do estágio quatro de Santos (2016) e já começam a falar que a *Dama* pode influenciar nas escolhas do *Cavalheiro*. Ried (2003, p. 37), que estuda especificamente as danças esportivas (danças de competição), fala sobre a *condução* presente nelas: “nas danças latinas é que mais se evidencia que a ação da dama induz e estimula o cavalheiro, embora ainda caiba a ele decidir formalmente quais passos e figuras serão executadas”. Conforme já visto no capítulo três, Zamoner, ao definir *condução*, fala: “*condução* é a proposição de movimentos ou silêncios que o *Cavalheiro* faz para a *Dama* que a acata e responde de forma personalizada, influenciando as *conduções* seguintes e estabelecendo uma comunicação que se mantém durante toda a dança” (2013a, p. 99). Da mesma forma como na proposição de Santos, Ried e Zamoner trazem ideias que dão um pouco mais de liberdade às *Damas* do que na forma tradicional de se dançar. Porém, o *Cavalheiro* mantém o controle das decisões, sendo ainda ele o responsável pela *condução*.

Já Feitoza, pesquisador baiano, diz que é impossível dançar sem que a *Dama* exerça influência, mesmo que se diga o contrário. A partir de pesquisas da área da dança e da área da cognição, Feitoza (2012) afirma que há muito mais acontecendo dentro da

comunicação de um par do que pode ser visto. Diz que apenas a combinação de passos que pode ser observada e reconhecida é o que dá a aparência de *condução* exclusivamente masculina. A partir de estudos recentes da filosofia da mente e da neurociência, o autor aponta: “O avanço da tecnologia facilita os estudos e esclarecimentos para compreendermos que o corpo quando está dançando a dois [...] não se comporta na forma de um corpo que apenas propõe e outro que recebe essa proposição” (FEITOZA, 2011, p. 34). Segundo o autor, este equívoco se dá pelo significado dualista a que a palavra ‘condução’ leva, como já visto neste trabalho anteriormente. Assim, a preocupação epistemológica com a palavra “condução” levou o pesquisador a propor os termos *cocondução* e *corpohomólogo*:

O conceito de **cocondução** utilizado aqui deve ser compreendido como uma igualdade de propósitos, ou seja, as ações de ambos os corpos, mesmo com suas singularidades e distinções, objetivam a realização da dança (a dois). Para uma melhor compreensão dos processos cooperativos que ocorrem no corpo nas danças de salão, proponho a noção de **corpohomólogo** conjuntamente com o de *cocondução* como uma complementação para a formulação da hipótese de que quando dois corpos estão dançando juntos há uma cooperatividade em ambos para a ação da dança (FEITOZA, 2011, p. 9-10, grifos meus).

O termo *corpohomólogo* surge a partir do conceito de homologia da biologia “que se refere ao estudo das semelhanças nas estruturas, que podem ter ou não as mesmas funções, em diferentes organismos de mesma origem embrionária” (FEITOZA, 2011, p. 54). Assim, *corpohomólogo* parte da ideia de “igualdade de propósitos entre as diferenças de experiências, pois [...] existem diferenças na execução dos passos de cada corpo, porém só vêm para somar a ação em conjunto” (FEITOZA, 2011, p. 57). Cada pessoa no par, com seu corpo e suas experiências, realizam movimentos diferentes, principalmente nos gêneros de dança de salão onde os passos de cada pessoa do par é de uma forma. Porém, mesmo com movimentos diferentes, o propósito do par, dos dois corpos ao dançarem juntos, é o mesmo. Assim, dois *corpohomólogos* dançam em *cocondução*.

Assim, um dos argumentos do autor é o de que mesmo quando há conduções específicas e codificadas para a realização de determinados movimentos, o mesmo só irá acontecer com a ‘ajuda’ da pessoa conduzida. O pesquisador usa como exemplo as “pegadas”, dizendo que se a pessoa que irá ser “carregada” não der um impulso ou não realizar a sustentação do próprio corpo com a musculatura abdominal, o passo não irá ocorrer (FEITOZA, 2011, p. 63). Mesmo em movimentos mais simples, caso a pessoa que está sendo “conduzida” não conhecer o passo, o mesmo não irá ocorrer como previsto.

Segundo o autor “é possível prever as ações corporais entre os pares que dançam [pois] há uma intencionalidade consciente e/ou inconsciente de ambos os corpos em cooperar para que os movimentos, os passos específicos das danças de salão, aconteçam” (FEITOZA, 2011, p. 12). O autor explica que o corpo realiza micromovimentos que podem ser percebidos pela outra pessoa, principalmente se a mesma se encontrar atenta a seu par, buscando dançar de forma cooperativa. É importante lembrar que essa atenção aos micromovimentos do parceiro é incentivada muito mais para as *Damas*, que devem seguir a *condução*. De acordo com Feitoza, é possível que essa percepção exista / se desenvolva também nos *Cavalheiros*, caso os mesmo dançam buscando cooperação.

Apesar das ideias de Feitoza ainda encontrarem-se principalmente no âmbito teórico, elas vão ao encontro de uma dança de salão menos machista, menos pautada no patriarcado. De acordo com Maturana, o patriarcado baseia-se na apropriação, o matriarcado, na participação. No patriarcado, “as relações interpessoais surgem baseadas principalmente na autoridade, obediência e controle”. No matriarcado, “as relações interpessoais surgem baseadas principalmente no acordo, cooperação e co-inspiração” (2009, p. 45-46). Assim, as ideias de Feitoza de dançar em cooperação, utilizando-se de cocondução, corroboram com uma dança de salão mais equânime.

Há ainda o tango *queer*, que apesar de ter mais força em Buenos Aires, na Argentina, atualmente é dançado em diversos países, tendo adeptos inclusive no Brasil e já sendo pensado para outros gêneros de dança. Dentro dessa vertente de tango, é possível dançar com pessoas de qualquer gênero, assumindo qualquer um dos dois papéis dentro do par, o de condutor ou o de conduzido (LISKA, 2009). Atualmente o movimento se estrutura com aulas, onde principalmente as mulheres aprendem a conduzir, e conta com milongas (bailes de tango) regulares, bem como o Festival Internacional que acontece anualmente em Buenos Aires desde o ano de 2006 (DOCAMPO, 2009).

Antes de o termo *queer*, que em inglês significa estranho, esquisito, ser utilizado para nomear esta vertente de tango, o mesmo surgiu nos Estados Unidos, na década de 90,

como uma gíria e um xingamento direcionado a pessoas que, de alguma maneira, escapavam às expectativas de gênero e de sexualidade socialmente construídas. Dessa forma, *queers* eram os gays afeminados, as lésbicas masculinizadas, as travestis, as pessoas andróginas e todos os sujeitos que não estavam de acordo com os padrões heterossexuais e cisgêneros (ALKMIN, 2016, p. 230).

Com o passar do tempo, o termo foi incorporado e apropriado por estes sujeitos e passou a ser não mais algo pejorativo, mas uma forma consciente e provocadora de enfrentar a normatividade (ALKMIN, 2016). Dentro do tango, Docampo (2009) diz que o termo foi utilizado também com este objetivo, o de deixar de ser um xingamento, para transformar-se em um símbolo de liberdade e diversidade.

Apesar de o movimento ter uma proximidade grande com o público *queer*, o mesmo tem grande identificação com o movimento feminista:

O tango *queer* questiona a **desigualdade de saberes** que é gerada pelo homem-condutor possuir a maior quantidade de informações a respeito da dança enquanto que a mulher-conduzida é ensinada a se deixar levar “sem pensar”, anulando a busca pela satisfação de seus próprios desejos corporais²⁵ (LISKA, 2009, p. 47, tradução minha, grifo meu).

Essa desigualdade de informações já foi discutida anteriormente neste trabalho, assim como a ideia de que as *Damas* não devem pensar. Assim, como aos homens é permitido o privilégio do conhecimento dos passos e das *conduções*, “no tango *queer* se argumenta que o par mulher-mulher é o que subverte radicalmente o corpo legítimo construído através do tango”²⁶ (LISKA, 2009, p. 48, tradução minha). É necessário ressaltar que ter lugares específicos onde se possa dançar com inversões de papel sem que haja julgamentos, ou sem que dois homens venham querer separar o par formado por duas mulheres, é uma importante conquista do movimento *queer*. Além disso, os bailes dessa vertente recebem pessoas de qualquer gênero e orientação sexual, inclusive heterossexuais que desejam ampliar suas possibilidades de dança.

Outro ponto importante de ser ressaltado, é que dentro dessa vertente, é possível não apenas a escolha de qual papel se irá desempenhar, mas também a troca de papéis enquanto se dança. De um modo geral, a pessoa que está no papel de condutor abraça o par com o braço direito, mantendo o esquerdo para fora, em contato com a mão do parceiro. Então, quando o par resolve trocar de papéis, os braços são invertidos. Isso é possível, pois o abraço para o tango *queer* costuma ser mais aberto que o comum, para que haja essa facilidade de inversão. Liska (2009) coloca que essa não é uma regra, e que, portanto, é

²⁵ “El tango *queer* cuestiona la desigualdad de saberes que se genera a partir de que el hombre-condutor posee la mayor cantidad de información respecto de la danza mientras que la mujer-conducida es enseñada a dejarse llevar “sin pensar”, anulando la búsqueda de la satisfacción de sus propios deseos corporales”.

²⁶ “Por eso en el tango *queer* se sostiene que la pareja mujer-mujer es la que subvierte radicalmente el cuerpo legítimo construido a través del tango”.

possível que os pares troquem de papéis no meio de uma dança sem inverterem os braços, apesar de não ser o mais comum.

Assim, apesar dessas novas abordagens apresentadas, acredito que essas propostas ainda não foram até o cerne da questão. As mesmas tentam modificar os conceitos e argumentam a favor de uma abertura no pensamento principalmente dos professores que perpetuam as ideias de monólogo do *Cavalheiro* em seus alunos e escolas. Além das experiências *queer*, pouco ainda se estudou sobre maneiras e métodos efetivos para a mudança desse cenário²⁷. Além disso, a ideia dessas propostas é sempre encontrar formas de *condução* mais democráticas, onde a existência de dois papéis, a dualidade *Cavalheiro* x *Dama* ainda se encontra como ponto de partida. Mesmo as pesquisas que já estão sendo colocadas em prática ainda não reconhecem a *Dama*/mulher/conduzida como tendo igualdade nas tomadas de decisões dancísticas. Apesar dos esforços, manter a dualidade continuará reforçando estereótipos de gênero.

Dessa forma, percebe-se que discutir a questão é apenas um passo inicial para a mudança do cenário. É também necessário que se proponham soluções não dualistas, que se apontem caminhos para aqueles que já buscam novas formas e paradigmas dentro das danças de salão. É o que será feito a seguir. Por hora é importante relembrar que dentro das concepções modernas de *condução* apresentadas, caso a mulher não queira trocar de papel dentro do par, o momento onde as *Damas* conseguiram mais liberdade, foi dentro das concepções onde a mesma pode influenciar os movimentos do *Cavalheiro*, que ainda detêm o controle principal da dança.

5.2 Possíveis soluções para os problemas levantados

Como visto anteriormente, a partir da dança de salão que mantém a forma tradicional de *condução*, levantei alguns problemas práticos. Estes problemas são: limitação criativa, ideia de erro e acerto, brigas de casais em aulas e todos os outros problemas decorrentes do machismo. Foi visto também que manter concepções dualistas de *condução*, mesmo que já comecem a quebrar com o paradigma de submissão da mulher com a mesma já exercendo alguma influência, ou podendo assumir o papel de condutora, ainda não parecem ser suficientes para resolver as questões levantadas. Assim, serão trazidas aqui duas

²⁷ Já existem professores/pesquisadores que estudam formas práticas para essa mudança de cenário de maneira informal. Porém, esses ficam restritos às escolas e locais geográficos dos mesmos. Espera-se que esses estudos sejam sistematizados e publicados para que possam ser compartilhados com o grande público.

abordagens que se mostraram mais eficazes para a solução dos problemas encontrados: o diálogo corporal e a *comunhão* (dissolução total da *condução*) (STRACK, 2016).

A ideia de diálogo corporal traz uma forma de dançar onde a *condução* é compartilhada, como numa conversa. Tradicionalmente, a *condução* se apresenta como um monólogo do *Cavalheiro* que faz com que a *Dama* apenas escute e reproduza os passos. Dentro de um diálogo, ambos alternam sua vez de fala, sempre fazendo com que sua proposição dê seguimento a proposição anterior do parceiro. Mesmo “mudar de assunto” é possível, quando se vê que o “assunto” anterior foi finalizado. É também possível que em uma determinada dança alguém esteja mais “falante” que outro. Bem como é possível que em algum momento, o par decida que aquela dança será apenas um monólogo. Essa comparação da dança com um diálogo mostra que, assim como quando duas pessoas conversam, existem inúmeras possibilidades desse diálogo acontecer, e que todas elas são válidas. Mesmo o monólogo é válido, quando o mesmo é escolhido como uma dentre as várias opções.

Por hora, é importante salientar que as trocas de papel propostas pelo tango *queer* não se enquadram na forma de diálogo que está sendo apresentada aqui. No *queer*, os papéis de quem conduz e de quem é conduzido são bem definidos, apesar de serem cambiantes. No diálogo não se busca definir papéis, mas dançar com as propostas acontecendo em forma de conversa. Assim, é necessário que ambas as pessoas do par estejam sempre atentas ao que estão propondo e respondendo e ao que o seu par está propondo e respondendo.

Uma diferença que vi através de minha experiência é que para que haja um diálogo corporal enquanto se dança, não é necessário que haja troca de braço no abraço, para que o mesmo indique quem é a pessoa que está no papel de condutor, como no *queer*. O máximo de troca que já vivenciei, dependendo de como o diálogo corporal se desenrolou, foi a de manter o braço que enlaça o parceiro por cima ou por baixo. Geralmente, o braço do condutor fica por baixo e enlaça o tronco do conduzido. Já o braço do conduzido fica por cima e apoia-se nos ombros ou parte alta das costas do par. Porém, essas trocas nem sempre acontecem relacionadas a quem irá propor o passo, apesar de poderem ser utilizadas para esse fim, mas ao desenrolar do improviso na dança (STRACK, 2016).

Abaixo, Valle relata como esse diálogo corporal pode ocorrer na prática:

É necessário que os movimentos praticados por cada um dos dançarinos **obedeçam a um princípio de cooperação** segundo o qual o movimento de

cada parceiro deve estar em conformidade com o propósito da dança. [...] Todo movimento realizado por um dançarino deve contribuir para a manutenção da própria sequência em que este se insere. Por esta razão, cavalheiro e dama planejam e executam seus movimentos em função das possíveis respostas que seus parceiros podem adotar frente ao estímulo provocado por suas movimentações (2008, p. 8, grifo meu).

Além de Valle, outros pesquisadores como Dalazen (2103) e Nogueira (2012) também escrevem sobre esse diálogo dançante. Porém, os maiores incentivadores dessa prática são o casal Rodolfo e Gloria Dinzel²⁸ (2012a; 2012b). Para eles, o diálogo se dá primordialmente 50% a 50%, onde ambos têm a mesma responsabilidade ao dançar e propor passos. O casal é um dos maiores exemplos, pois estudaram juntos por mais de vinte anos, tanto de forma prática quanto teórica. Adiante, o modelo do casal será explicado detalhadamente. Por enquanto, é importante notar que atualmente há várias vertentes do tango que entendem que a dança pode ser um diálogo a dois. Cordeiro, ao fazer uma análise sobre como o abraço da *Dama* modificou-se ao longo dos anos, relata:

É possível fazer uma avaliação de que o abraço da dama do tango não está mais só na região do braço, passa pela escápula do cavalheiro já anunciando um ato de querer dançar e cuidar do cavalheiro. A proposta do abraço feminino no tango não é para conduzir e sim **dialogar**, ser a continuidade do outro e permitir uma construção social atual (2012, p. 60, grifo meu).

Apesar de provavelmente ter se iniciado com argentinos com o tango, a ideia de diálogo entre o par começa a espalhar-se pelo mundo. Recentemente em um vídeo publicado no TEDx Montreal onde Copp e Fox (2015) falam sobre seu conceito de *Liquid Lead* ou, em tradução livre, *condução líquida*, os mesmos relatam que inicialmente perceberam que os papéis de quem conduz e quem é conduzido não deveriam se prender aos gêneros masculino e feminino, respectivamente. Após isso, perceberam que poderiam constantemente alternar entre o par o papel da *condução*, como proposto pela abordagem *queer*. Com o passar do tempo, chegaram a um patamar onde a dança passou a ser como um diálogo, onde a proposição alterna-se todo o tempo enquanto se dança. Para isso, deram o nome de *Liquid Lead* (*condução líquida*).

No Brasil, houve uma tentativa de se dançar dessa forma, como relatou Zamoner em 2007: “Há alguns anos houve uma discussão sobre conduções que damas faziam, no papel de damas. Em alguns passos de samba e *swing*, a dama conduzia modificando a sequência prevista pelo cavalheiro. Entretanto, estas variações não se espalharam” (ZAMONER, 2007,

²⁸ Rodolfo veio a falecer durante o período de escrita do presente trabalho, em 2015. Gloria vive em Buenos Aires e continua trabalhando no *Estudio Dinzel* junto com Eric Dinzel, filho do casal.

p. 44). Não há como dizer com certeza o que foi que deu errado, ou o por quê de insistir na ideia. Porém, podem-se fazer algumas inferências.

Em primeiro lugar, bailarinos experientes de danças de salão são, muitas vezes, condicionados a seus papéis. Como já visto anteriormente, apenas aos professores/as é permitido ou incentivado que aprendam o papel que não corresponda a seu gênero. Dessa forma, pedir para que um homem, acostumado com o papel de *Cavalheiro* por anos, simplesmente aceite que a *Dama* irá realizar algumas *conduções* durante a dança pode ser uma tarefa um tanto quanto complexa. O mesmo vale para aquelas acostumadas ao papel de *Dama*. Seria necessário que ambos voltassem às aulas, para aprender como agir quando os papéis invertem-se. Ou então, apostar nos alunos iniciantes, os ensinando desde o início a realizar os dois papéis.

O segundo motivo para se fazer uma nova tentativa diz respeito principalmente às gerações de bailarinos. Segundo minhas experiências, os professores de gerações passadas tem mais dificuldade em enxergar os problemas que a *condução* traz e de aceitar novas ideias (STRACK, 2016). Prova disso é uma postagem que o renomado professor Jaime Arôxa postou em seu Facebook em fevereiro de 2017²⁹ (Imagem 4). Nessa, pode-se ver com clareza os conceitos há muito arraigados ainda presentes no seu discurso, bem como certa aversão às novas propostas de condução, principalmente as que dão liberdade às *Damas* de também aprenderem e utilizarem a *condução*. Percebe-se também que ele mesmo não consegue enxergar o machismo dentro de sua prática e discurso, chegando a dizer que não é machista. Porém, a geração de bailarinos mais jovens já chega às danças de salão questionando os problemas encontrados. Ao entrar na referida postagem, pode-se ver muitos comentários de jovens questionando o posicionamento de Jaime Arôxa³⁰. Como já visto, nos últimos dez anos houve um aumento expressivo de professores e dançarinos que buscam quebrar com o paradigma tradicional da *condução*. Mesmo que de forma não acadêmica, o número de jovens profissionais que buscam fazer diferente cresce a cada dia. De forma acadêmica, já é possível encontrar algumas pesquisas e trabalhos. Os nomes citados aqui são o exemplo disso.

²⁹ Segue o *link* do texto completo juntamente com todos os comentários feitos na postagem: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1260239420736379&id=100002510000715&p=110&av=100003206741875&refid=8

³⁰ Os comentários não serão trazidos aqui, pois muitos são textos longos. Porém, recomendo uma visita à postagem através do *link* acima.

Imagem 4 – Postagem de Jaime Arôxa em sua página no Facebook

Jaime Arôxa

Oi Gente, hoje é sobre condução: Acho sim que as coisas mudam, e a dança de salão deve acompanhar a evolução. Quando comecei na dança, a ideia de conduzir era realmente muito pragmática e, mesmo assim, surgiram as grandes divas, sempre as mulheres, historicamente subvertendo o tal controle masculino. Na verdade, isso se deu devido ao poder de resposta. Responder ao estímulo pode ser uma forma também de estimular. Vejo o universo da dama fantástico, porque ela é a expressão do presente; e ao cavalheiro, sempre coube um planejamento e uma estratégia de futuro. Se consciente ou não, isso sempre acontece com muito mais criatividade, quando a resposta do presente tem qualidade. Se o homem conduz, a mulher induz e seduz. Penso que a maioria das mulheres adora ser bem conduzida. Quando isso acontece, elas passam a ter a certeza de qual movimento devem fazer, e o fazem da sua maneira, do seu jeito para responder ao estímulo recebido, harmonizando-se e criando uma sinergia vertical, onde, quanto melhor o estímulo, melhor a resposta. Não sou machista, muito pelo contrário, adoro conduzir e sempre dou espaço para a dama se expressar, brilhar e me ajudar na minha musicalidade e criatividade. Por isso, discordo dessa visão maniqueísta de um dominando o outro. Olha que ruim esse discurso que os homens comandam isso, certamente oprime as mulheres. Não é assim que gira o mundo. A evolução das mulheres acontecerá quando se tornam grandes damas com suas personalidades e competências, e não querem ser cavalheiros. Adoro a polaridade masculino e feminino. Claro, elas são competentes para conduzir, até mais que os homens às vezes, e isso não é bom. Quem conduz limita seu movimento e quem é conduzido tem a liberdade de responder à sua maneira, usando seu corpo com muito mais liberdade. Acredito também que existam aspectos antropológicos que são da nossa natureza e que na relação homem, mulher e dança, não podemos culturalmente racionalizar, isso pertence ao campo dos sentidos. Acredite amigo, muitas damas têm o enorme prazer em serem conduzidas ou estimuladas, tal como queira, mas acima de tudo, elas merecem ser valorizadas. Numa boa dança a dois, assim como em qualquer conversa, é preciso contato, conexão, qualidade de diálogo e uma relação corporal sem palavras, onde o melhor é esperar que um escute e sinta, para que o outro ouça e responda. O maior problema da dança não é a condução e sim, a falta dela. Obs: espero que a dança nunca seja um reflexo da sociedade, mas a sua salvação.

9 de fevereiro às 11:55 · Público

Salvar · Mais

Fonte: Página de Jaime Arôxa no Facebook.

Assim, é possível que o diálogo corporal entre um par dançante seja a forma mais eficiente para o momento atual das danças de salão, principalmente no Brasil. Alguns professores que já se utilizam disso em suas aulas dão nomes diversos a essa prática: condução compartilhada, condução mútua, condução líquida, condução fluida, entre outros. Como já visto anteriormente, a palavra “condução” não parece ser a melhor escolha, pois pressupõe hierarquia, mesmo que cambiante. Dessa forma, neste trabalho, essa forma de comunicação entre o par será chamada de diálogo corporal, e as conduções serão chamadas de “proposições”, pois o parceiro tem o direito de decidir se irá realizar os movimentos ou não (STRACK, 2016).

Porém, para além do diálogo corporal, pode-se pensar também em *comunhão*, ou dissolução total da *condução*. Isso acontece quando duas pessoas se deixam fluir dançando juntas, sem pensar que em um momento uma pode propor e em outro momento a outra pode

propor (ideia base do diálogo corporal). Nesse tipo de comunicação corporal, os movimentos surgem sem que tenham sido conduzidos ou propostos conscientemente por nenhuma das pessoas do par. Apesar de parecer impossível, essa ideia já foi relatada academicamente três vezes, dentro das minhas pesquisas: na monografia de especialização de Strack (2013), no trabalho de conclusão de curso de Silveira (2012) e nos livros do casal Dinzel (1999; 2012a; 2012b). Apesar de serem poucas pesquisas e duas delas pequenas, já demonstram grande avanço dentro da área da dança de salão e podem sugerir que esse tipo de comunicação entre pares dançantes pode ser mais comum do que se imagina.

Essa possibilidade surge após o estágio de diálogo corporal entre o par, chegando ao ponto onde não há mais proposição de qualquer tipo, onde ambas as pessoas do par dançam como um corpo só.

Na dança do tango, o jogo coreográfico se dá entre duas pessoas, mas em uma unidade que é o par. Um mais um no tango não são dois, mas um. [...] Portanto, a busca da perfeição na técnica é chegar ao conceito de unidade, chegar à imagem de unidade. Perseguir continuamente a ideia de **comunhão** entre esses dois corpos em uma só estrutura dinamizada³¹ (DINZEL, 1999, p. 9, tradução minha, grifo meu).

Por diversas vezes em seus livros, os Dinzel chamam a esse estágio de conexão com o par de *comunhão*. Como falado, o grau de conexão entre o par precisa estar em níveis muito altos. Esse tipo de experiência enquadra-se dentro do *macrofluxo*, conceito brevemente citado neste trabalho. O conceito será melhor explicado adiante. Por hora, cabe citar que uma das características de tal experiência é justamente a sensação de fusão com o ambiente, ou, com o par com o qual se dança, por isso a sensação de um corpo só dançando, de comunhão, e a impossibilidade de dizer de onde a proposição do passo surgiu.

Porém, quando se fala nessa dissolução total da *condução* como ela é tradicionalmente conhecida, mesmo que ainda se fale apenas na ideia do diálogo corporal, é comum que se ouça que isso descaracterizaria as danças de salão, talvez até levando a criação de outra dança no futuro (ZAMONER, 2007; 2011a; 2013c). Porém, concordo com Cordeiro quando o mesmo fala:

³¹ “*En la danza del tango el juego coreográfico se da entre dos personas, pero en una unidad que es la pareja. Uno más uno en el tango no son dos, sino que es uno. [...] Por lo tanto, la búsqueda de la perfección en la técnica, es llegar al concepto de unidad, llegar a la imagen de unidad. Perseguir continuamente la idea de comunión entre esos dos cuerpos en una sola estructura dinamizada*”.

Dizer que o tango [ou a dança de salão] vai deixar de ser tango pelo abraço feminino com maior atitude ou pelo abraço masculino com mais processo de diálogo com a mulher é algo que pode se comparar com a música de Piazzolla no início: para muitos uma vergonha para o país. Hoje Piazzolla é referência no mundo (2012, p. 64).

Adiante, se falará mais sobre o modelo do casal Dinzel, que não apenas deu certo, mas também é hoje conhecido mundialmente. A princípio o casal usa como base o diálogo corporal. Porém, durante os relatos em seus livros, percebe-se que em muitos momentos os dois dançavam em *comunhão* corporal, sem qualquer tipo de *condução* de um ou de outro. “Há instantes em que não se sabe se começou no outro ou em mim; é algo simplesmente excitante, são estados puros de improvisação que depois de acontecer talvez não voltarão a se repetir nunca mais”³² (DINZEL, 2012b, p. 60, tradução minha). Como será visto adiante, o modelo do casal argentino pode servir como base para que as mudanças necessárias possam ser implementadas também em outros gêneros de danças de salão, não apenas no tango.

Assim, a partir da proposição de dançar de forma dialogada ou em *comunhão* com o par, um dos maiores problemas levantados nesse trabalho ganharia um maior campo de discussão: o machismo. Permitir e incentivar que as mulheres também sejam agentes ativos dentro do par “inova com os padrões estéticos das danças de salão, reconhecendo a mulher como capacitada para as proposições de movimento durante toda a dança” (FEITOZA, 2012, p. 73). Esse tipo de prática colocaria a mulher em um lugar equânime com os homens, fazendo com que até mesmo as ideias dos papéis de *Dama* e *Cavalheiro* pudessem deixar de existir.

5.2.1 Improviso aberto

Como visto anteriormente, a improvisação dentro das danças de salão ocorre por não haver sequência coreográfica programada antes do início de cada dança. Para esse trabalho, escolheu-se utilizar o termo “improvisação fechada” para caracterizar o tipo de improviso que ocorre dentro das danças de salão: a partir de um determinado número de “passos”, improvisa-se a ordem dos mesmos, a sequência de movimentos que se irá realizar. Foi visto também que esse tipo de improviso faz sentido dentro de um sistema onde apenas uma das pessoas do par decide a ordem dos movimentos a serem feitos e comunica a outra

³² “Hay instantes que ya no se sabe si comenzó en el otro o en mí; es algo sencillamente excitante, son estados puros de improvisación que luego de hacerse quizás no se volverán a repetir nunca jamás”.

pessoa através da *condução*. Viu-se que o *Cavalheiro* arquiteta os passos e deslocamentos de acordo com a música e conduz a *Dama* para que ela realize os movimentos junto com ele.

Porém, quando se pensa em uma dança de salão que se utiliza do diálogo corporal como forma de comunicação, é necessário que se repense como o improviso acontece. Nesse caso, mesmo que uma das pessoas arquitete algo, é possível que sua linha de raciocínio seja quebrada por uma proposição da outra pessoa. Eventualmente ocorrerá de as duas pessoas proporem algo ao mesmo tempo, ou de uma propor algo e a outra não entender o que é, por estar se preparando para propor algo. Nesses casos, vemos que a necessidade de se improvisar para além dos passos pré-concebidos cresce.

Assim, para que seja possível uma dança de salão com diálogo corporal, é necessário que ambas as pessoas do par estejam cientes de que sua dança se dará a partir de um improviso aberto, que, além dos passos tradicionais de seu repertório, é possível que surjam novos movimentos a partir da construção conjunta da dança com seu par. É necessário que ambos estejam abertos e presentes para deixarem com que o improviso os leve a novos lugares, ao invés de tentarem forçar os movimentos a encaixarem-se nos passos já conhecidos³³.

Assim, a partir de um improviso aberto de movimentos, podem-se encontrar possíveis soluções para os problemas levantados anteriormente. A limitação criativa se extingue no momento em que é permitido improvisar para além dos passos e leva a criação de movimentos a lugares de efemeridade mais profundos, ou até mesmo, no sentido oposto, a criação de novos passos a serem incorporados no repertório das danças de salão. Em relação às *Damas*, que antes só tinham a permissão para realizar enfeites, em um lugar de diálogo, seu papel se iguala ao de seu par e a elas também é permitido criar.

Outro problema que pode encontrar sua solução dentro de um diálogo corporal com improviso aberto é a ideia de erro e acerto. Por serem permitidos movimentos para além dos passos tradicionais, os “erros” de repertório poderiam se transformar em novas possibilidades de movimento. Cada vez que a proposta para um passo tradicional não fosse entendida, a pessoa que recebeu a proposição poderia improvisar, criando um novo

³³ Para efeito de ilustração, segue vídeo da autora dançando em diálogo corporal com o parceiro utilizando-se de improvisação aberta dentro do gênero forró: <https://www.youtube.com/watch?v=uqTIY9c19Ag>

movimento, sabendo que o seu par estaria aberto para dar continuidade a sua proposição, ao invés de forçá-la a realizar o passo que estava em sua mente.

Para resolver as brigas entre casais, eliminar o erro e o acerto é um ótimo início, pois não se terá mais a ideia de culpa. Aqui, o efeito obtido pode ser o oposto: o imprevisto aberto deve ser incentivado como uma forma de solucionar problemas com a criatividade. E quando isso acontece com um casal que já tem uma vida juntos, que já conhecem um ao outro há tempo, o trabalho em conjunto para achar soluções criativas para os problemas acontece de forma mais fluida do que com pares de pessoas que não tem a mesma intimidade. Assim, vendo os problemas de comunicação e execução como possibilidades de novos movimentos, a visão de “erro” deixa de existir e, junto com ele, a culpa que se coloca nos pares por terem feito algo “errado”, principalmente entre casais. Em um dos workshops que dei para casais, uma mulher relatou que nunca tinha conseguido dançar com o marido, mesmo eles já estando casados há quase trinta anos. Porém, usando a ideia de “não erro”, pela primeira vez os dois tinham conseguido se conectar ao dançar (STRACK, 2016).

Uma das formas para realizar isso na prática é sugerida por Grangeiro (2014), quando o mesmo sugere que se utilize de metodologia andragógica para o ensino das danças de salão. A andragogia é um método de ensino que foi desenvolvido por Knowles (KNOWLES; HOLTON III; SWANSON, 2011) na década de 70 para o ensino de adultos. O autor defende que crianças e adultos aprendem de forma diferente e, como a pedagogia já tratava do aprendizado infantil, Knowles passou a usar o termo andragogia para falar sobre o ensino de adultos. É importante salientar que a metodologia andragógica é um conhecimento do campo da educação. Grangeiro, em sua pesquisa, sugere formas de se utilizar da andragogia para o ensino das danças de salão.

Assim, entre os fundamentos da andragogia se encontram a necessidade do aprendiz de saber “o por quê”, “o quê” e o “como” das coisas que aprende. Nas danças de salão não é isso que costuma ocorrer. Professores ensinam figuras e sequências prontas para que sejam apenas reproduzidas pelos alunos. Dessa forma, não é ensinado onde um passo inicia, onde ele termina, como se conecta com outros movimentos, porque é feito de uma determinada forma e não de outra, etc. A imitação de sequências de movimentos é a regra em muitas escolas de dança e isso faz com que os alunos não tenham autonomia para dançar, estando sempre dependentes dos professores. Ao contrário disso, na andragogia, os alunos são

ensinados de forma a serem conscientes do que estão fazendo e a poderem ter domínio sobre sua prática.

Assim sendo os alunos poderão de alguma forma, desenvolver-se nas danças de salão de uma maneira mais abrangente e não apenas como um corpo que obedece e procura imitar os movimentos de outro corpo dançando. **O rompimento da condição de aluno submisso para a construção de um sujeito mais ativo** nas aulas de dança de salão se faz necessário (GRANGEIRO, 2014, p. 38, grifo meu).

A discussão de Grangeiro pode estender-se ao dialogar com as ideias já expostas sobre o patriarcado, onde sempre há dominação de uma pessoa por outra, de um povo sobre outro. Dentro das salas de aula, espera-se que a *Dama* siga o *Cavalheiro* da mesma forma que se espera que os alunos sigam o professor. Como sugere Grangeiro, os alunos ficam submissos ao professor, aprendendo de forma passiva, do mesmo jeito que as *Damas* se submetem passivamente aos comandos do *Cavalheiro*. Modificar a forma como as aulas de danças de salão são dadas, conferindo autonomia aos alunos aprendizes é uma forma mais coerente de problematizar o machismo dentro das salas de aula e dar autonomia também às *Damas* em relação aos *Cavalheiros*.

Sendo assim, autonomia é outro dos fundamentos básicos da andragogia. Dentro das danças de salão essa autonomia acontece no momento em que os passos são ensinados para os alunos com todos os elementos citados acima. Os mesmos também adquirem autonomia quando aprendem a comunicar os passos a seu par de forma eficiente, ou quando aprendem como fazer um melhor uso da música. Dessa forma, tendo em mãos um conhecimento mais abrangente, os alunos podem criar os seus próprios movimentos sabendo como encaixar sua movimentação junto com os passos existentes em seu repertório. É preciso ter em mente que esse acesso ao conhecimento dentro das danças de salão deve ser estendido às mulheres, para que elas também tenham a autonomia de propor passos, criar e se expressar.

Assim, Grangeiro fala sobre o equilíbrio entre ensinar passos e dar abertura à criatividade dos alunos:

Não há uma proposta de rejeição a ensinar passos, a valorizar técnicas e outros indicadores básicos da dança. Estes elementos são imprescindíveis. Fica evidente, no entanto, a supervalorização dada a estas questões **em detrimento a outros indicadores também importantes** (GRANGEIRO, 2014, p. 55, grifo meu).

Dentre esses outros indicadores, como *condução* e percepção musical, o autor cita: “Propostas abertas de ensino [...] deveriam estruturar aulas onde a criatividade, a expressividade e a espontaneidade tenham focos definidos” (GRANGEIRO, 2014, p. 28). Dessa forma, o autor ainda busca subsídios para este equilíbrio dentro dos Parâmetros Curriculares Nacionais da disciplina de Educação Física, que diz:

...omitir a técnica é obrigar o sujeito a “reinventar a roda”, alienando-o dos conhecimentos socialmente construídos. Valorizar o conhecimento técnico como referência ideal e imutável é desconsiderar o sujeito da aprendizagem e inviabilizar a sua contribuição nessa construção (BRASIL, E.F. 1998 *apud* GRANGEIRO, 2014, p. 55).

Dessa forma, as aulas ideais de danças de salão deveriam compreender os passos e técnicas já conhecidos, mas ter também espaço para a criatividade, o improviso e a expressividade. Ensinar os passos tradicionais, mas dizer que são a convenção estabelecida, não a regra final. Mostrar aos alunos que caso o passo convencional saia de uma forma diferente, que não precisa ser encarado como erro, mas, tendo consciência de que está diferente do original, utilizar isso para que se torne criação, improviso, expressão.

5.2.2 Contato improvisação

Neste momento é importante abrir um parêntese para explicar quais as similaridades e diferenças entre a dança de salão com improviso aberto e o Contato Improvisação (CI)³⁴. Isso é necessário, pois há um pensamento frequente entre os dançarinos que entram em contato com o diálogo corporal nas danças de salão: o receio de que o mesmo acabe por se tornar Contato Improvisação, ou que as técnicas se confundam. Assim, apesar das diferenças que serão citadas entre ambas as técnicas, as ferramentas e exercícios do CI podem ser usadas de forma a agregar, em muito, a prática da dança de salão com diálogo corporal, ou mesmo, as práticas com *condução* dissolvida.

Para iniciar com a diferenciação, pode-se analisar o que define cada dança. Steve Paxton “em 1972 iniciou o “Contato Improvisação”, uma nova forma de dança que utiliza as leis físicas de fricção, *momentum*, gravidade e inércia para explorar a relação entre dois bailarinos” (PAXTON; NEDER, 2010, p. 08). Já a dança de salão

é a arte conservacionista que se universaliza em práticas sociais, não cênicas, nem esportivas, consistindo na interpretação improvisada da música através

³⁴ Para mais informações em português sobre CI, acesse: www.contatoimprovisacao.wix.com/cibr

dos movimentos dos corpos de um casal independente, quando o Cavalheiro conduz a Dama (ZAMONER, 2013a, p. 38).

Para a dança de salão com improviso aberto, diálogo corporal ou dissolução da *condução*, o conceito precisaria de algumas modificações. A ideia de um *Cavalheiro* conduzir uma *Dama* não caberia, mas a relação que se estabelece entre dois bailarinos não seria baseada nas leis da física de Paxton. O par continuaria tendo a técnica da dança de salão como princípio base, podendo se utilizar do repertório de movimentos já existente.

Outro ponto de diferença é o abraço presente nas danças de salão, que para o CI é inexistente. O abraço nas danças de salão se dá na região da cintura escapular, envolvendo tronco, braços e mãos, fazendo com que a dança de salão ocorra, primordialmente, no nível médio. Dentro do CI, a dança se dá de forma mais livre, utilizando também o nível alto e o baixo. Além disso, é considerado perigoso que se segure a outra pessoa, ou se utilize de qualquer postura que possa limitar os movimentos do outro: caso a pessoa caia, ou decida realizar um movimento em direção ao chão, ela irá necessitar dos membros livres para que possa fazer um rolamento ou resolver seu movimento da forma mais suave possível.

Outra diferença entre as duas técnicas se dá em relação ao uso da música. Para dançarinos de dança de salão, o uso da música é algo tão comum que poderia passar despercebido. Como as danças de salão nasceram de manifestações populares, sua relação com a música ainda é muito estreita. Os passos básicos de cada gênero de dança de salão são codificados dentro da estrutura rítmica de suas músicas correspondentes. Ao contrário de outras danças, dentro das danças de salão não é comum que haja quebra entre dança e música. A única quebra de música de que se fala dentro das danças de salão é quando o ritmo base é quebrado, propositalmente, para, logo sem seguida, ser retomado.

Dentro do CI, apesar de ser possível utilizar música, Paxton defende que as aulas e sessões de Contato Improvisação sejam feitas sem música para que os bailarinos possam ouvir seus corpos e os corpos dos outros sem interferências externas:

É muito claro para mim o que a música faz. **Ela organiza os movimentos.** E por que ela organiza os movimentos é usada em festas. De tal maneira que as pessoas possam dançar juntas, ao mesmo tempo, porque eles ouvem o mesmo *beat*. Elas terão uma experiência juntas. O som organiza rapidamente o cérebro e o corpo começa a mover-se na música e logo é a música quem “controla o show” (PAXTON; NEDER, 2010, p. 06, grifo meu).

Essa fala de Paxton confirma o que foi dito acima a respeito da música nas danças de salão: ela organiza os movimentos dentro do *beat*. Dessa forma, a música se torna mais uma forma possível de comunicação entre o par, que a utiliza como referência para suas movimentações. Sabendo qual o passo básico dentro do ritmo da música, ambos já iniciam com uma linguagem em comum, podendo improvisar dentro dela, mas sabendo que caso haja um “branco”, um “buraco” no seu improviso, é possível voltar ao passo básico, ou deixar que a “voz” do parceiro sobressaia naquele momento ou até mesmo, seguir a música. Uma das formas de seguir a música, além da célula rítmica do passo básico, é “brincar” com a melodia, se deixando influenciar por ela e pelo arranjo. Apesar de ser algo que não é ensinado por muitos professores, pois grande parte deles não passaram por ensino formal de dança, aqueles professores que tem algum conhecimento sobre o assunto costumam ensiná-lo apenas aos alunos avançados. Mesmo assim, é possível, e desejável, que os dançarinos “brinquem” com a música e utilizem-se também da melodia e de outras nuances da mesma como forma de enriquecer seu improviso de movimentos (STRACK, 2016).

Dentro do CI, utiliza-se muito da auto-observação e observação do outro para que o improviso aconteça. É solicitado que os dançarinos prestem atenção à sua “pequena dança”, aquela que acontece quando não há movimento voluntário ocorrendo. A atenção à pequena dança individual faz com que as percepções do seu corpo e do corpo do outro sejam sutis de forma que o improviso se dê de uma forma mais fluida. É solicitado que os dançarinos “assistam à sua atenção” e outros tipos de exercícios que refinam as percepções corporais de forma que o par esteja atento ao que acontece entre um e outro ao dançar (IANNITELLI, 2000). Porém, para que esse trabalho se desenvolva, para que essa escuta interna seja efetiva, é preferível não haver música, ou *beat*, que atrapalhe e faça com que todos voltem a sua atenção para um mesmo ritmo corporal.

Percebe-se que, apesar das danças de salão utilizarem a música de uma forma bem próxima à dança, ao pensar em improviso aberto e diálogo corporal, as ferramentas utilizadas pelo CI citadas acima poderiam ser de grande utilidade para melhorar a comunicação entre o par no salão. Os exercícios para o refinamento das percepções corporais de si e do par mostram-se de grande valia tanto para os alunos iniciantes nas danças de salão quanto para os avançados. Para isso, é necessário que haja um equilíbrio entre esse tipo de exercício e as outras atividades de aulas das danças de salão, principalmente as que se utilizam da música.

Além da escuta corporal de si e do outro ser trabalhada para deixar a comunicação mais sutil, há outra grande característica em comum entre as danças de salão e o CI: a terceira energia. Como falado anteriormente, quando se dança em *comunhão*, com a *condução* dissolvida, é comum que não se saiba de onde o movimento surgiu, ou quem iniciou o mesmo. Dentro do CI, isso é chamado de “terceira energia” ou “unicórnio”:

FN: Isso cria essa terceira força que você mencionou em sua aula, o “unicórnio”? Porque unicórnio? SP: Não fui eu quem criou essa metáfora. Ela foi criada por meu professor, Robert Dunn. E parece ser uma expressão para descrever que “uni” - significa um, mas eu não sei o que a parte do “corno” quer dizer. FN: Talvez o 3º olho. SP: Talvez o 3º olho, talvez o chifre, ao invés de dois tem apenas um, eu não sei. FN: Mas a ideia, qual é? Quando aparece uma outra força... SP: **É “algo” entre as pessoas que não está sendo controlado por nenhum dos dois.** A menos que na fluidez das coisas alguém decida assumir o controle da forma e fazer algo com isso. Mas primeiro há a identificação. Então, se decidem controlar, é como se eu decidisse interromper a sua conversação. Você está falando algo e eu digo: - “não, não, não, isso não está certo, blá, blá, blá...” Este tipo de coisa. Mas, basicamente, como ambos podem seguir um ao outro? É um pouco paradoxal. Normalmente, nós pensamos: “líder-seguidor” ou “guiar-seguir”. E se tivéssemos apenas “seguidor-seguidor”? Que política haveria nisto? O estado do seguidor e do líder, ambos estão conscientes, mas quando se começa a incluir reflexos e outros tipos de manifestações inconscientes, algo mais está guiando. A consciência pode apenas observar o que acontece. Você não tem que ser voluntarioso, por exemplo. FN: A mente como observadora. SP: Sim. (PAXTON; NEDER, 2010, p. 05, grifo meu).

Assim, dentro das danças de salão, quando se dança em *comunhão*, a proposição dos passos vem dessa terceira energia. Ambos dentro do par passam a atuar como seguidores. Como disse Paxton acima, é possível que a terceira energia se desfaça, caso um dos dançarinos resolva quebrar com ela e assumir o controle dos movimentos. Nesse caso, voltaríamos ao diálogo corporal, ou até mesmo à *condução* tradicional, caso a pessoa resolva que irá apenas conduzir o outro, sem se deixar influenciar por ele. Porém, de acordo com as minhas experiências, o “unicórnio” surgiu quando eu estava dançando de maneira dialogada. Em algum momento entre a “fala” de um e de outro, a terceira energia assumiu, fazendo com que os dois dançarinos fossem observadores de sua dança (STRACK, 2016).

Além de acontecer comigo, alguns alunos já puderam observar o mesmo fenômeno. Um deles foi na minha turma de Estágio Docência. Conforme já falado, com eles trabalhei a ideia de diálogo corporal desde o início das aulas. No dia específico do relato abaixo fiz um exercício em três fases. Na primeira, um aluno só fazia as proposições de

movimento. Na segunda fase, inverteu-se o propositor. Na terceira fase, dançou-se em diálogo corporal.

No terceiro exercício, vi movimentações incríveis acontecendo e pares que provavelmente estavam no *fluxo*. Um desses pares relatou que já se conheciam e trabalhavam juntos e que quando propuseram um ao outro, já conheciam o corpo do outro e seu repertório de movimentos. Porém, quando estavam experimentando a terceira fase do exercício, surgiram movimentos que não eram do repertório corporal de nenhum dos dois, como se um terceiro repertório tivesse passado a existir no momento em que os dois se juntaram e que eles não sabiam de onde vinha e para onde ia (STRACK, 2015).

No momento em que fiz essa anotação em meu diário, eu ainda não tinha conhecimento da ideia de terceira energia, ou do “unicórnio”, de Steve Paxton. Porém, após a releitura do diário para as análises, percebi que se tratava da mesma ideia. Mais tarde, se verá também que quando Rodolfo e Gloria Dinzel falam sobre *comunhão*, os mesmos fazem referência a este momento em que não se sabe mais de onde o movimento está surgindo.

Pode-se ainda pensar que a música pode atuar como essa terceira energia. Como dito anteriormente, o ritmo da música já faz com que os pares entrem no passo básico, ou na marcação básica de cada gênero de dança. É possível que o par se deixe envolver pela música e deixe que ela dite o que fazer, com suas variadas nuances (RUTHES, 2007). Porém, a partir de experiências minhas, a música só poderá funcionar como essa terceira energia se ambas as pessoas do par tiverem uma escuta similar da mesma. Se cada uma das pessoas do par estiver escutando nuances diferentes da música, é provável que a dança se mantenha no patamar de diálogo. Porém, quando ambos estão sendo influenciados pelo mesmo parâmetro ou aspecto do arranjo musical, a música pode transformar-se imediatamente nessa terceira energia, propondo os movimentos para o par de seguidores. relatei isso em meu diário de campo:

Dançando com o Parceiro 5 tive a mesma percepção que com o Parceiro 1 de que ele conduzia exatamente o que eu ia fazer. Percebi que um dos motivos é que ele escuta a música da mesma forma que eu, e a utiliza da mesma forma que eu. Quando parei para pensar, percebi que os pares com os quais eu atingi *macrofluxo*, incluindo esses dois, possuem conhecimentos de música além dos de dança (STRACK, 2016).

Assim, pode-se pensar que a música pode tornar-se a terceira energia e propor movimentos para o par. Essa hipótese ainda precisa ser testada em trabalhos futuros, porém, com os dados levantados até o momento, esse é um parâmetro de ensino que eu já levo em conta na hora de ensinar aos meus alunos. Mais sobre isso será falado no capítulo 6, onde

proponho uma metodologia de ensino para a dança de salão e exponho as ideias que utilizo para ensinar música para os dançarinos.

Voltando a citação de Paxton, saliento que ele chama a atenção para o aspecto político da terceira energia, ao abandonar a noção de *condução*. Esse aspecto político pode dizer respeito às ideias de patriarcado já abordadas no presente trabalho, onde sempre há uma hierarquia, com dominação de um sobre o outro. Quando o par deixa-se levar pela terceira energia, ficando os dois no lugar de seguidor, sem mais hierarquia sobre as decisões a serem tomadas, uma lógica matriarcal surge. Sobre essa lógica matriarcal, Maturana coloca:

O pensamento matrístico [...] ocorre num contexto de consciência da interligação de toda a existência. Portanto, não pode senão viver continuamente no entendimento implícito de que todas as ações humanas têm sempre consequências na totalidade da existência (2009, p. 22).

[...]

Surgem a valorização da cooperação e do companheirismo como modos naturais de convivência. [...] As relações interpessoais surgem baseadas principalmente no acordo, cooperação e co-inspiração. [...] Não aparece uma oposição entre homens e mulheres nem subordinação de uns aos outros (2009, p. 46).

Assim, a partir do que foi visto, percebe-se que um aprofundamento no estudo da lógica matriarcal, ou matrística, como utilizada pelo autor, pode apontar caminhos para as novas formas de dança de salão não-hierárquicas que estão sendo levantadas neste trabalho. Além disso, viu-se que, apesar das diferenças fundamentais que mantém separada a dança de salão com improviso aberto e o CI, o estudo comparativo entre ambos também pode ser aprofundado. O mesmo mostra que a dança de salão com improviso aberto pode utilizar o conhecimento já construído no CI para fortalecer suas bases, principalmente neste momento inicial de disseminação desse novo conceito.

5.2.3 Tango Improvisado: Dinzel

A partir das ideias de diálogo corporal e *comunhão*, passei a procurar por pessoas que já tivessem colocado essas ideias em prática. A partir de minhas pesquisas, encontrei o conceito de *tango improvisado* de Rodolfo e Gloria Dinzel (2012a; 2012b)³⁵. Esse casal desenvolveu sua metodologia por mais de vinte anos, criando o que é hoje conhecido como

³⁵ Para efeito de ilustração, segue vídeo do casal dançando *tango improvisado*: https://www.youtube.com/watch?v=iF-MXKxG_HA

Sistema Dinzel. Dentro do *tango improvisado*, ambas as pessoas que compõe o par improvisam seus movimentos para além das figuras e sequências, mantendo uma comunicação pautada na escuta mútua, onde o movimento do outro serve de mote para a criação improvisada do primeiro, e as proposições de movimento acontecem 50% a 50%. Isso caracteriza um diálogo corporal dançante ao mesmo tempo em que proporciona momentos onde as proposições são completamente dissolvidas e os mesmos são guiados pela terceira energia, conforme já citado anteriormente. Por realizarem esse trabalho apenas dentro do tango, o casal serve como modelo a ser estudado para que esse formato possa ser transposto para outros gêneros de danças de salão.

5.2.3.1 Metodologia Dinzel

Um dos pontos mais importantes para entender o *tango improvisado*, e todo o Sistema Dinzel, é entender a metodologia utilizada pelo casal para seu estudo:

...nesses momentos do nosso trabalho de investigação a regra era [...] ir decompondo sistematicamente, passo a passo, os distintos elementos constitutivos da disciplina até sua mais mínima expressão possível. Logo, uma vez definidas as “unidades primárias” de observação direta (**figuras**), vimos que não podíamos avançar mais, a não ser que agíssemos racionalmente, segmentando, por sua vez, os diferentes componentes que as constituíam. A essas frações, que já eram evidentemente muito menores e que compunham organicamente as outras, demos o nome de “partes do elemento base” (**módulos**). Nas circunstâncias que nos foram dadas pela mecanização desses elementos, vimos que podíamos seguir os decompondo, implementando o mesmo procedimento com eles, até que, em um dado momento, já não era possível. Chegamos, assim, a pequenos “blocos fundamentais” de construção dancística (**movimentos**), que apesar de ter uma pequena constituição, conservava suas propriedades. Podemos observar, em seguida, que todos esses componentes da conformação dinâmica possuíam comportamentos internos ao indivíduo e ao par na realização da dança, estáveis em seu comportamento, mas abertos à criatividade. Dessa maneira, começamos a regulamentar, do modo mais ordenado que pudemos, aquilo que chamamos de “conceitos exclusivos” (**técnica**)³⁶ (2012a, p. 15-16, tradução minha, grifos meus).

³⁶ “...en esos momentos de nuestro trabajo de investigación la regla era [...] ir descomponiendo sistemáticamente, paso a paso, los distintos elementos constitutivos de la disciplina hasta su más mínima expresión posible. Luego, una vez definidas las “unidades primarias” de observación directa (figuras), vimos que no podíamos avanzar más, salvo que actuáramos racionalmente, segmentando a su vez los diferentes componentes que las constituían. A estas fracciones que ya eran evidentemente mucho más pequeñas y que componían orgánicamente a las otras, las hemos denominado “partes del elemento base” (módulos). En las circunstancias que nos fueron dadas por la mecanización de dichos elementos, vimos que podíamos seguir descomponiéndolos, implementando el mismo procedimiento con ellos, hasta que en un momento dado ya no era posible. Llegamos así a pequeños ‘bloques fundamentales’ de construcción dancística (movimientos), que a pesar de tener una diminuta constitución conservaba sus propiedades. Pudimos observar, a continuación, que todos estos componentes de la conformación dinámica poseían comportamientos internos al individuo y a la

Quando os Dinzel falam da *técnica* do tango pode-se citar que há *conceitos exclusivos* das danças de salão (já citados acima na proposta de Zamoner) e exclusivos de cada gênero em específico (técnica de tango, de salsa, de samba, de forró, etc.). Eles não dizem respeito ao *que* se fará durante a improvisação, mas a maneira *como* se fará. Pode-se exemplificar comparando o tango com o *zouk*: no tango, a parte superior do tronco se mantém com menos movimentos, deixando que os mesmos sejam realizados pelas pernas (DINZEL, 1999, p. 16). No *zouk*, por ter sido originado da lambada, o tronco é o protagonista, se utilizando de movimentos sinuosos de coluna e cabeça (WILLADINO, 2012). Assim, uma mesma proposição de movimento levará a diferentes estéticas dependendo de qual gênero de dança estabeleceu-se previamente para dançar, de qual técnica utiliza-se.

É importante aqui que se fale brevemente sobre *técnica*. Segundo Mauss “técnica [é] um ato *tradicional eficaz*. [...] Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição” (2003, p. 407). Mauss ainda fala especificamente das *técnicas do corpo*, aquelas realizadas “*como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química*, e é efetuado com esse objetivo” (2003, p. 407). Dentro das técnicas do corpo, o autor inclui a dança como uma das *técnicas da atividade* ou *do movimento*. O conceito de Mauss é amplo, mas aplica-se também nas especificidades. No caso do presente trabalho, pode-se falar sobre a técnica das danças de salão, que incluem aqueles preceitos discutidos por Zamoner (2013a) e que são os mesmos para os diversos gêneros e subdivisões de estilos, e as técnicas específicas dos gêneros (tango, samba, etc.), como já dito anteriormente.

Os Dinzel, ao desenvolverem sua metodologia, analisaram as figuras, os módulos e os movimentos específicos do tango e perceberam que, mesmo ao tirar todos eles, ainda sobrava algo que permitia que se identificasse que o par dançava tango. Isso seria a técnica do tango: sua postura, a forma como os movimentos são realizados, a maneira como a música é escutada e utilizada, o jeito que o abraço entre o par ocorre, entre outros. Assim, mantendo a técnica, qualquer movimento pode ser realizado entre o par, que o mesmo continua a ser tango. Ainda assim, dentro dessa improvisação, é possível que se utilize os movimentos, módulos e figuras do repertório conhecido do tango, porém, eles passam a ser mais uma possibilidade dentro do improvisado.

pareja en la realización de la danza, estables en su comportamiento, pero abiertos a la creatividad. De esta manera, comenzamos a reglamentar, del modo más ordenado que hemos podido, aquello que llamamos “conceptos exclusivos” (técnica)”.

Pode-se pensar que a mesma ideia é válida para os outros gêneros de danças de salão, que há uma *técnica* base e seus movimentos e figuras específicos. Para se improvisar dentro de algum deles, pode-se utilizar dos movimentos e figuras do repertório, assim como incluir qualquer movimentação que venha a surgir no momento do improviso, desde que não se perca a *técnica* do gênero proposto. Até o momento, em minhas pesquisas, não encontrei estudos que tenham feito com outros gêneros de danças de salão o que os Dinzels fizeram com o tango. Não há estudo sistematizado e documentado de figuras, módulos, movimentos e técnica para o samba ou a salsa por exemplo. Espera-se que em breve surjam pesquisadores que se aventurem nessa difícil tarefa, pois a prática é extensa e diversa e a documentação e sistematização de cada um dos gêneros de dança de salão é trabalho para uma vida.

Porém, é importante dizer que há a possibilidade de dançar danças de salão sem definir o gênero específico. Isso pode ocorrer sem o uso da música, que por si só define o ritmo a ser acompanhado, ou utilizando músicas que não se enquadrem nos gêneros de dança de salão existentes. Nesse caso, o grau de improviso de movimento será maior, pois o par se utilizará da técnica básica que permeia todas as danças de salão, sendo possível também que o par se utilize das técnicas e movimentos específicos dos mais variados gêneros de danças de salão, bem como de movimentos de improviso criados no momento, que não são do repertório de nenhuma das danças de salão conhecidas. Apesar de parecer abstrato, já há bailarinos experimentando dançar dessa forma, tanto em bailes, quanto para coreografias e estudos. Essa forma de dançar pode enquadrar-se dentro do que estou chamando de dança de salão com improviso aberto³⁷. Um exemplo são os bailarinos que dançam ou já dançaram na Mimulus Cia de Dança. Apesar de essa companhia criar coreografias para o palco, por vezes utilizando músicas que não são as dos gêneros originais das danças, seus bailarinos adquirem a capacidade de dançar em praticamente qualquer música. Dessa forma, é comum encontrar esses bailarinos em bailes improvisando abertamente, utilizando passos de um gênero misturados com os de outro, criando seus próprios passos e muitas vezes utilizando músicas que não são tradicionalmente dançadas como dança de salão para dançarem e criarem (STRACK, 2016).

³⁷ Além do exemplo citado, segue o link de um vídeo de Carolina Polezi e Paola Vasconcelos dançando dessa forma: <https://www.youtube.com/watch?v=MRcFEsIXPUs> Carolina Polezi é professora de dança de salão em São Paulo e trabalha com Condução Compartilhada. Paola Vasconcelos é professora de dança de salão em Porto Alegre e trabalha com dança de salão *queer*.

Voltando ao casal Dinzel, após a sistematização do tango pelos mesmos, eles definiram que pode haver três formas de se dançar tango: tradicional, *encadenado* e improvisado (Tabela 1). Segundo eles, é importante ressaltar que “dançar a partir de qualquer nível de execução não serve de parâmetro valorativo para aquele que observa”³⁸ (DINZEL; DINZEL, 2012a, p. 190, tradução minha). Essa proposição de dançar de maneira improvisada aparece como uma outra possibilidade de se dançar, não com intenção de excluir ou desvalorizar as formas já existentes. Steve Paxton (1999, p. 1), criador do Contato Improvisação, vai mais além: “eu não vejo nem contradições nem similaridades entre as formas fixas de dança e a improvisação inicial. É uma gama de possibilidades, como um espectro de cores”. Como falado anteriormente, essas proposições são possibilidades para uma dança que está tradicionalmente engessada, e não formas substitutivas para a mesma.

Tabela 1 – Os níveis de execução

TRADICIONAL	<i>ENCADENADO</i>	IMPROVISADO
Figuras	Módulos	Movimentos
Muitos movimentos	Poucos movimentos	Um movimento
Reconhecíveis e reprodutíveis	Reconhecíveis, mas não reprodutíveis	Nem reconhecíveis, nem reprodutíveis
Passado	Passado	Presente
Intelecto	Intelecto e sensação	Sensação
Improvisação sequencial	Improvisação mista	Improvisação pura
Erro e culpa	Erro e culpa	Sem erro, sem culpa
Forma	Forma	Maneira
Monólogo	Monólogo	Diálogo
Caráter esportivo	Caráter esportivo	Caráter lúdico
Reprodutor ou intérprete	Reprodutor ou intérprete criativo	Criativo
Menor velocidade entre ação e reação	Maior velocidade entre ação e reação	Máxima velocidade entre ação e reação
2º no tempo	3º no tempo	1º no tempo

Fonte: DINZEL; DINZEL, 2012a, p. 195.
Livrentemente traduzida por mim.

³⁸ “Bailar colocado desde cualquiera de los niveles de ejecución no sirve de parámetro valorativo para el que observa”.

Dentro da tabela comparativa, analisarei alguns aspectos que julgo importantes para o presente trabalho. Dentro dos conceitos de *figura*, *módulo*, *movimento* e *técnica*, o casal argentino fala que a *técnica* está presente nas três formas de dançar, mas que cada uma das formas utiliza-se de um nível de improvisação. O tango tradicional utiliza-se de improviso sequencial de figuras, da mesma forma que todas as danças de salão de improviso fechado. O tango improvisado dança-se a partir dos movimentos e é chamado pelo casal de *improvisação pura*. O tango *encadenado* seria um meio termo entre os dois, utilizando-se de improvisação mista e de módulos de movimento para o desenrolar da dança. Como o improviso *encadenado* é representado por ser intermediário entre o tradicional e o improvisado, ele aparecerá menos das análises aqui descritas.

Sobre as figuras, Rodolfo Dinzel fala:

...as figuras são quantidades de movimentos com a capacidade de serem **reconhecidas e reproduzidas**, contidas em uma só evolução. As figuras nos colocam diante de uma rigidez estanque, resultado de um pensamento aprendido e repetido, contrariamente à improvisação, com sua postura de liberdade a partir das sensações³⁹ (DINZEL, 1999, p. 113, tradução minha, grifo meu).

Assim, quando o autor fala sobre o tango tradicional ser reconhecível e reprodutível, ele diz que as figuras apresentadas são reconhecíveis e a sequência em que aparecem pode ser reproduzida, devido à previsibilidade das mesmas. Dentro do tango *encadenado*, ainda é possível reconhecer as figuras, ou os módulos das mesmas, mas por já serem desconstruídos, nem sempre é possível reproduzir a sequência. Já no tango improvisado, não é possível reconhecer as figuras, pois as mesmas não são utilizadas. Reproduzir também não é possível, pois o fluxo de improvisação ocorre sempre a partir do movimento anterior, do estímulo anterior. Isso também ocorre por ser dançado em diálogo e o par estar sempre atento ao movimento do outro, para dar continuidade ao mesmo. Quando a dança é um monólogo, é possível arquitetar a dança de antemão e assim reproduzi-la em outro momento.

Sobre isso, cabe aqui falar sobre a presença exigida para se dançar com improviso aberto. Os Dinzel falam que essa forma de dançar arquitetando passos, a forma tradicional de dançar tango, equivale a dançar no passado. Mesmo dançar o que foi programado há alguns

³⁹ “...las figuras son cantidades de movimientos con la capacidad de reconocerse y reproducirse, contenidas en una sola evolución. Las figuras nos enfrentan a una rigidez estanca resultado de un pensamiento aprendido y repetido, contrariamente a la improvisación, con su postura de libertad, a partir de las sensaciones”.

segundos atrás já é dançar fora do presente. O casal argentino fala que repetir sequências de passos e figuras, é estar constantemente trazendo o passado ao presente, ao invés de estar no aqui e agora aberto ao que irá surgir com o improviso. Porém, dançar com improviso aberto, permitindo-se ser influenciado pelo par ou mesmo por uma “terceira energia” e deixar que os movimentos surjam a partir desses encontros, exige um grau elevado de presença, de estar no presente, de não permitir que a mente vagueie pelo passado, por sequências prontas e por desejos de impor sua vontade ao outro.

Os Dinzels falam também sobre a quantidade de movimentos em cada um dos três tipos de tango. Os autores dizem que há muitos movimentos no tango tradicional, pois há figuras com seus inícios e finais bem delimitados, que se unem em sequência. Muitas vezes a figura anterior não tem ligação alguma com a que está por vir. Por isso, muitos movimentos. No tango improvisado, o movimento seguinte sempre vem do anterior, como um único movimento sem fim. O início do movimento é o início da dança, o momento do abraço. O final do movimento é quando a dança acaba e o par se solta. A sequência não é arquitetada previamente, mas ambos no par ficam atentos ao movimento que está ocorrendo de forma que deixam que esse leve ao próximo, num fluxo constante. Não há *condução* por parte do *Cavalheiro* e, ao invés do monólogo desse, há constante diálogo entre o par que, por vezes, se torna *comunhão*, como já visto anteriormente.

Assim, quando os Dinzels utilizam a palavra “espontaneidade”, referem-se aos movimentos realizados a partir do momento presente, a partir de uma atenção focada no que está acontecendo agora, respondendo criativamente de acordo com o que se escutou ativamente do corpo do outro. Já a “reprodução” está alicerçada no passado, no que se aprendeu em outros momentos que não o agora. Necessita que se vasculhe a memória a fim de buscar um passo ou uma figura a ser reproduzida e esquece-se do parceiro que está ali junto, no momento presente. Apesar de aplicar-se a todos que dançam nos salões, essa discussão acaba por encontrar acolhimento maior naqueles que estão acostumados a dançar como *Cavalheiros*, pois, dentro da forma tradicional de dança de salão, é quem escolhe e conduz quais movimentos serão realizados. Porém, se esses começarem a dançar de forma mais espontânea, naturalmente as *Damas* também terão lugar para a sua espontaneidade e ambos dançarão improvisando.

Assim, para que se seja espontâneo, e não um intérprete ou reprodutor dentro de um improviso fechado, a abertura para a criatividade é algo muito valioso. Gloria Dinzels

associa, inclusive, a criatividade ao prazer: “a criatividade está ligada ao prazer, as experiências mais originais são encontradas ligadas à criatividade e, conseqüentemente, ao aumento do prazer”⁴⁰ (DINZEL, 2012b, p. 75, tradução minha). Como veremos adiante, a criatividade também está ligada a experiências de *macrofluxo*, que por si só são muito prazerosas. Assim, o tango improvisado está ligado à criatividade e à espontaneidade, enquanto que o tradicional refere-se à reprodução ou interpretação de figuras.

Um dos pontos mais interessantes dentro do *tango improvisado* é que não há a possibilidade de errar um movimento e se sentir culpado por isso. Todos os movimentos gerados são vistos como novas possibilidades, oportunidades para o improviso criativo.

Tudo aquilo possível de ser feito pode ser parte dessa verdade que se plasma ao construir a dança, incluindo aquele suposto erro, já que se trata de realizar algo onde, em princípio, **não se compara uma coisa com a outra, se não cada coisa consigo mesma** no ato de ser adaptado à realidade temporoespacial⁴¹ (DINZEL; DINZEL, 2012a, p. 105, tradução minha, grifo meu).

Para verificar se algo está correto, compara-se esse algo com um modelo. No caso das danças de salão com improviso fechado, onde há apenas reprodução de figuras, é possível comparar os passos feitos com o modelo da figura original para verificar se a reprodução foi feita corretamente. Porém, como visto anteriormente, no tango improvisado não são feitas figuras, mas apenas um único movimento improvisado do início ao fim da dança. Não é possível reconhecer figuras ou reproduzi-las quando se dança assim. Dessa forma, não se pode comparar o que está sendo feito com uma “forma correta” e o erro deixa de existir.

Assim, sem pensar em erro, a noção de culpa também desaparece. Como visto no capítulo 4, a culpa é frequentemente utilizada nas salas de aula de dança de salão. Zamoner (2007) sugere que se utilize de erro e culpa para lidar com as brigas de casal e Grangeiro (2014) apresentou o relato de um aluno que se sentia humilhado nas aulas e comparava as mesmas a um treinamento militar. Dessa forma, muitas vezes o medo e a culpa que um erro pode trazer a um aluno, impedem que o mesmo se arrisque a ser espontâneo e criativo, fazendo com que os mesmos apenas reproduzam os passos para que se mantenham em segurança.

⁴⁰ “La creatividad va unida al placer, las experiencias más únicas las encontramos unidas a la creatividad y de ahí el surgimiento del placer”.

⁴¹ “Todo aquello posible de ser hecho puede ser parte de esa verdad que se plasma al construir la danza, incluyendo aquel supuesto error, ya que se trata de realizar algo donde en principio no se compara una cosa con la otra, sino cada cosa consigo misma en el acto de ser adaptado a la realidad témporo-espacial”.

Gloria Dinzel relata como foi para ela o processo de deixar a segurança de lado e começar a criar seus próprios movimentos, trazendo autenticidade para os mesmos. Ela diz que quando se repete movimentos, se está seguro do que se irá fazer, sem surpresas. Porém, somente quando entende-se que o que deixará nossa dança autêntica, o que fará com que nos conectemos de verdade com o parceiro, é a falta de certeza do que ocorrerá a seguir é que conseguiremos dançar de forma improvisada sem medos.

Pela minha experiência, é a partir da minha própria insegurança que pude criar movimentos espontâneos sem incomodar meu parceiro, estando sempre alerta – para dar segurança a ele. A insegurança nos acompanha durante toda nossa vida, em busca da segurança, isto é, a mesma é baseada na insegurança. A incerteza está em todos os lugares, a questão não é combatê-la ou resistir, mas incluí-la em seu fluxo: ir com a maré e não contra ela⁴² (DINZEL, 2012b, p. 47, tradução minha).

A autora aponta que a incerteza é companheira constante em um tango improvisado, ou em um improviso aberto. Como já visto, não há como prever quais estímulos serão recebidos do parceiro, da música ou mesmo da “terceira energia”. Quando se dança em *comunhão*, não se sabe nem mesmo onde o movimento iniciou ou de onde surgiu o estímulo. Assim, a solução dada por Gloria é incluir a incerteza no fluxo de movimentos, sem resistências ou lutas.

Além da segurança, outro ponto levantado por Gloria que faz com que dançarinos se prendam à reprodução é o ambiente social da dança de salão. O mesmo não incentiva quem cria, quem é espontâneo. Como já dito, quando se está aprendendo a dançar, qualquer movimento fora da reprodução do passo é taxado como errado, fazendo com que o aluno se sinta culpado. Gloria Dinzel incentiva que sejamos espontâneos mesmo assim:

No movimento não devemos interferir no fluxo natural, mas estamos limitados em muitos aspectos pela nossa própria sociedade; nunca devemos perder a **espontaneidade** e a **liberdade** natural de nossos movimentos; e desbloquear nossas travas que estão em nossas cabeças e não nos permitem a união de nosso corpo-mente⁴³ (DINZEL, 2012b, p. 43, tradução minha, grifo meu).

⁴² “Desde mi experiencia, es desde mi propia inseguridad que pude crear movimientos espontáneos sin incomodar a mi pareja, estando alerta siempre de darle seguridad a la misma. La inseguridad nos acompaña durante toda nuestra vida, en busca de la seguridad, es decir, que la misma se basa en la inseguridad. La incertidumbre está en todas partes, el tema es no luchar contra ella ni resistirse, sino incluirla en tu flujo: ir con la ola no contra ella”.

⁴³ “En el movimiento no debemos interferir en el flujo natural, pero estamos limitados en muchos sentidos por nuestra propia sociedad, no debemos perder nunca la espontaneidad y libertad natural de nuestros movimientos”.

Espontaneidade, liberdade e autenticidade são palavras que acompanham toda a leitura dos livros do casal Dinzel. Gloria (2012b, p. 56) inclusive fala que a autenticidade surge a partir da espontaneidade: “Na interpretação do tango dançado, todas as pessoas colocam de si, sua parte autoral, mas o ideal seria não deixar de lado a sua própria personalidade que é o que vai dar caráter e forma particular de interpretar esta dança”⁴⁴ (tradução minha). A autora ainda diz que a alegria que tem ao dançar é por estar interpretando e criando algo autêntico, algo genuinamente dela. Essa valorização da autenticidade e da liberdade se dá principalmente pelo aspecto cultural e histórico inerente ao tango e ao povo portenho.

5.2.3.2 Aspectos históricos e culturais do tango

É possível que essa quebra com a estrutura de *condução* e figuras tenha se iniciado pelo tango por ser o gênero de dança de salão mais propício para tal. Antes do surgimento do tango como dança, ele era apenas uma “maneira” de dançar os outros gêneros de dança de salão existentes na época (Valsa, Polca, Mazurca, *Chotis*, *Paso Doble*, Quadrilha, *Habanera*, Milonga, etc.). Todas as figuras dos outros gêneros poderiam ser feitas dentro do ‘modo tango’. Com o tempo, esse modo diferenciado de dançar foi se destacando e foram sendo criando módulos de movimentos e figuras específicas, até chegarmos ao que é hoje mundialmente conhecido como tango argentino (DINZEL, 1999, p. 115-116). Apesar disso, o uso do improvisado se manteve vivo em muitos salões de baile junto com o uso sequencial de figuras, a ponto de ser, ainda hoje, uma opção conhecida e viável.

Nos primórdios do tango, no início do século XX, três povos diferentes se encontravam em Buenos Aires: ex-escravos, recém-livres com o fim da escravidão; *gauchos*, povo livre e nômade que não se atava a nenhuma lei; e imigrantes europeus, recém-chegados fugindo da guerra e que foram deixados na cidade sem a assistência prometida. Para essas pessoas, ser capaz de dizer “não”, era um fato realmente importante, característico de povos livres, que não precisam dizer “sim, senhor” a ninguém (DINZEL, 1999; 2012a).

Apesar de parecer uma característica isolada, isso se refletiu na maneira de dançar do povo portenho de duas formas principais. A primeira é a possibilidade do “não-

y destrabar nuestros acalambramientos que están en nuestras cabezas y no nos permiten la unión de nuestro cuerpo-mente”.

⁴⁴ “*En la interpretación del tango bailado todas las personas ponen de sí, su parte actoral, pero lo ideal sería no dejar de lado su propia personalidad que es lo que le va a dar carácter y manera particular al interpretar dicha danza”.*

movimento”. No tango é muito comum o par simplesmente parar e escolher não realizar nenhum movimento. Eles não se sentem obrigados e fazer passos em todos os pulsos da música, pois isso faria com que os dançarinos se tornassem “escravos” da música. A segunda forma possível de se utilizar ativamente do “não” no tango é ligada a anterior: um dos dois dentro do par pode escolher sozinho dizer não ao movimento. Porém, por ser um povo livre, o outro parceiro tem a liberdade de continuar seu movimento a despeito do parceiro que pausou. Quando o primeiro resolve mover-se novamente, o segundo pode resolver, então, ficar parado. Esse diálogo coreográfico pode se estender até o momento em que ambos decidam continuar a moverem-se juntos. Vale ressaltar que todas essas pausas no movimento eram realizadas sempre de forma abraçada, o que levou ao surgimento de passos específicos onde um dos dois dentro do par encontra-se parado enquanto o outro se movimenta ao seu redor (DINZEL, 1999; 2012a).

Essa característica do tango torna-se importante por dois fatores. O primeiro, coreográfico, pois, no âmbito da dança, parar o movimento não é algo considerado comum, tanto que “são diversas obras coreográficas que colocam em discussão a noção de dança como um fluxo contínuo de movimentos” (LESTE, 2010, p. 14). O segundo, por tratar da equidade de gênero, mesmo que indiretamente: como o povo portenho prezava pela liberdade, era possível apenas uma pessoa do par parar seu movimento, deixando livre escolha para a outra. Além disso, a valorização da liberdade era utilizada em toda a dança, tanto na livre escolha das pausas, como na livre escolha dos movimentos, independente do gênero da pessoa com quem se dançava, se com mulheres ou com homens.

É importante indicar aqui que a ideia que se tem de que o tango surgiu sendo dançado por homens, ou dentro de prostíbulos não é de todo verdade. Como falado anteriormente, o governo argentino estava recebendo imigrantes na época do nascimento do tango, porém, grande parte dos que vinham eram homens. Por causa disso, a quantidade desses era bastante superior ao número de mulheres na cidade. Dessa forma, um dos meios de conquistar uma possível futura esposa nos bailes que ocorriam, nesse disputado meio, era sendo um bom dançarino. Como na época não havia escolas de dança e a música gravada ainda não era comum, a única forma dos homens treinarem para se tornarem bons dançarinos era dançando uns com os outros, dentro dos prostíbulos para aproveitarem a música ao vivo que lá tocava (DENNISTON, 2003, p. 1).

Ainda há outro motivo que pode ter auxiliado o tango a torna-se um campo fértil para o início das modificações na forma de comunicar os movimentos e, conseqüentemente, sair na frente com as questões de gênero. Ao contrário da *condução* que acontece nas outras danças de salão, principalmente as brasileiras, onde cada *condução* leva a um movimento específico, no tango as *conduções* são vistas como proposições para os movimentos. Essas proposições são chamadas pela pesquisadora americana Guillén de *call-response* ou algo como pergunta-resposta: “*Call-response* sugere um nível de conversa, desafio e ocasionalmente competição, e cria dinamismo na dança. Uma pessoa irá iniciar o movimento, no tango chamado de *marca*; e a outra irá criar um movimento baseado no primeiro”⁴⁵ (2008, p. 31, tradução minha).

Assim, pode-se perceber que a forma como a comunicação de passos é feita no tango, bem como sua origem histórica, marcada por povos livres, que podiam dizer não, bem como pela falta de mulheres, que fazia com que os homens precisassem dançar uns com os outros, fez com que essa dança fosse propícia a sair na frente com as discussões de gênero e a criação de novas formas de se comunicar ao dançar. Da mesma forma como a liberdade, a autenticidade e a espontaneidade são marcas culturais do povo portenho e, por isso, também espalharam seus ideais dentro da cultura tanguera.

5.2.3.3 Contribuições dos Dinzel para a dança de salão

Como visto, o casal Dinzel é um dos principais modelos existentes até o momento para o estudo de uma dança de salão não machista, onde não haja limitação criativa ou brigas de casal e onde os alunos e dançarinos não se sintam mais culpados ao fazer um movimento supostamente errado. Farei aqui um resumo das principais contribuições dos Dinzel para uma dança de salão com equidade de gênero.

Dentro do *tango improvisado*, uma das quebras mais importantes feita pelos Dinzel é realizar a *condução* em 50% a 50%. Os dois compartilham a *condução*, em forma de diálogo. Um propõe um movimento, que é seguido pelo outro. Porém, como não há um padrão sequencial de figuras que segue, o movimento criado pelo segundo vai ser uma nova proposição ao primeiro. E assim seguem dançando juntos, criando juntos a sua dança, dialogando corporalmente um com o outro. Eventualmente, acontece de os dois entrarem em

⁴⁵ “*Call-response suggests a level of conversation, challenge, and occasional competition, and it creates dynamism in the dance. One person will initiate a movement, in tango called a marca; and the other will create a movement based on the first*”.

comunhão corporal, sentindo-se um com o outro, sem saber de onde vem os movimentos que surgem. Aqui, o casal Dinzel defende a equidade de gênero, em suas palavras:

Isso se deve à mudança fundamental da estrutura na mecânica relacional do par e do vínculo existente entre os indivíduos que a formam para discorrer no espaço. Do rigoroso monólogo masculino dos níveis anteriores, passa-se a um estado coloquial entre os integrantes do abraço dançado, posto que nessa improvisação ambos estão disponíveis para verter duas diferentes versões da realidade dinâmica em meio ao vínculo dançado, estado contestador que conta com a cumplicidade complementar do outro. Passamos da passividade feminina de apenas poder escutar as propostas dinâmicas do homem para efetuá-la de forma eficiente [...], **a uma mulher ativa, pensante e necessariamente suficientemente conhecedora da arte do tango** para poder instaurar suas observações dinâmicas pessoais e plasmá-las em seu acionar disciplinário. Podemos dizer que aqui há uma relação de cinquenta por cento das responsabilidades no fazer dancístico constituído. Situação lógica, se levarmos em conta que **os integrantes da pareja (do par) necessariamente têm que estar parejos (parelhos)**⁴⁶ (DINZEL; DINZEL, 2012a, p. 214, tradução minha, grifos meus).

Como dito acima, para que esse diálogo corporal aconteça, a *Dama* passaria a ser ativa, pensante e com conhecimento de tango suficiente para fazer parte do diálogo. É interessante discutir a escolha de palavras feita pelos Dinzel. A *Dama* passa a ser ativa⁴⁷, pois no tango tradicional, a mesma porta-se passivamente, seguindo os comandos do *Cavalheiro*. Pensante, pois, apesar de estarmos no século XXI, acredita-se que “Dama boa não pensa” (PERNA, 2012), conforme discutido anteriormente. E necessariamente com conhecimento suficiente para dialogar dentro do par, pois às *Damas*, só é ensinado a ‘escutar’ e seguir, sem interferências. Salientamos que essa ‘escuta’ muitas vezes significa apenas ‘deixar-se levar pelo *Cavalheiro*’. Nas aulas, *Damas* e *Cavalheiros* recebem informações diferenciadas: ele aprende a realizar o ‘seu lado’ do passo e a conduzi-la; ela aprende o ‘seu lado’ do passo e a seguir estritamente os passos conduzidos por ele. Assim, para que haja um real diálogo entre os corpos, *Damas* e *Cavalheiros* precisam conhecer os dois ‘lados’ das figuras, módulos e

⁴⁶ “Esto se debe al cambio fundamental de la estructura en la mecánica relacional de la pareja y del vínculo existente entre los individuos que la conforman para discurrir en el espacio. Del riguroso monólogo masculino de los niveles anteriores, se pasa a un estado coloquial entre los dos integrantes del abrazo bailado, puesto que en esta improvisación ambos están disponibles para verter sus distintas versiones de la realidad dinámica en medio del vínculo danzado, estado contestatario que cuenta con la complicidad complementaria del otro. Hemos pasado de la pasividad femenina de solo poder escuchar las propuestas dinámicas del hombre para efectuarlas en forma eficiente [...], a una mujer activa, pensante y necesariamente lo suficientemente ilustrada en el arte del tango para poder instaurar sus personales observaciones dinámicas y plasmarlas en su accionar disciplinario. Podemos decir que aquí hay una relación del cincuenta por ciento de las responsabilidades en el quehacer dancístico constituído. Situación lógica, si se tiene en cuenta que los integran una pareja necesariamente tienen que estar ‘parejos’”.

⁴⁷ Sobre *Dama* ativa, ver Strack (2013).

movimentos, assim como a *Dama* precisa aprender a ‘falar’ dentro do par e o *Cavalheiro* precisa aprender a ‘escutar’, ‘ouvir’ o corpo e as proposições da *Dama*.

É interessante ainda observar que, ao final do parágrafo, os Dinzel utilizam um trocadilho que funciona melhor em espanhol. Dizem que aqueles que integram um par (*pareja*) devem necessariamente estar parelhos (*parejos*). Isso mostra que esse desejo de emparelhamento, de equidade de gênero é uma defesa forte que o casal faz ao feminismo. Porém, além da defesa, o casal trouxe para o mundo da dança de salão uma solução não só possível, mas real, já experimentada e validada por eles. Mesmo atualmente, após a morte de Rodolfo, é possível frequentar a escola Dinzel, fazer aulas com a Gloria ou com o filho do casal ou mesmo ler seus livros e seguir com os estudos práticos que os mesmos deixaram.

5.3 Consequências para além do feminismo: *experiências de fluxo*

Conforme visto neste trabalho, algumas mudanças são imprescindíveis dentro das danças de salão para que a mesma possa deixar de lado seu caráter machista e passar a ser ensinada e dançada dentro de uma abordagem feminista. Porém, uma maior equidade de gênero não é a única consequência de uma dança onde a *condução* deixe de existir do modo como é conhecida. Quando se muda um preceito tão tradicional dentro de uma dança, as experiências que ocorrem a partir de então ganham uma dimensão completamente nova.

Para mim, a desconstrução da *condução* trouxe também experiências de *macrofluxo*, como já foi citado anteriormente (STRACK, 2016). Não se pretende estender o assunto neste trabalho, mas penso que é importante que o mesmo seja citado e esclarecido, mesmo que brevemente, por ter sido o mote que levou toda essa pesquisa a ser feita. Além disso, ter experiências extremamente prazerosas dançando pode ser um incentivo a mais para aqueles que desejam tentar dançar sem se utilizar da *condução*, ou mesmo para aqueles que não se sintam motivados pela abordagem feminista.

Assim, *fluxo* é o termo criado pelo psicólogo húngaro Csikszentmihalyi (2008) e representa “a sensação de ação sem esforço experimentada em momentos que se destacam como os melhores de sua vida” (1999, p. 36), ou “o estado no qual as pessoas estão tão envolvidas em uma atividade que nada mais parece importar”⁴⁸ (2008, p. 3, tradução minha). Para se chegar a esse estado, foram definidas condições, bem como identificadas

⁴⁸ “The state in which people are so involved in the activity that nothing else seems to matter”.

características e consequências da *experiência de fluxo*. As condições são aquelas que possibilitam as circunstâncias necessárias para que uma experiência atinja fluxo:

- Metas claras e *feedback* imediato
- Desafios e habilidades elevados e equivalentes

As características da *experiência de fluxo*, segundo Kamei (2010) são:

- Sensação de controle
- Concentração profunda
- Perda da autoconsciência reflexiva e transcendência das fronteiras do *self*
- Distorção do tempo
- Foco no momento presente
- Gratificação intrínseca

Como consequências do *fluxo* (KAMEI, 2010), temos:

- Fortalecimento da autoestima
- Crescimento pessoal: crescimento do *self* em direção a níveis maiores de complexidade

Para este trabalho, a autora não estrará em detalhes sobre cada uma das condições, características e consequências, mas falará sobre aquelas que interessam para a pesquisa. No momento, o que mais interessa são as características: durante as experiências de *fluxo*, as seis características podem aparecer todas ao mesmo tempo, gerando *macrofluxo* ou *high-flow*, ou não, sendo então *microfluxo* ou *low-flow* (KAMEI, 2010). Por diversas vezes experimentei *microfluxo* ao dançar. Porém, foi apenas nas vezes em que houve quebra na *condução* que pude experimentar *macrofluxo* (STRACK, 2016).

Esse padrão pode ser observado também na pesquisa de mestrado do pesquisador brasileiro Kamei (2010). O mesmo utilizou-se de entrevistas para descobrir se alunos e professores de dança de salão atingiam estados de *fluxo* ao dançar. Para isso, ele procurou pelas características de *fluxo* nas falas dos entrevistados e, como resultado, ele encontrou cinco delas nas experiências dos dançarinos. Isso resulta em experiências de *fluxo* dos mesmos ao dançar, porém, nenhum deles atingiu *macrofluxo*. É interessante notar que a característica que não foi citada foi a “perda da autoconsciência reflexiva e transcendência das

fronteiras do self”. Essa característica é justamente a que faz com que uma pessoa se sinta “una” com a outra, é o que os Dinzel chamaram de *comunhão*, o momento em que o dançarino se sente em fusão com o par.

Isso ocorre, pois se perde o senso de individualidade, o senso do ego, do “eu”. É o que causa a sensação de fusão com o objeto da tarefa: “uma sensação de que os limites de nosso ser foram ampliados e que fazemos parte de uma entidade maior, a um sentimento oceânico de união com o ambiente e com o mundo” (KAMEI, 2010, p. 76-77). É importante ressaltar que o que desaparece no *fluxo* é a consciência do *self* e não o *self* em si⁴⁹. Dessa forma, sem a consciência dual do “eu” e do “outro”, é possível que o par, ao dançar, torne-se um, como sugerem os Dinzel (1999; 2012a; 2012b). Durante esses níveis altos de conexão, torna-se impossível definir de onde o movimento surgiu, quem foi que o propôs, pois não há mais essa divisão entre um e outro.

Assim, para que se entre em *macrofluxo* ao dançar, é necessário que essa característica em específico apareça junto com as outras. A partir de minhas experiências, pesquisas e anotações nos diários de campo, percebi que só é possível encontrar essa fusão com o par, quando não se dança com a *condução* tradicional (STRACK, 2016). As pesquisas de Kamei confirmaram isso, pois todos os seus entrevistados dançavam dentro da lógica da *condução*, segundo as próprias respostas das entrevistas. Porém, foi quando encontrei a pesquisa de Kotler (2015) sobre *fluxo de grupo* que pude entender os porquês de ser a *condução* que impede o *macrofluxo*.

Kotler (2015), escritor americano que se dedica aos estudos de *fluxo*, fala em seu livro sobre como ocorre *fluxo de grupo*, aquele momento onde mais de uma pessoa de um mesmo grupo entra em *fluxo* ao mesmo tempo, com uma mesma tarefa. O autor não faz divisão entre condições e características, chamando a todos de *gatilhos*. Assim, os *gatilhos* para *fluxo de grupo* são:

- Metas claras e compartilhadas
- Boa comunicação (*feedback* imediato)
- Muita concentração
- Elemento de risco

⁴⁹ Para informações mais aprofundadas sobre o que ocorre neurologicamente para que isso ocorra, sugere-se a leitura de Kotler (2015).

- Participação igualitária
- Familiaridade
- Fusão de egos
- Senso de controle
- Escuta atenta
- “Sempre diga sim”

Alguns dos *gatilhos* são os mesmos encontrados quando uma pessoa entra em *fluxo* sozinha, como a “fusão de egos”, já mencionado acima, e novamente, não serão analisados neste trabalho. Os que interessam neste momento são os *gatilhos* exclusivos de grupo, que falam sobre a relação das pessoas que estão em *fluxo*, ou, no caso desta pesquisa, do par que dança junto. São eles: participação igualitária, escuta atenta e “sempre diga sim”. Os três estão intimamente relacionados à *condução* nas danças de salão.

Como já visto, quando se pensa em um *Cavalheiro* conduzindo uma *Dama*, sabe-se bem qual é o papel de cada um. Ele deve escolher os passos, realizá-los, conduzir a *Dama* para que o acompanhe, cuidar dela e do espaço ao redor, etc. A ela cabe seguir os passos conduzidos pelo *Cavalheiro*, enfeitando quando for possível. Por haver uma divisão de papéis, sabe-se que a participação de cada um não é igualitária. Além de não ser igualitária, sabe-se que há uma hierarquia, onde a *Dama* submete-se às vontades do *Cavalheiro*.

Mesmo sem estar a par dos estudos de *fluxo*, alguns autores já falam sobre não ter hierarquia para que se possa dançar com o parceiro como um só, em *comunhão*. Rodolfo Dinzel (1999, p. 106) disse que “a essência, o nervo motor do tango é a liberdade de poder fazer em comunhão”. Grangeiro (2014, p. 106), ao comentar essa frase do autor argentino, conclui: “A partir dessa afirmação podemos salientar que o ato da comunhão dos corpos onde os dois precisam estar de acordo só poderá acontecer quando cavalheiro e dama estiverem na mesma sintonia sem que haja um poder de quem manda e outro de quem obedece”. A participação igualitária das duas pessoas do par ao dançar, além de ser um preceito feminista, também é um dos pontos mais importantes para que ambas as pessoas do par possam ter uma experiência de *macrofluxo* juntas.

A escuta atenta é relativa a estar presente, reagindo às situações conforme elas ocorrem. “Numa conversa, não se trata de pensar na coisa engraadinha que você dirá a seguir. Pelo contrário, são respostas não planejadas, em tempo real, à medida que o diálogo se

desenrola” (KOTLER, 2015, posição 2712). Anteriormente, foi falado sobre a escuta corporal, e como a mesma é incentivada apenas para as *Damas*. Também foi dito que, para dançar sem *condução* e com improviso aberto, não se pode dançar arquitetando os passos e movimentos que serão realizados. É necessário que durante todo o tempo o par mantenha uma escuta atenta ao corpo do parceiro, aos seus movimentos, para que a improvisação possa acontecer como “um só movimento”, do início ao fim, conforme sugerem os Dinzel (2012a).

A ideia de “sempre diga sim” está conectada com a ideia anterior. Este *gatilho* é baseado na contribuição mútua, em detrimento da argumentação. O objetivo é continuar juntos, manter a motivação e o impulso para continuar.

É um gatilho que se baseia na primeira regra da comédia de improviso. Se eu inicio um esquete com ‘Olha, eu vi um elefante azul lá no banheiro’, então ‘Não viu nada’ seria a resposta errada. Com a negação, a cena não prossegue. Mas se a resposta for afirmativa – ‘Ah, sim, desculpe, é que não havia mais lugar no armário da cozinha’ – bem, então essa história tem uma continuação interessante (KOTLER, 2015, posição 2715).

Quando *Cavalheiros* planejam sua dança de antemão, não é possível que a *Dama* proponha ou influencie nos seus movimentos. Porém, caso haja alguma tentativa da parte dela de fazer isso, a reação mais comum do *Cavalheiro* é “argumentar”, dizendo corporalmente a ela (eventualmente até verbalmente) que “não, não foi isso que pedi”. Porém, quando se dança com o improviso aberto e com influencias e proposições mútuas, sem *condução*, as duas pessoas do par, mas principalmente aquele que está mais acostumado a realizar o papel de *Cavalheiro*, devem se manter o tempo todo dizendo sim às proposições do parceiro. Assim, também isso contribui para que a dança seja um único movimento do início ao fim, com as duas pessoas do par sempre levando a dança adiante, participando igualmente, escutando atentamente um ao outro, aceitando influencias, aceitando a terceira energia, entrando em *comunhão* e, até, em *macrofluxo*.

Assim, a partir dos estudos de *fluxo de grupo*, pude confirmar que o motivo por eu ter atingido *macrofluxo*, foi a ausência de *condução*. Sem ela, as proposições eram realizadas por ambas as pessoas do par, sem hierarquia, com participação igualitária, escuta atenta de ambos os lados e contribuição mútua para a continuidade da dança. Com esses *gatilhos*, pude experimentar a sensação de “fusão de egos”, que fez com que minha experiência se diferenciasse de todas as outras que já tive dançando (STRACK, 2016).

Ainda é importante salientar que as pesquisas mais recentes de *fluxo* (KOTLER, 2015), estão encontrando fortes ligações entre a criatividade e os estados de *fluxo*. Anteriormente, viu-se que Gloria Dinzel (2012b) associou a criatividade a momentos de grande prazer. As experiências de *fluxo* são conceituadas justamente por se destacarem como as melhores da vida (CSIKSZENTMIHALYI, 1999). Assim, caso a pesquisa de Kotler se confirme, é possível que dançar danças de salão com improviso aberto, forma que por si só já estimula a criatividade em maiores níveis do que com o improviso fechado, seja capaz de induzir os dançarinos a estados de *fluxo*.

Para finalizar, realizo ainda uma comparação sobre o prazer encontrado ao dançar. Zamoner, ao falar sobre as *Damas*, diz: “dependendo de como a aula é conduzida, estas damas podem ou não descobrir o prazer que há em ser conduzida” (2007, p. 145). Também Jaime Arôxa disse o mesmo, como já visto anteriormente (Imagem 4). De acordo com o que foi citado sobre *fluxo*, sobre o mesmo se destacar como os melhores momentos da vida, e a partir das minhas experiências, que já experimentei dançar sendo conduzida e dançar em *macrofluxo*, em *comunhão* com o par, afirmo que o prazer encontrado ao dançar em *macrofluxo*, sem hierarquias e sem *condução*, é incomparavelmente maior que o prazer que Zamoner diz que se pode encontrar em ser conduzida (STRACK, 2016). Porém, somente com pesquisas futuras mais aprofundadas sobre o tema, poderá se verificar se o mesmo é verdadeiro para outros dançarinos.

5.4 Cartografando as abordagens

Assim, como forma de organizar os resultados apresentados, traço aqui o mapa dos territórios existenciais pelos quais passei desde o início da pesquisa até chegar ao momento atual, olhando principalmente para o papel desempenhado pelas mulheres nas danças de salão dentro desses territórios. Essa escolha foi feita para que quem leia este trabalho possa identificar em qual território existencial se encontra, visto que atualmente nem todas as abordagens conhecidas estão ainda ligadas ao que está sendo aqui chamado de *condução* tradicional. Assim, essa cartografia torna-se útil exatamente por essa função: ajudar aqueles que se sentem desterritorializados a se moverem para outros territórios, a encontrarem seus caminhos, novos caminhos a partir de um mapa previamente traçado.

- Primeiro território: *condução* tradicional

Os homens/*Cavalheiros* decidem os passos a serem feitos e as mulheres/*Damas* apenas seguem. Não é raro encontrar quem diga que “os homens mandam e as mulheres obedecem”.

- Segundo território: com enfeites

As mulheres/*Damas* ganham autorização para realizar enfeites, desde que não atrapalhem a *condução* do homem/*Cavalheiro*.

- Terceiro território: silêncios na *condução*

Os homens/*Cavalheiros* podem fazer silêncios na *condução* para que as mulheres/*Damas* possam utilizar mais tempo em seus enfeites (SANTOS, 2016).

- Quarto território: influência da *Dama*

As mulheres/*Damas* podem utilizar seus próprios movimentos para influenciar as próximas *conduções* dos homens/*Cavalheiros*, bem como os devidos deslocamentos, dinâmica de movimentos e musicalidade. Esses, por sua vez, podem inclusive permitir que elas proponham passos, mas sempre retomando a *condução* para si em algum momento.

- Quinto território: tango *queer*

Os papéis de quem conduz e de quem é conduzido não são mais associados ao gênero. Homens e mulheres aprendem os dois papéis e podem escolher qual dos dois utilizar ao dançar.

- Sexto território: diálogo corporal

Com ambas as pessoas do par sabendo propor e seguir, é possível estabelecer um diálogo corporal ao dançar. Não é mais necessário definir quem irá desempenhar qual papel, pois o mesmo será naturalmente cambiante durante a dança, de acordo com a vontade do par.

- Sétimo território: *comunhão* (dissolução total da *condução*)

Aqui há uma dissolução total de qualquer tipo de *condução* ou proposição. Nesse ponto o par atinge *experiências de fluxo* e não sabem mais dizer quem foi que iniciou o passo. A sensação é de duas pessoas dançando como um corpo só.

É importante salientar que esse é o meu mapa de paisagens psicossociais e que esses foram os territórios observados por mim e que, nem sempre, foram percorridos de forma linear. A tentativa aqui foi justamente “estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever,

discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do[a] cartógrafo[a]” (KASTRUP, 2015, p. 32). A seguir, vou além dos territórios e coletivizo também os caminhos que venho percorrendo dentro de meu mapa.

Por fim, é relevante deixar claro que não é necessário estar no sétimo território, ou chegar a ele para que a dança de cada um seja válida. Dentro do caminho de cada um, todos os estágios pelos quais se passa são importantes, principalmente quando a pessoa continua se movendo adiante, buscando fazer melhor do que fez anteriormente. A partir de minhas experiências, acredito que grande parte dos dançarinos e professores de danças de salão se encontra no primeiro ou segundo território descrito. Dessa forma, qualquer movimentação adiante, a partir do terceiro território, já coloca os dançarinos em um movimento de quebra do paradigma tradicional e mais perto de uma dança de salão mais equânime.

6 CAMINHOS

Ao longo deste trabalho, tracei, através da cartografia, meu caminho dentro das danças de salão. Iniciei descrevendo o território encontrado, no qual estou imersa há mais de dez anos, mostrei os problemas encontrados por mim, principalmente aqueles decorrentes da *condução*, e apontei possíveis soluções para a resolução dos mesmos. Durante esse trajeto, tive a oportunidade de expandir meu território de pesquisa e, por algumas vezes, pude testar de forma prática os conhecimentos adquiridos, afetando os territórios pesquisados, algo comum de ocorrer na cartografia. Dentre as vezes que pude colocar em prática esses conhecimentos, destaco dois processos: as aulas de danças de salão no meu Estágio Docência de Mestrado e as turmas regulares de danças de salão na cidade de Itabirito/MG, conforme já descritos no Capítulo 2.

A partir dessas aulas e de minhas anotações no diário de campo (STRACK, 2015; 2016), em diálogo com o conhecimento adquirido da pesquisa, elenquei caminhos para que aqueles que se identificam com uma abordagem feminista nas danças de salão também possam interferir em seus atuais territórios. Sei que em muitos lugares e entre muitas pessoas essas ideias não encontrarão acolhimento. Porém, sei também que já há uma parcela grande de pessoas que não querem mais dançar mantendo as tradições machistas. E é para essas pessoas que esse capítulo se destina, para aquelas que desejam iniciar mudanças, mas nem sempre sabem como nem por onde. Esses caminhos não pretendem ser definitivos, visto que eu mesma ainda os estou pondo em prática. Pretendem, sim, serem deixados aqui como parte dos resultados obtidos com esta pesquisa de mestrado, como sugestões para aqueles que desejam modificar o cenário atual das danças de salão, principalmente no Brasil.

Hanna dedica um capítulo de seu livro “Dança, Sexo e Gênero” para falar sobre o quanto as imagens da dança podem ensinar à sociedade sobre papéis de gênero.

A linguagem do corpo através da dança pode conduzir uma comunicação de impacto mais imediato do que o verbal, na explicação da sexualidade e na modelagem do papel sexual, pela atenção que atrai para o movimento, por suas qualidades semelhantes à da linguagem da palavra, seus fartos significados que se multiplicam, seu ataque multissensorial, composto de variáveis que mudam atitudes e opiniões, e sua acessibilidade, sua humanidade (HANNA, 1999, p. 53).

Ao enumerar essas características com potencial modelador do papel sexual, Hanna fala da dança de um modo geral. Ao se aprofundar mais, encontra-se o livro mais

recente de Zamoner que traz essa mesma análise, porém específica para a dança de salão. A questão central de seu trabalho gira ao redor da força “civilizatriz” que a dança de salão possui, principalmente através das suas regras de conduta. A autora afirma que se todos seguissemos as regras de etiqueta para sermos boas damas e bons cavalheiros (nos sentidos de elegância e etiqueta), então o mundo seria um lugar melhor, com pessoas mais civilizadas.

Se a dança de salão motivar quem a escolheu para que conheça melhor a si mesmo, desejando ser melhor, contribuindo para um mundo mais belo, mais forte, mais verdadeiro... seu valor ultrapassará o patamar de mero entretenimento, e até mesmo de Arte, assumindo uma dimensão social muito mais poderosa (ZAMONER, 2016, p. 54).

A autora do presente trabalho concorda tanto com Hanna quanto com Zamoner no que diz respeito à dimensão social das danças de salão e seu poder de modificar as camadas da sociedade que atinge. Porém, Zamoner acredita que esse poder da dança de salão está nas regras de etiqueta atreladas a ela enquanto eu enxergo um grande campo para o ativismo feminista. Dentro de uma dança onde os papéis de uma mulher/*Dama* e os de um homem/*Cavalheiro* seguem muito estritamente aqueles esperados dentro de um estereótipo de gênero, é necessário que comecem a aparecer novos modelos de mulher, que quebrem com o padrão vigente e mostrem que é sim possível que novos modelos de relações surjam. Dessa forma, se a dança de salão se tornar menos machista (ou pelo menos parte dela), poderá impactar na sociedade como um todo, ou pelo menos naquelas camadas que são atingidas por ela. Assim, com a ideia de deixar caminhos possíveis para aqueles que desejam fazer uma dança de salão cada vez menos machista, deixo abaixo as formas que encontrei para modificar os territórios por onde passo, com as indicações para aqueles que desejarem se aventurar a seguir por esses caminhos e se aprofundar nos conhecimentos que cada um pode trazer.

6.1 Caminhos para iniciantes

Desenvolvi os preceitos abaixo pensando em turmas iniciantes de danças de salão, pois os alunos não chegam às aulas condicionados com a ideia da *condução*, facilitando a absorção dos novos conhecimentos. Entretanto, mesmo sem o condicionamento, grande parte dos alunos iniciantes sabe que “é o homem quem manda”. Segundo minhas experiências perante as turmas iniciadas até o momento, este pensamento foi facilmente desconstruído. Para os homens, a ideia de não ficarem sobrecarregados faz com que eles adiram à ideia, uma vez que as tarefas ficam divididas e a velocidade de aprendizado de ambas as pessoas do par aproximam-se muito (STRACK, 2015; 2016). Salienta-se que todo o material escrito a seguir

surgiu a partir da análise de meu diário de campo (STRACK, 2016) e de meu relatório de estágio (STRACK, 2015).

6.1.1 Valorização do repertório corporal preexistente

Em grande parte das aulas de dança de salão iniciante que participei como aluna, assistente ou ouvinte, os professores ignoraram completamente os conhecimentos prévios dos alunos, enxergando-os como alguém que não sabe nada sobre dança de salão e que irá aprender tudo do zero. Invalidando o repertório corporal prévio dos alunos, diminuem-se as chances dos mesmos improvisarem, mesclando o que aprenderam com o que já sabem. Ao contrário até: os alunos ficam “travados” por acharem que nada sabem e que “precisam” aprender aquele passo específico, pois, se não, não estarão dançando corretamente.

Assim, uma das estratégias utilizada por mim é validar todo o conhecimento corporal prévio dos alunos, ensinando as movimentações específicas de dança de salão a partir dos movimentos já presentes em seus corpos e suas memórias. Conforme Grangeiro (2014, p. 36), esse também é um dos princípios da andragogia, o ensino dos adultos. O autor diz que “será sempre preciso levar em consideração que cada indivíduo traz consigo um acervo e ações corporais que foi construído no seu contexto real de vida. Estes registros não poderão ser desprezados por quem ensina e nem por quem aprende”. Isso faz com que os alunos sintam-se mais tranquilos quando forem solicitadas improvisações em aula, mesmo que logo nos primeiros meses de aula.

Douglas Dias de Queiroz, professor de dança da cidade de Belo Horizonte, relatou o seguinte em uma das conversas que tivemos:

Eu sei qual o aluno que vai ter mais facilidade na dança antes de ver eles dançando só por saber o que ele fez na vida antes. Quando ele já fez *muay thai*, *tae-kwon-do*, etc., ele já tem um repertório corporal de movimentos, um controle maior do corpo pra poder executar mais coisas. Ai chega uma menina que nunca fez atividade física nenhuma. Pra ela, fazer o básico vai ser muito difícil (STRACK, 2016).

Um dos exercícios práticos que fiz para levar isso em consideração foi, logo nas primeiras aulas, colocar uma música do gênero de dança que eu iria ensinar, por exemplo, o forró, e pedir para os alunos dançarem de acordo com como eles imaginam que é aquela dança. Grande parte dos alunos já viu pessoas dançando e tem essas imagens em seu imaginário. Assim, presto atenção aos movimentos que eles fazem, buscando encontrar

aproximações dos movimentos que eles estão fazendo com os movimentos que vou ensinar. Assim, quando a música acaba, falo para os mesmo que eles fizeram por si só passos que existem, e mostro a eles quais são, ou digo que vamos aprender um passo muito parecido com o que eles fizeram, e novamente, mostro para eles o que tem em comum entre as movimentações que eles trouxeram e as que iremos realizar.

6.1.2 Erro como possibilidade

Quando novos alunos chegam, é importante que se ensine a técnica a eles, bem como os passos e figuras do repertório de cada gênero de dança de salão. Porém, como a ideia é levar os alunos ao improviso aberto, é importante sempre deixar claro que aqueles movimentos são convencionados, que fazem parte de um repertório, mas que é possível criar novos movimentos, seja a partir dos já conhecidos ou não. Uma das melhores formas de fazer isso é não dizer aos alunos que a figura dele foi feita de forma errada, mas dizer que eles encontraram uma nova forma de fazer, uma outra possibilidade. É possível que alguns alunos consigam repetir essa nova forma do passo. Nesse caso, pode-se incentivar o aluno a lapidar o movimento para que seja criado um “novo passo”. Mesmo que esse novo passo não “pegue”, será importante para aumentar a autoconfiança do aluno, fazendo com que o mesmo improvise com mais facilidade quando desejar.

Outro ponto positivo de encarar um suposto erro como uma possibilidade é que a consciência de ter feito algo “errado” corta o fluxo de movimentos, fazendo com que muitos alunos parem sua dança no meio e reiniciem ela. Essa desistência impede que os alunos utilizem sua criatividade para solucionar possíveis problemas ao dançar, enquanto que o incentivo a testar novas possibilidades faz com que o fluxo de movimentos não seja interrompido, abrindo espaço para o improviso e a criação.

Essa ideia de solucionar problemas juntos, pode também levar o par para um grau mais alto de conexão. Durante as aulas do Estágio Docência, uma das alunas relatou isso: “O fato de pensar em possibilidades deixa a gente sem a questão do erro, de acertar. Isso conecta também, não só facilita a dança, mas eu acho que ajuda a conectar com o outro” (STRACK, 2015). Essa fala dela se deu durante uma conversa onde falamos que, por não existirem erros e todos os movimentos serem possibilidades, é necessário que se esteja mais presente, mais conectado com o par para que se consiga perceber suas proposições, ideias e criações, solucionar problemas juntos e para que o improviso seja realmente aberto.

Um exercício prático que fiz em relação a isso era pedir para que uma das pessoas do par simplesmente parasse de dançar em algum momento da música. A outra pessoa no entanto, deveria criar algo para continuar a dança, mesmo com a primeira pessoa parada. Em algum momento seguinte, a pessoa que tinha parado deveria retomar a dança de acordo com o movimento que havia sido criado pelo primeiro.

6.1.3 Homens e mulheres aprendendo os ‘dois lados’ do passo/movimento

É muito comum que em aulas de danças de salão os professores dividam a turma, colocando as mulheres para um lado e os homens para o outro. Assim, ensinam a cada um apenas o seu lado do movimento. Além da mecânica do passo ser diferente em muitos momentos, também a *condução* é ensinada separada. Aos homens se ensina como *conduzir* e às mulheres, a entender a *condução* e só realizar o passo caso a mesma esteja presente.

Nas aulas ministradas por mim, não há separação por gênero. Todas as pessoas aprendem os dois lados do passo, bem como as técnicas para proposição e escuta de movimentos. Início ensinando o passo como um todo, em roda ou de frente para o espelho, para todos os alunos de uma vez. Após, quando os pares se juntam, o passo é separado nas duas partes (as que tradicionalmente seriam da *Dama* e do *Cavalheiro*) e é dito aos alunos que enquanto um faz uma parte, o outro faz a outra, sem distinção sobre qual parte é de quem. Naturalmente os alunos invertem o lado do passo, pois também querem testar como funciona a outra parte que aprenderam.

No momento em que ensino a forma de comunicar o passo, peço que as pessoas do par decidam quem será o A e quem será o B. Assim, inicia-se com um dos dois treinando as técnicas de comunicação do passo, enquanto o outro treina sua escuta corporal. Após isso, solicito a inversão dos papéis. Quem estava escutando, passa a propor e quem estava propondo passa a escutar. Abaixo, a título de incentivo aos que quiserem tentar esse caminho, um trecho do meu relatório de estágio, onde escrevi sobre a reação dos alunos a essa aula:

Perguntei aos alunos como tinha sido a aula de hoje. Uma das alunas disse ter gostado muito de experimentar os dois papéis, pois sempre foi induzida a realizar o papel de conduzida. Após isso, várias outras alunas compartilharam o mesmo sentimento. Em relação aos homens, seu relato foi no sentido de sentirem-se menos pressionados, pois não precisaram estar no controle de tudo o tempo todo (STRACK, 2015).

6.1.4 Possibilidade de troca ou ausência de papéis

Após ensinar os dois lados do movimento para todos os alunos, deixo os mesmos livres para escolher com quem querem dançar (tendo como possibilidades: homens com mulheres, homens com homens e mulheres com mulheres), pois não há mais a necessidade de se formar um par de acordo com o que foi aprendido pelo seu gênero. Deixo livre também a escolha de quem quer ser o proponente e quem quer seguir. Porém, uma das coisas mais importantes a serem ensinadas é a possibilidade de trocar de papel no decorrer da dança, como forma de estabelecer um diálogo corporal. Não é necessário que quem iniciou propondo continue a fazer isso por toda a dança. Como ambos no par sabem os dois lados do passo e ambos aprenderam a propor e a seguir, o diálogo corporal é uma consequência comum entre os alunos.

Em alguns pares de casais fixos, geralmente casados, normalmente o papel escolhido por cada um é mais perene. Penso que não há problemas quando as pessoas do par adotam um dos papéis como opção primária, pois nesse caso, isso foi feito como uma escolha e não como única opção. Caso em algum momento haja uma troca de papéis dentro do par, isso é encarado com naturalidade pelos parceiros, por saberem que essa também é uma opção.

Além dessas opções apresentadas, é possível ainda que se dance sem definição de quem irá fazer o que, com uma ausência de papéis definidos. Esta última possibilidade é possível especialmente através do trabalho de conexão realizado ao longo das aulas. O diálogo corporal torna-se cada vez mais fluido, chegando a um ponto em que as “trocas de papéis” não conseguem mais ser definidas. O par influencia-se mutuamente e a dança surge através dos corpos dos dois, sem passar pelo patamar de “um falar e outro responder”.

6.1.5 Nova terminologia

A partir dessa abordagem feminista, percebi que os termos comumente utilizados em aulas de dança de salão não eram mais eficientes. Assim algumas substituições foram realizadas. ‘Casal’ foi substituído por ‘par’; ‘condução de movimento’ por ‘proposição de movimento’; ‘técnicas de condução’ por ‘técnicas de comunicação’; ‘*Cavalheiro*’ e ‘*Dama*’ por ‘parceiro’ e quando é necessária uma separação de papéis, é pedido apenas que se dividam em A e B e que depois invertam os papéis.

Algumas frases e ideias tradicionais também foram abolidas. A principal delas é a ideia do *Cavalheiro* mandar e a *Dama* obedecer. Todo o tipo de frase que reforça esse comportamento ou os estereótipos de gênero foi deixada de lado. Como exemplo, pode-se citar: “as mulheres já mandam em casa, então aqui na dança são os homens” ou “esse movimento não precisa de *condução*, pois as mulheres são invejosas e vão copiar o homem”.

Percebi que essa foi uma mudança fundamental nas aulas, pois o discurso utilizado pelo professor influencia a forma como os alunos vão enxergar a dança. Segue abaixo um exemplo disso:

Enquanto a música rolava e todos dançavam, fui auxiliar um par e o aluno proponente falou sobre o ‘comando’ do passo. Expliquei para ele que comando não me parece uma palavra muito adequada, pois pressupõe que o parceiro precisa obedecer. Sugeri que ele utilizasse a palavra ‘proposição’, pois essa sugere a possibilidade de escolha do parceiro. O aluno abriu um grande sorriso na hora e disse que desta forma ‘é muito mais legal’ (STRACK, 2015).

Assim, essa abordagem muda o discurso utilizado em aula e leva os alunos a um comportamento não hierárquico na dança, saindo do padrão machista tradicional onde o homem detém a autoridade e a mulher precisa obedecer.

6.1.6 Comunicação corporal

Ao iniciar as pesquisas, pretendia não ensinar nada a respeito da *condução* para meus alunos, pensando que apenas um alto grau de conexão daria conta de tudo. Porém, com o passar do tempo, percebi que havia várias técnicas para comunicar ao par o passo pretendido. E que essa comunicação poderia sim ser uma proposição de movimento e não uma imposição, uma comunicação ao invés de uma *condução*.

Neste trabalho, as técnicas de comunicação citadas foram gestual, indicativa, invasão e ausência, e corporal. É possível se utilizar dessas técnicas para propor o passo ao parceiro, mas também para impor o que se quer. O que vai diferenciar é a forma como a pessoa se utiliza delas com o par. Caso a pessoa utilize muita força na comunicação indicativa, empurrando ou puxando o parceiro, ou mantenha um abraço muito apertado para as comunicações corporais, o par não terá escolha a não ser realizar o passo, ou se machucar tentando fugir dele. Porém, um uso correto das comunicações, onde haja espaço para o par

escolher se deseja realizar ou não o movimento é o que se busca no momento em que se ensina as técnicas para os alunos.

Dentro dessas técnicas é importante salientar que se busca sempre o mínimo de esforço para comunicar ao par o passo pretendido. Quando é necessária muita força, ou um gasto energético grande para comunicar um passo, há que se buscar outras formas mais sutis de realizar a comunicação pretendida. Isso pode ser conseguido quando se aproveita o deslocamento natural do parceiro para propor uma troca de lugar, ou quando se aproveita o movimento do parceiro para encaixar algum outro passo.

Durante o aprendizado das técnicas de comunicação, também são feitos exercícios onde os alunos aumentam sua conexão com o par. Isso faz com que a escuta do corpo do outro vá se refinando e cada vez mais o par será capaz de entender a comunicação do outro com o mínimo de energia e esforço gastos. Em pares que já dançam há muito tempo juntos, a conexão é tão intensa que por vezes parece que estão lendo as mentes um do outro. Porém, isso se dá porque seus corpos já conseguem “ler” os micromovimentos do parceiro com muita rapidez, o que faz com que consigam responder aos estímulos quase que instantaneamente.

6.1.7 Conexão consigo próprio

Ao iniciar o trabalho de conexão com o par em aula, percebi que a mesma ainda era superficial, mesmo depois de várias aulas. Assim, durante uma conversa com os alunos, percebi que seria muito difícil eles conectarem-se uns com os outros se a conexão interna de cada um estivesse falha. Eles não estavam conseguindo ter uma escuta sutil do corpo do outro, pois ainda não tinham conseguido uma escuta sutil do próprio corpo.

A partir disso, utilizei exercícios de centramento e escuta corporal, para fazer com que os alunos primeiro se conectassem consigo mesmos. Um dos exercícios utilizados para isso baseou-se na “pequena dança” de Steve Paxton (1978 apud GIL, 2004, p. 109): “A pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado”. Esse exercício consiste em estar em pé, mas manter-se completamente relaxado. Isso coloca os corpos em um estado limite onde não se pode relaxar mais sem cair. A partir daí observa-se os micromovimentos realizados pelo corpo para manter-se em pé. Esses micromovimentos, ou, essa pequena dança, é o que deve ser observado pelos bailarinos/alunos, pois a partir da consciência dos seus

micromovimentos é que se pode tomar consciência dos micromovimentos do parceiro e assim, conectar-se mais profundamente com ele e responder com maior velocidade e precisão às proposições do par.

Além desse, também foram utilizados exercícios de meditação guiada, focadas no centramento de cada um. A ideia era acalmar impulsos internos, como emoções e pensamentos, fazendo com que os alunos focassem no momento presente. Sobre a aula onde passei esse exercício, uma das alunas falou: "Hoje super rolou a conexão, a gente estava mais consciente. Com a conexão interna, a gente fica bem mais concentrado, pelo menos eu fiquei bem mais concentrada" (STRACK, 2015). Ao estarem focados nos seus movimentos no presente foi possível que, em um momento posterior, focassem também nos movimentos do parceiro, fazendo com que dançassem de uma forma mais fluida e conectada.

6.1.8 Conexão com o par

Após trabalhar a conexão consigo mesmo, o trabalho de conexão com o par foi facilitado. Quando os alunos entendem no seu corpo como se dão os micromovimentos, as transferências de peso, as pausas, os desequilíbrios, conseguem entender com maior precisão quando essas coisas acontecem com o par. Como falado anteriormente, há pares em que a conexão estabelecida é tão grande que há a sensação de que um está lendo a mente do outro, ou que ambos dançam como se fossem um corpo só. Nesses momentos, é provável que o par atinja uma *experiência de fluxo*, conforme já citado anteriormente.

Assim, a partir das minhas pesquisas, percebi que para chegar a esse nível de conexão, os gatilhos para o *fluxo de grupo* deveriam ser observados, principalmente aqueles já citados anteriormente: participação igualitária, escuta atenta e “sempre diga sim”. A participação igualitária já foi citada quando se falou sobre ensinar os dois lados do passo para todas as pessoas e sobre a troca ou ausência de papéis.

Para escuta atenta, utilizei exercícios em que uma pessoa sentia a pequena dança no corpo do outro. Uma pessoa do par posicionava as mãos nas escápulas ou na coluna torácica do par, a fim de sentir sua pequena dança. Para manter a percepção acentuada quando os pares dançam, exercícios com olhos fechados ou com vendas fazem com que os mesmos continuem com o foco na conexão, escutando atentamente ao seu corpo e ao corpo do outro.

Em relação ao “sempre diga sim”, foram feitos exercícios onde uma pessoa do par quebrava propositalmente o movimento do anterior, para que esse treinasse sua capacidade de adaptação ao novo e de seguir a ideia do parceiro. Um desses exercícios consistia em uma pessoa do par simplesmente parar no meio da dança, enquanto a outra deveria improvisar de algum modo para dar continuidade à ideia. O primeiro, que estava parado, deveria, no momento em que julgasse mais conveniente, retornar ao movimento, aí sim, seguindo a proposta em andamento do parceiro. Esse mesmo exercício já foi citado anteriormente, e usado também para trabalhar o “erro” como possibilidade.

6.1.9 Conexão com o espaço (incluindo os outros pares)

Esbarrar com algo ou alguém ao dançar é algo que pode interromper o fluxo de movimentos. Assim, exercícios onde o foco principal é o espaço foram feitos nas minhas aulas. Um desses exercícios é feito vendando os olhos da pessoa que está propondo os movimentos, enquanto quem está seguindo mantém-se de olhos abertos, cuidando do espaço do par.

Porém, o caminho que mais funcionou com os alunos no quesito espaço foi o da *cinesfera*. “A cinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte” (LABAN, 1976 apud FERNANDES, 2006). Dentro das meditações guiadas, após cada um conectar-se consigo próprio e com o par, trabalhei com a ideia de os alunos conectarem-se com o espaço, ampliando sua *cinesfera* para além de seu espaço periférico, de forma a incluir tudo e todos dentro do seu espaço pessoal. Além de manter uma atenção maior ao espaço, isso gerou a consciência de que tudo o que se faz influencia os pares e o ambiente ao redor. No Estágio Docência, na aula que passei sobre isso,

um dos alunos disse que conseguiu sentir a *cinesfera* começando pequeninha e se expandindo até atingir o tamanho da sala, envolvendo todo mundo. Outros alunos relataram que conseguiram sentir a movimentação dos outros pares pela sala, a velocidade. Percebe-se que se conseguiu manter uma atenção ao espaço, mesmo estando conectado ao par (STRACK, 2015).

Assim, mesmo quando um par encostava em outro, a dança de ambos os pares continuava fluindo, sem que houvesse quebra de movimentos, pois era entendido que mesmo aquele encontro também fazia parte da dança de cada um.

6.1.10 Conexão com a música

Durante as pesquisas para esta dissertação, percebi que existia uma maior conexão com parceiros que ouviam a música da mesma forma que eu. Normalmente essas pessoas tinham uma bagagem de estudo musical similar ou superior à minha. Em meu diário de campo, registrei a percepção que tive de que a música também pode ser um propositor de movimentos, como já citado anteriormente (STRACK, 2016). Isso quer dizer que em alguns momentos e com alguns parceiros, as proposições de movimento não vinham de nenhuma das duas pessoas do par, mas da música. Porém, como dito anteriormente, esta forma só funcionava quando ambas as pessoas do par escutavam a música de uma mesma forma, pois se deixavam influenciar pela música da mesma maneira, realizando conjuntamente os movimentos.

Assim, é importante salientar que essa escuta da música diz respeito à escuta e utilização não apenas do pulso e da marcação rítmica da mesma. Apesar de esses aspectos serem importantes, pois ditam o passo básico de cada gênero de dança de salão, eles não são os únicos que podem ser utilizados, como já citado anteriormente. Porém, o que se percebe é que os professores de dança de salão não têm conhecimento suficiente de música para transmitir aos alunos, o que faz com que cada um escute a música de uma forma, sem conseguir comunicar ao par qual é essa forma que está ouvindo. Segue relato de uma aluna em meu Relatório de Estágio: “Uma aluna relatou sua dificuldade nos primeiros exercícios em se ater apenas aos movimentos que o parceiro propunha. Relatou que a música pedia ao corpo dela que realizasse outros tipos de movimentos que o parceiro não estava propondo” (STRACK, 2015). Nesse caso, a escuta e utilização da música de cada um era diferente. No momento em que pedi que os alunos invertessem os papéis e trocassem quem estava propondo, essa aluna pode utilizar a música da maneira como preferia.

Zamoner (2007) cita inclusive que, entre os alunos avançados, esse é mais um dos motivos de briga entre o par. Entre esses alunos, é comum que já não utilizem mais apenas o ritmo para dançar e que queiram enriquecer sua dança buscando outros elementos da música para utilizar, mas como suas aulas não contemplam um estudo básico sobre música, o par faz o que pode, tentando se comunicar com as ferramentas que tem, o que pode levar os parceiros a se desentender.

Assim, para que os alunos possam ter uma escuta ativa também da música, desenvolvi, em parceria com o músico Filipe de Castro Oliveira, exercícios para que os alunos tenham todos um conhecimento musical básico, que auxilie os mesmos, desde as primeiras aulas, a ter uma conexão também com o que ouvem, desenvolvendo sua percepção musical. Esses exercícios englobam noções de estrutura musical: motivo, frase, forma; rítmica: instrumentação, pulsação e o que fazer na ausência deles; melodia: notas longas; arranjo: convenções, pausas e paradas; conceito de figura e fundo; entre outros. Dessa forma, os alunos já iniciam seu aprendizado entendendo também como podem aproveitar melhor a música que dançam, escolhendo qual aspecto musical influenciará seu movimento. E como todos na turma receberam o mesmo conhecimento, os parceiros conseguem entender um ao outro, quando desejam realizar algo que não esteja pautado apenas na estrutura rítmica. Abaixo, segue uma anotação minha no diário de campo após uma aula em que falamos sobre instrumentação rítmica e o que fazer na ausência dela:

Uma aluna relatou o quanto a aula de música foi importante para ela. Ela falou que nunca tinha ouvido a música dessa forma, prestando atenção aos instrumentos. Relatou que um novo universo se abriu para ela a partir daquele momento (STRACK, 2016).

Com essa fala ficou claro para mim que apesar da música fazer parte da vida de um grande número de pessoas, principalmente no Brasil, a educação musical em si não é assim tão presente, tornando-se um ponto primordial para ser trabalhado nas aulas de dança.

6.2 Caminhos para iniciados

Durante o período de estudos para a presente pesquisa, pude colocar em prática minhas ideias apenas com alunos iniciantes. Porém, como forma de dar continuidade a pesquisa, formei um grupo de estudos para o ano de 2017 que pretende descobrir como aplicar essas ideias com pessoas que já dançam há muito tempo da forma tradicional, com os *Cavalheiros* conduzindo e as *Damas* seguindo. Assim, deixo aqui quais os desafios que já vislumbro e quais os pontos que desejo trabalhar nesse grupo, também para aqueles leitores que tenham interesse em desenvolver o mesmo tipo de pesquisa. É possível, entretanto, que já haja profissionais que se dediquem a este estudo e que já tenham encontrado os resultados que se buscam aqui. No entanto, ao pesquisar, não encontrei registros sobre os mesmos.

Para aqueles que já estão habituados a dançar como *Cavalheiros*, o maior desafio é manter uma escuta corporal atenta, ouvindo o que o corpo da *Dama* está dizendo. Uma das

possibilidades é a inversão total de papéis, onde os mesmos ficariam apenas seguindo as proposições. Outra possibilidade é iniciar o treino para que os mesmos comecem a dar espaço para as *Damas* falarem, como sugere Santos (2016). Isso poderá levá-los ao estado de “sempre diga sim”.

Para as *Damas* será necessário que aprendam não somente o “outro lado do passo”, mas toda a técnica de comunicação que a elas é negada. É necessário que as mesmas entendam como a comunicação funciona, inicialmente passo a passo, até que automatizem e entendam como funciona a lógica da mesma em seus corpos e não apenas teoricamente.

Acredito que, após esse momento inicial de apropriação do papel que não é de costume de cada um, possa-se dar início ao treino de diálogo corporal, ainda pensando em um jogo de perguntas e respostas, onde um fala e silencia para dar espaço para a fala corporal do outro. Esse formato de pergunta e resposta se faz importante no processo, principalmente para que se mantenha a participação igualitária de ambas as pessoas do par. Assim, quando o formato de diálogo estiver automatizado, com ambas as pessoas do par participando igualmente, tendo uma escuta atenta e sempre dizendo sim as proposições um do outro, pode-se chegar no patamar do *fluxo*, onde já não importa mais de onde vem o movimento, com ambas as pessoas do par dançando como uma só.

Assim, pensando em termos práticos, o desafio tanto para os iniciantes quanto para quem já dança, é poder chegar em um baile e dançar tão bem em seu novo papel quanto em seu papel de origem, alternando entre eles como se ambos não existissem. Porém, acredito que o maior desafio a ser enfrentado será interno. Os homens precisam estar abertos para deixarem a segurança de estarem sempre no controle, enquanto que as mulheres precisam ser fortes para conseguir sustentar o lugar conquistado.

Nem sempre será fácil modificar os locais por onde se passa, porém, para a cartografia o campo de análise não é separado do campo da intervenção, sendo essa uma consequência da passagem do cartógrafo pelo local (PASSOS; BARROS, 2015). E os caminhos aqui descritos são os que utilizei e continuo utilizando para realizar minhas intervenções dentro dos territórios das danças de salão.

7 CONCLUSÃO

Ao iniciar meus estudos dentro do mestrado, não sabia quais caminhos tomar, ou quais preceitos teóricos buscar para conseguir responder minhas questões. Felizmente, minha trajetória nos últimos dois anos fez mais do que isso. Não só consegui respostas às minhas perguntas iniciais, como agora incorporo essas respostas em minha *práxis* diária, principalmente junto a meus alunos.

Assim, por ter conseguido respostas satisfatórias aos meus questionamentos, pude traçar os objetivos do presente trabalho. Isso, graças à metodologia cartográfica que utilizei, que permite que as metas e objetivos sejam traçados no decorrer do trabalho, sem a necessidade que se saiba deles de antemão. De qualquer forma, os objetivos traçados para essa dissertação estão aqui cumpridos.

O principal deles era propor caminhos que tornassem possível a quebra da *condução* nas danças de salão sem que essa dança se descaracterizasse. Essa proposição tinha como intuito maior coletivizar a experiência da cartógrafa para que outras pessoas da área possam ter um mapa para o qual olhar. Isso foi feito ao final do capítulo 5, bem como em todo o capítulo 6.

Porém, para que isso fosse possível, anteriormente descrevi como a *condução* se dá em sua forma tradicional, bem como quais são os papéis esperados de homens e mulheres, *Damas* e *Cavalheiros* dentro das danças de salão. A maior parte disso se deu no capítulo 3, porém, descrições de experiências minhas e citações de autores da área foram espalhadas durante todo o trabalho, cada um no local onde mais auxiliaria o leitor a entender como o território da dança de salão encontrado pela cartógrafa funciona.

Para propor novos caminhos, também precisei falar sobre os problemas que encontrei nos caminhos já existentes relativos à *condução*, fazendo isso basicamente no quarto capítulo. Boa parte dos problemas encontrados por mim durante meu percurso pelos territórios poderiam ser resolvidos se não houvesse uma visão machista e patriarcal sobre as danças de salão.

Isso me impulsionou a ir atrás de pessoas que já faziam uma dança de salão diferente e a testar essas novas visões dentro de meus territórios, compostos pelos bailes que frequentei, pelos ensaios com o grupo de dança que participava, pelas conversas que tive com

colegas, amigos e pelas aulas que ministrava. Dentro desse território, que já recebia intervenções da cartógrafa, à medida que eu me movia dentro dele, foram feitas muitas descobertas, ao mesmo tempo em que foram surgindo novas questões, novos caminhos, novos rumos a serem percorridos, experimentados e testados. Boa parte disso ficou registrada no quinto capítulo desta dissertação.

Assim, percorrendo esse caminho, pude chegar aos últimos capítulos e alcançar meu objetivo maior, conforme já foi descrito. A partir disso também, pude traçar os próximos passos para a continuidade da pesquisa. O primeiro deles é a formação de um grupo de estudos formado por professores de danças de salão. Dentro desse grupo de estudos, a ideia é percorrer os caminhos deixados aqui, fazendo com que esses caminhos sejam experimentados por profissionais da dança. Essa escolha foi feita, pois pretendo descobrir como conseguir chegar a um patamar de diálogo corporal ou *comunhão* com pessoas que já dançam há muito tempo dentro da forma tradicional, mas que tem vontade de sair fora dela.

Além desse grupo de estudos, mantenho meus alunos regulares que já experimentam essa forma de dançar desde as primeiras aulas. Com esses, pretendo verificar como esse aprendizado se dará em longo prazo. Principalmente, como será a dança que surgirá quando esses alunos (especialmente as mulheres) frequentarem bailes e dançarem com pessoas que utilizam a *condução* em sua forma tradicional.

Outro desdobramento dessa pesquisa é a publicação de um livro. Durante o trabalho foi citada a campanha que o grupo Be Hoppers lançou no Facebook, os 30 Dias Sem Machismo na Dança de Salão. A ideia inicial do grupo era publicar uma cartilha ao final da campanha. Porém, em conversas com os idealizadores, ficou acordado que o material dessa dissertação será utilizado para transformar a cartilha em um livro e, assim, dar mais profundidade ao assunto àqueles que tenham interesse nesse estudo.

Essas são ações que pretendo realizar ainda no ano de 2017. Porém, não pretendo parar aí. Como nestes dois anos de mestrado encontrei respostas para questionamentos que vinha trazendo comigo há vários anos, toda a minha forma de trabalhar com dança de salão foi modificada e muitas sementes foram e estão sendo lançadas. Assim, os desdobramentos dessa pesquisa continuarão a aparecer, quer dentro do âmbito acadêmico, quer fora, quer eu busque por isso ou não.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Fernanda Ferreira de. O par como unidade criativa: reflexões sobre criação e técnica na dança de salão. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 101-112, mai. 2013.
- ALKMIN, Gabriela. O que é teoria queer? In.: RAMOS, Marcelo Maciel; BRENER, Paula Rocha Gouvêa; NICOLI, Pedro Augusto Gravatá. (org.) **Gênero, sexualidade e direito: uma introdução**. Belo Horizonte: Initia Via, 2016. 289 p.
- BARBOSA, Rodinei. Glossário de Tango. In: PINTO, Rosylene. **Fuzuê das Artes**. Cuiabá, 2012. Disponível em: <<http://fuzuedasartes.blogspot.com.br/2012/09/glossario-de-tango-por-rodinei-barbosa.html>>. Acesso em: 14 abril 2016.
- BARROS, Laura Pozzana de. KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.) **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. 207 p.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: Educação Física. Brasília: MEC/SEF, 1998. 114 p. *apud* GRANGEIRO, Marcelo. **Ai, pisaram no meu pé: Um novo conceito em aprendizagem e ensino na dança de salão**. São Paulo: Scortecci, 2014. 144 p.
- CASTRO, Alex. Cavalheirismo é machismo. In.: **Papo de Homem**. 13 maio 2013. Disponível em: <<https://papodehomem.com.br/cavalheirismo/>> Acesso em: 14 nov. 2016.
- CESAR, Karina Belídio. Metodologias de ensino usadas em aulas de Danças de Salão em renomadas escolas na cidade do Rio de Janeiro. 2012. 48 f. Monografia (Especialização) – Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 2012. *apud* GRANGEIRO, Marcelo. **Ai, pisaram no meu pé: Um novo conceito em aprendizagem e ensino na dança de salão**. São Paulo: Scortecci, 2014. 144 p.
- CONDUZIR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio**. Versão 5.0 [S. l.]: Editora Positivo, 2004.
- CORDEIRO, César. O Abraço no tango. In: PERNA, Marco Antônio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil**. v. 02, n. 01. Rio de Janeiro: Amaragão Edições de Periódicos, 2012. 160 p.
- COPP, Trevor; FOX, Jeff. **Ballroom dance that breaks gender roles**. Montreal: TEDx, 2015. (15 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/trevor_copp_jeff_fox_ballroom_dance_that_breaks_gender_roles/transcript?language=en#t-4614>. Acesso em: 22 nov. 2016.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow** (1990). *Version 06012012*. [S.l.]: HarperCollings e-books, 2008. EPub Edition.
- _____. **A descoberta do fluxo: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 166 p.

DALAZEN, Luiz. O homem, a mulher e o diálogo no tango. In: **Curso de Qualificação Profissional em Tango Dança**. Joinville, p. 1-10, 06 abril 2013. Disponível em: <<http://www.intertango.com.br/curso/?p=2768>>. Acesso em: 30 jan. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 94 p. E-book.

DENNISTON, Christine. *Clichés about Tango Origins of the Dance*. 2003. Disponível em: <<http://www.history-of-tango.com/tango-origins.html>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

DINZEL, Rodolfo. *El tango una danza: esa ansiosa búsqueda de la libertad*. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Corregidor, 1999. 125p.

DINZEL, Gloria; DINZEL, Rodolfo. *El tango una danza: la improvisación*. Buenos Aires: Corregidor, 2012a. 222 p.

DINZEL, Gloria. *El tango una danza: mi tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2012b. 112 p.

DOCAMPO, Mariana. **Tango Queer**. 2009. Disponível em: <<http://www.tangoqueer.com/espanol/index.html>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

DORRIER-APPRILL, Élisabeth. *Danses Latines: Le désir des continents*. Paris: Editions Autrement, 2001. 280 p.

ERROS mais comuns da dança de salão. [S.l.]: YouTube, 2015. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CRDm-UJZzf0>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

FARINA, Cynthia. Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual. In: 31ª reunião anual da ANPED, 2008, Caxambu. **Trabalhos GE**. Caxambu: [S.e.], 2008. p. 1 - 16. Disponível em: <<http://31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GE01-4014--Int.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2016.

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências**. 2011. 85 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Dança, Departamento da Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

_____. Cocondução: procedimento corporal de comunicação relacional nas Danças de Salão. In: PERNA, Marco Antônio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil** v. 02, n. 01. Rio de Janeiro: Amaragão Edições de Periódicos, 2012. 160 p.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006. 408 p.

FERRARI, Lidia. *Tips & Secrets for Dancing Tango: Lead and Follow*. [S. l.]: [S. e], 2011. E-book.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004. 224 p.

GRANGEIRO, Marcelo. **Ai, pisaram no meu pé:** Um novo conceito em aprendizagem e ensino na dança de salão. São Paulo: Scortecci, 2014. 144 p.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** Cartografias do Desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. 327 p.

GUILLÉN, Marissa E. *The Performance of Tango: Gender, Power and Role Playing*. 2008. 65 f. Dissertação (Mestrado) - *College Of Fine Arts, Ohio University, Ohio*, 2008.

GUIMARÃES, Marina Gonçalves; MARINHO, Míriam. O que é machismo? In.: RAMOS, Marcelo Maciel; BRENER, Paula Rocha Gouvêa; NICOLI, Pedro Augusto Gravatá. (org.) **Gênero, sexualidade e direito:** uma introdução. Belo Horizonte: Initia Via, 2016. 289 p.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 417 p.

IANNITELLI, David. Steve Paxton e Lisa Nelson em São Paulo. In. **Cadernos do GIPE-CIT.** Salvador, n. 10, p. 62-71, jun. 2000.

IKUNO, Erika. Reflexões sobre o samba e a autonomia da dama. In.: FILHO, Rubens Pantano; OLIVEIRA, Rodrigo de; SUAYA, Alejandro “Turco”. (orgs.) **Tango e Samba.** Um encontro de duas culturas. Indaiatuba (SP): Gráfica e Editora Vitória, 2016.

KAMEI, Helder Hiroki. **Flow: o que é isso?** Um estudo psicológico sobre experiências ótimas de fluxo na consciência, sob a perspectiva da Psicologia Positiva. 2010. 345f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Psicologia. Área de concentração: Psicologia Social e do Trabalho, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lilian da (org.). **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32-51.

KASTRUP, Virgínia. BARROS, Laura Pozzana de. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.) **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. 207 p.

KOTLER, Steven. **Super-humanos.** Rio de Janeiro: Sextante, 2015. E-book.

KNOWLES, Malcolm S.; HOLTON III, Elwoon F.; SWANSON, Richard A. **Aprendizagem de resultados:** Uma abordagem prática para aumentar a efetividade da educação corporativa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011. Ebook.

LABAN, Rudolf. *The langue of movement. A guidebook to Choreutics*. Lisa Ullmann (ed.). Boston: Plays, 1976 *apud* FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006. 408 p.

LEITE, Mariana Faria. **A percepção de professoras de dança de salão sobre violência no seu contexto de trabalho.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia). Orientadora: Andréia Monteiro Felipe. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2017.

LESTE, Themi Rosa. **Dança: modos de estar: Princípios Organizativos em Dança Contemporânea.** 2010. 87 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

LEAD. In: *Cambridge Dictionary*. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/lead>> Acesso em: 21 maio 2016.

LIGUORI, Maíra. O machismo também mora nos detalhes. In.: **Think Olga**. 09 abr. 2015. Disponível em: <<http://thinkolga.com/2015/04/09/o-machismo-tambem-mora-nos-detalhes/>> Acesso em: 27 out 2016.

LINS, Regina Navarro. **O cavalheirismo é nocivo às mulheres!** 2013. Disponível em: <<http://reginavarro.blogosfera.uol.com.br/2013/05/04/o-cavalheirismo-e-nocivo-as-mulheres/>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

LISKA, María Mercedes. *El cuerpo en la música.: La propuesta del tango queer y su vinculación con el tango electrónico.* **Boletín Onteaiken**, Córdoba, n. 8, p. 45-52, out. 2009. Disponível em: <<http://onteaiken.com.ar/ver/boletin8/2-1.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

LUA, Luciana. **Como o meu parceiro de dança transformou meu sonho em pesadelo: primeira parte.** 2014. Disponível em: <<http://daringtodance.com/primeira-parte/>> Acesso em 30 jul. 2016.

MACHADO, Rubem Mauro. Cantada, assédio e sedução. In. SALDANHA, Milton. **Jornal Dance.** Ano XII, nº 127, maio 2006. Disponível em: <<http://www.dancadesalao.com/jornal/dance/0127mai2006DanceWeb.pdf>> Acesso em: 27 out 2016.

MATURANA, Humberto. Conversações matrísticas e patriarcais. In.: MATURANA, Humberto; VERDEM-ZOLLER, Gerda. **Amar e Brincar: Fundamentos esquecidos do humano.** São Paulo: Palas Athena Editora, 2009.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 536 p.

MOSCHKOVICH, Marília. O machismo sutil de quem nos cultua. In.: **Carta Capital**. 11 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/outras-palavras/o-machismo-sutil-de-quem-nos-cultua-4591.html>> Acesso em: 27 out. 2016.

NOGUEIRA, Kenio. Quem conduz na dança? - Uma nova realidade para o século XXI. In: **Dança de Salão Joinville.** Joinville, out. 2009. Disponível em: <<http://asgar.com.br/conducao-homem-x-mulher/>> Acesso em: 24 abril 2016.

PACHECO, Ana Julia Pinto. Educação Física e Dança: uma análise bibliográfica. **Pensar A Prática**, Universidade Federal de Goiás, n. 2, p. 156-171, jun./jul. 1999.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.) **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. 207 p.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.) **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. 207 p.

PAXTON, Steve; NEDER, Fernando. Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder: Tradução de Fernando Neder. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 02, n. 02, p. 01-09, jul-dez 2010. Semestral.

PAXTON, Steve. **Lisa Nelson e Steve Paxton em conversa com Helmut Ploebst para a Ballet International**. 05/99. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/com024/contact/artigo2.html>> Acesso em: 21 jan. 2017.

_____. The small dance. *Contact Quaterly*. v. 3, n. 2, Winter 1978 apud GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004. 224 p.

PERNA, Marco Antônio. **Samba de Gafieira**: a história da dança de salão brasileira. Rio de Janeiro: O Autor, 2001. 212 p.

_____. Crônica: Dama boa não pensa. In: PERNA, Marco Antônio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil**. v. 02, n. 01. Rio de Janeiro: Amaragão Edições de Periódicos, 2012. 160 p.

POMPEU, Ana. O machismo revestido de cavalheirismo. In.: **Não me Kahlo**. 31 ago 2015. Disponível em: <<http://www.naomekahlo.com/single-post/2015/09/01/O-machismo-revestido-de-cavalheirismo>> Acesso em: 14 nov. 2016.

RIED, Bettina. **Fundamentos da Dança de Salão**: Programa Internacional de Dança de Salão; Dança Esportiva Internacional. Londrina: Midiograf, 2003.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007. 247 p.

RUTHES, Sandra. **Música para Dança de Salão**. Curitiba: Prottexto, 2007. 112 p.

SANTOS, Sheila. Samba e tango: uma visão contemporânea das relações na dança a dois. In.: FILHO, Rubens Pantano; OLIVEIRA, Rodrigo de; SUAYA, Alejandro “Turco”. (orgs.) **Tango e Samba**. Um encontro de duas culturas. Indaiatuba (SP): Gráfica e Editora Vitória, 2016. 232 p.

SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. **Diálogos de um ser a dois**: Uma perspectiva para dançar tango. 2012. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Curso de Licenciatura em Dança, Departamento da Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/67881/000874188.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 29 maio 2016.

SIQUEIRA, Monalisa Dias De. **“Quem convida é a mulher”**: experiências femininas e subversão nos bailes de dança de salão. 2009. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Curso do Programa de Pós-graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

STEARNS, Marshall Winslow. *Jazz Dance: the story of american vernacular dance*. New York: Macmillan, 1968. 508 p.

STRACK, Míriam Medeiros. **Dama ativa e comunicação entre o casal na dança de salão: uma abordagem prática**. 2013. 77 f. Monografia (Especialização) – Curso de Teoria e Movimento da Dança, com Ênfase em Danças de Salão, Faculdade Metropolitana de Curitiba, São José dos Pinhais, 2013.

_____. **Relatório de Atividades: Estágio Docência**. 2015. 33 f. Relatório de atividades (Estágio docência) – Disciplina: Treinamento Corporal para Atores, Faculdade de Teatro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

_____. **Diário de Campo**. Belo Horizonte: [S. e.], 2016.

TONIAL, Tiago. Dança de salão e lazer na sociedade contemporânea: um estudo sobre academias de Belo Horizonte. Dissertação de mestrado. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. Universidade Federal de Minas Gerais. 2011. *apud* ZAMONER, Maristela. **Dança de Salão: conceitos e definições fundamentais**. Quatro Barras, PR: Editora Protexoto, 2013a. 122 p.

VALLE, Flávio Pinto. Pragmática das Danças de Salão: uma abordagem comunicacional. In: I ECOMIG, 2008, Belo Horizonte. **Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais**. Belo Horizonte: PUC - Minas, 2008. p. 1 - 14.

WILLADINO, Isabel Costa. **Dança Zouk: trajetórias do aprendiz**. 2012. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Curso do Programa de Pós-graduação em Educação, Departamento da Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/49841/000850593.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 29 maio 2016.

ZAMONER, Maristela. **Sexo e dança de salão**. Curitiba: Protexoto, 2007. 208 p.

_____. E se as damas conduzissem? In: **Dança em Pauta**. Curitiba, 14 mar. 2011a. Disponível em: <<http://www.dancaempauta.com.br/site/artigo/e-se-as-damas-conduzissem/>> Acesso em 30 jan. 2016.

_____. Cavalheiros são veículos. In: **Dança em Pauta**. Curitiba, 18 jan. 2011b. Disponível em: <<http://www.dancaempauta.com.br/site/artigo/cavalheiros-sao-veiculos/>> Acesso em: 30 jan. 2016.

_____. Damas também são veículos. In: **Dança em Pauta**. Curitiba, 14 fev. 2011c. Disponível em: <<http://www.dancaempauta.com.br/site/artigo/damas-tambem-sao-veiculos/>> Acesso em: 30 jan. 2016.

_____. **Dança de Salão: conceitos e definições fundamentais.** Quatro Barras, PR: Editora Protexoto, 2013a. 122 p.

_____. Conduzir e mandar, histórias diferentes. In: **Dança em Pauta.** Curitiba, 12 ago. 2013b. Disponível em: <<http://www.dancaempauta.com.br/site/artigo/conduzir-e-mandar-historias-diferentes/>> Acesso em: 29 maio 2016.

_____. Condução, diferentes possibilidades a cada dança. In: **Dança em Pauta.** Curitiba, 28 nov. 2013c. Disponível em: <<http://www.dancaempauta.com.br/site/artigo/conducao-diferentes-possibilidades-a-cada-danca/>> Acesso em: 29 maio 2016.

_____. **Dança de Salão: uma força civilizatriz.** Curitiba: Comfauna, 2016. 100 p.