

SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. **Pela urgência do fim da boa dama - os papéis de gênero na dança de salão**. Rio de Janeiro: UNIRIO. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO; Doutoranda em Artes Cênicas; Orientador Charles Feitosa; Bolsista CNPQ.

RESUMO: Objetivo nesse trabalho é refletir sobre como a dança de salão tem construído e sustentado padrões bem marcados de gênero, tendo como enfoque a subjugação do papel da mulher. Pretendo abordar quais os elementos que caracterizam uma "boa dama" na dança de salão tradicional, e como esse papel na dança acaba provocando a manutenção de relações hierárquicas entre homens e mulheres. Finalizo com considerações sobre a importância de se problematizar essa prática e reinventar outras formas de se fazer dança de salão, com normas menos rígidas, viabilizando assim que dessa dança possam emergir outros modos de existência.

PALAVRAS CHAVES: Dança de Salão; Gênero; Dama; Condução

By urgency of the end of a good lady– the gender roles in social dances

ABSTRACT: Objective in this work is to reflect on how social dancing has built and sustained well-defined gender patterns, focusing on subjugating the role of women. I intend to address the elements that characterize a "good lady" in traditional social dancing, and how this role in dance ends up provoking the maintenance of hierarchical relationships between men and women. I conclude with considerations about the importance of problematizing this practice and reinventing other forms of social dancing, with less rigid norms, thus enabling this dance to emerge other modes of existence.

KEYWORDS: Social Dance; Gender; Follower; Leading

Essa pesquisa surge da urgência do corpo que aqui escreve, o qual sempre esteve inserido na dança de salão como dançarina e professora, mobilizado pela experiência de compartilhar danças com outras pessoas. Um corpo inquieto que nunca se sentiu parte desse universo, por desejar mais possibilidades de se relacionar com o outro ao dançar, para além do estado de ter que ser conduzida. Esse fato, no primeiro momento, parecia ser algo apenas referente ao formato de como a dança era feita. Ao longo dos anos, essa questão foi ganhando densidade e implicações políticas no meu corpo, pois foi ficando nítido que os incômodos e inquietações presenciadas decorriam de uma experiência de dançar vinda de um corpo de mulher.

Sendo assim, a forma como a dança ocorria não apenas possibilitava propostas de movimento, mas instituía também modos de estar em relação com o mundo. A dança que me foi ensinada, os modos como meu corpo deveria estar e se portar nesse espaço refletiam também socialmente como era desejado que

esse corpo se comportasse. A partir da experiência de dançar e de ir compreendendo que havia todo um processo de silenciamento e de dominação desse corpo por vias sociais, o qual também estava ocorrendo na dança em que eu havia optando em fazer, me provocou a repensar esse fazer. Ao invés de encontrar outras formas de dançar que pudessem dar vazão às outras que me habitam, senti que era necessário buscar formas de transverter as “boas damas” de dança de salão, a começar por mim.

A partir dessa provocação, penso na importância da escrita acadêmica ser perpassada pela narrativa afetiva da experiência da mulher na dança de salão. Desse modo, pretende-se compor uma teia entre as referências, reflexões e vivências práticas para compor o universo desse trabalho. Como bem elucidada Dantas (1999, p. 9), “o universo de ideias da dança existe nos e pelos movimentos corporais e se manifesta no corpo que dança”. Dessa forma, optei por adotar o conceito de “empatia cinestésica”, trazida por Fortin (1994) e por Frosch (1999), a fim de tentar captar esses dados que permeia a experiência de dançar a dois.

Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, a palavra *empatia* designa uma forma de identificação intelectual ou afetiva de um sujeito com alguma coisa que pode ser uma pessoa, um objeto ou até mesmo uma ideia. Esse significado pode ser encontrado no uso dessa palavra no universo da pesquisa: *empatia* como o modo de identificação intelectual ou afetiva do pesquisador com algo. De acordo com Fortin (2009, p. 81), “A corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo são reconhecidas como fonte de informações” e vão compondo uma teia de conhecimentos juntamente com a fundamentação teórica.

Dessa forma, o conceito operacional “empatia cinestésica”, no universo da pesquisa em dança, pode se referir à possibilidade de identificação ou reconhecimento de uma situação/evento por meio da percepção do corpo em movimento. Esse viés poderá ter como pressuposto que a empatia é somente de quem observa o acontecimento. Entretanto, existe a possibilidade de o pesquisador ultrapassar esse limite, ao utilizar a “empatia cinestésica” como instrumento de coleta de informações de sua própria experiência, ou seja, a empatia seria daquele que realiza e, ao mesmo tempo, observa o evento que está acontecendo. Nesse sentido, trago ao longo do texto a experiência prática

de dança de salão, na qual por mais de dez anos experimentei esse papel de “boa dama”, e todas as provocações em relação a esse lugar para conversar junto com referencial teórico.

Dança de Salão e o Sistema de Condução

A dança de salão tradicional pode ser definida segundo Maristela Zamoner como:

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 (2013, p. 38)

Nessa prática onde o principal elemento desse fazer é o encontro social de pessoas para dançar a dois, existe claramente dois lugares que são determinados pelo gênero do participante. Ao dançar ambos irão se relacionar pela noção de condução, onde o homem propõe o movimento para a mulher a qual deve seguir corretamente as suas indicações. Esses papéis não são alterados em momento algum durante a dança. No tango, por exemplo, como traz Magali Saikin (2004) o homem conduz e interpreta a partir de sua estratégia própria, por outro lado, a mulher estaria interpretando a partir do outro, jamais compondo. Sendo que o ato de ser conduzida visto como uma vivência, uma ação não legitimada. Essa constatação da autora é bastante significativa porque muitos processos de aprendizado dessa dança são focados e enaltecem as habilidades do condutor, o cavalheiro, visto que ele é o responsável pelo andamento da dança.

Nesse sentido, além das damas não terem acesso a essa possibilidade de conduzir, muitas vezes seu papel é visto como secundário. Essa relação hierárquica entre condutor e conduzido, se faz presente nessa prática de dança em diversos âmbitos, sejam nas formas de dançar e nos discursos que circulam pelos corpos dos participantes. A autora Magali Saikin (2004) traz dois exemplos de passos de tango que dramatizam teatralmente essa relação de dominador-dominada como a “sentada”¹ e “corte”. Assim como as imagens clássicas de

¹ Vídeo onde é possível visualizar o movimento de “sentada”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kqZauz0K1i0>> Acesso em: 30 Nov. 2018

representação dessa dança, que normalmente, refere-se a poses onde as mulheres costumam estar sempre em posições abaixo dos homens, e dependentes de certo modo do seu equilíbrio.

Imagens de poses tradicionais de casais dançando tango argentino



Fonte: imagens de domínio público²

Outro ponto que se apresenta na dança de salão tradicional é que o papel exercido na dança vem aliado a uma série de adjetivos que correspondem a cada uma dessas funções. Nesse sentido, a experiência de ser dama ou ser cavalheiro também determina e cria formas muito limitadas de experiências do que é ser homem ou mulher. Alguns autores como Nau-Klapwijk (2006), Labraña e Sebastian (2000) e Romay (2006) descrevem que o homem deve exercer o papel do protetor, dominador, forte e vigoroso, enquanto à mulher cabe o papel de submissa, pequena, sensível e empática. Essa seria a maneira de equilíbrio do casal.

Se analisarmos essa prática de maneira crítica, principalmente através de perspectivas queer, assim como traz Débora Pazetto e Samuel Samways (2018) podemos compreender a dança de salão tradicional como um mecanismo do sistema de identificação casual entre sexo, gênero e orientação sexual. Nesse sentido, a dança é também uma técnica de regulamentação e de programação dos corpos e sujeitos. Por isso ressalto a importância de atentarmos a esses papéis de gênero presentes na dança, pois ao mantê-los passamos a incorporar

² Disponível em: <<http://www.recoverycoco.com/new-page-39/>>
<<http://www.dancetangonyc.com/classes/advanced-figures-in-close-embrace>> Acesso em: 29 Nov. 2018

esse processo de dominação reiterando diferenças entre homens e mulher. Assim como nos aponta Paul B. Preciado:

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

O fato de praticarmos uma dança baseado na lógica de gênero, através da perspectiva binária, a qual é estabelecida por uma única forma de condução centrada na figura do cavalheiro, reforça estereótipos, formas de se relacionar que não se restringem apenas a uma ação neutra de dançar. Essa prática passa constantemente a reiterar e a reinserir através de operações dos códigos ditos como “naturais” formas de estar no mundo, não apenas excluindo as diferenças, mas construindo elas como aponta Pazetto e Samways:

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

Nesse sentido, quando há tentativa de desvio desses padrões binários de dama e cavalheiro, ela é repreendida pelo meio, pois é necessário que os participantes ocupem um desses dois lugares. É costume não haver liberdade de experimentar o outro papel, mesmo que haja o desejo da/o participante. Não se tem a possibilidade de ocupar o espaço inverso da sua função, principalmente quando isso é exercido pelas mulheres³. Sendo que as damas que antecipam os movimentos do cavalheiro ou decidem criar outros, são repreendidas como trazem Pazetto e Samways (2018), normalmente por processos de depreciação através de heteroterrorismo quando apelidadas de “dama rebelde” ou “dama que vai sozinha”. A noção de heteroterrorismo é abordada por Berenice Bento (2011) e está vinculada a qualquer enunciado que estimule ou iniba comportamentos, como, por exemplo, “menino não chora” ou “menina brinca de boneca”. Na dança

³ As damas não possuem acesso à tecnologia da condução. Normalmente só as professoras de dança de salão que possuem essa experiência, e mesmo assim, ainda assim existem poucos espaços de prática onde essa ação é possível.

de salão como traz Pazetto e Samways isso é “ transformado em “homem tem que mostrar quem manda”, “homem não pode dançar como bicha”, “esse homem tá querendo aparecer mais que a dama”, “mulher não pode ser mandona”, “dama boa não pensa” (2018, p.12).

Nessa perspectiva, a heteronormatividade na dança de salão funciona como engrenagem de um mecanismo social que regula corpos e possibilidades de estar no mundo. Além de restringir diferentes formas de poder ser mulher experiências diversas de masculinidades também são controladas e evitadas no interior desse ambiente social. Mesmo admitindo que o sistema tradicional de condução afeta diretamente a expressividade do homem na dança de salão, é necessário destacar que socialmente existe um processo subjetivo de dominação dos corpos femininos através do sistema de pensamento patriarcal. Por essa razão, as formas opressoras que agem nos corpos, além de se serem desiguais na sua manifestação, são também hierarquizadas entre cavalheiros e damas

Nesse texto trago inquietações referentes ao papel tradicional da mulher na dança de salão, através da imagem representativa da “boa dama”. Acredito que toda inquietação advém da experiência pessoal de cada corpo. Eu, corpo de mulher dançarina e pesquisadora, marcado pelas experiências de já ter sido uma boa dama, carrego a ambição de provocar mudanças do ambiente da dança de salão, quero dar voz às dançarinas que são habitualmente silenciadas pelos seus parceiros homens. Apresento a seguir alguns atributos que a uma mulher precisa dispor para ser considerada boa dama, suas implicações nas relações sociais e, por fim, apresento uma justificativa com as razões pelas quais considero que esta lógica de comportamento deve acabar.

Pelo fim da “boa dama”

Uma boa dama deve ter uma escuta sensível, saber decifrar os estímulos propostos pela condução do cavalheiro e responde-los adequadamente. Deve esperar a condução do homem, sem antecipar o movimento. A boa dama dança tendo como qualidades: beleza, graciosidade e a sensualidade adequada, nunca em excesso. Deve ser educada, gentil, e precisa cuidar para que suas vestimentas não pareceram vulgar. Uma boa dama

realiza enfeites de dança, onde se pode demonstrar suas habilidades criativas, mas isso não pode atrapalhar o condutor. É recomendado que a mesma dance sempre com todos aqueles cavalheiros que a tirem para dançar.

Uma boa dama não pode propor movimentos durante a dança, mesmo que ela tenha uma percepção diferente da música, ou porque percebeu que a dança poderia ter ido por outro caminho. Uma boa dama fica refém da condução do cavalheiro, não podendo dançar com outras pessoas, inclusive com outras damas, porque não tem acesso a ação de conduzir. Uma boa dama não pode não querer usar salto, não ser graciosa, nem sensual e muito menos ser o que quiser ser independente da legitimação do outro (homem). A boa dama está sempre em busca do ideal de beleza imposto pela sociedade, mesmo ele sendo extremamente limitado, ela está constantemente tendo que adequar seu corpo na tentativa de se encaixar nesse modelo. Uma boa dama não recusa danças, inclusive se o cavalheiro for agressivo em seus movimentos, desagradável com seus toques e comentários. Se ela for tirada para dançar, independente do seu cansaço ou desejo, ela deve ir.

Trago o que seria uma “boa dama”, influenciada pelas vivências que experimentei como dançarina e professora de dança de salão. Pode haver outras nuances do que seria esse papel na dança, apesar de algumas coisas já estarem sendo questionadas em trabalhos como de Polezi e Silveira (2017); Pazetto e Samways (2018); Majerowick e Silveira (2018); Strack (2017) os quais tem refletido criticamente os papéis na dança. Mesmo assim, ainda é possível encontrar referências textuais hegemônicas que enfatizam e defendem as características de “boa dama”, como é o caso dos textos de Zamoner (2016; 2017); Ried (2003); ou ainda a famosa publicação “Boa Dama não Pensa” de Marco Antonio Perna (2011). Nesse último, é dada como ênfase o fato da dama não pensar ao realizar o movimento, e ter que conseguir reagir com gestos bonitos e delicados durante a execução do passo de dança proposto pelo cavalheiro.

Nesses textos, há um enaltecimento da responsabilidade da dama saber embelezar a dança, a partir desses padrões de beleza pré-estabelecidos. Além disso, não há o reconhecimento da habilidade de acessar rapidamente percepções corporais, capazes de criar movimentos-repostas a condução. Essa ação é vista como um gesto que não exige pensamento, o que está equivocado

porque é necessário muita consciência corporal, criatividade e agilidade enquanto se é conduzida. Como praticante consigo compreender o que o autor está falando em termos de movimento, o fato da conduzida tentar racionalizar o que está por acontecer na dança, ao invés de ir percebendo corporalmente as intenções do corpo do outro. Essa tentativa de antecipar qual será o passo de dança pode gerar desencontros no processo de comunicação a dois. Todavia, o processo de racionalizar as figuras de dança que precisam acontecer também pode ser limitativo para quem está conduzindo, pois o mesmo fica fixado no próximo movimento que está por acontecer. Sendo assim, é bem provável que o condutor não consiga aceitar uma proposição inesperada do outro e com isso o jogo da improvisação a dois na dança se perde. Esse discurso do não pensar acoplado ao papel da mulher na dança, reforça estereótipos de que os homens seriam seres mais racionais e lógicos, e caberia as damas o lugar da sensibilidade e da emoção. Então, o papel dama na dança está diretamente conectado com uma conduta moral vinculada a uma norma heterossocial, onde a centralidade e o pensar concentram-se na figura masculina. Tudo que não se enquadre nesse gênero é visto como algo dissidente e inferiorizado.

Nesse sentido, o apagamento da subjetividade da mulher, que não pensa, é uma questão problemática nessa forma de dançar. Contudo, para muitos praticantes isso é algo visto como uma qualidade na dança de salão. A autora Magali Saikin (2004) aponta criticamente que a noção de boa bailarina de tango está vinculada ao fato da mulher conseguir abrir mão de suas vontades e se entregar completamente a subordinação da condução. Sendo assim, para dançar bem a dama precisa passar por um processo de supressão dos seus desejos dançantes para seguir unicamente as preposições do parceiro. Retomamos assim a compreensão de uma relação de dominação presente no sistema de condução, onde o condutor (homem) propõe e a conduzida (mulher) responde. Os papéis durante toda a dança são fixos, não há a inversão dessas funções.

O sistema de condução e reposta na dança de salão como trazem Debora Pazetto e Samuel Samways (2018) passa a ser uma tecnologia de controle masculina perante os corpos femininos. Os autores trazem o exemplo da utilização dos saltos altos, que provocam uma dependência de equilíbrio da mulher em relação ao corpo do homem ao dançar. Isso auxiliaria na condução

de giros e pivôs no corpo dela, mas impossibilitaria que a mesma possa ter seu eixo preservado para manipular o corpo do homem. Nesse sentido, o corpo da conduzida está à disposição para executar movimentos a partir dos estímulos de quem conduz, mesmo que ela não saiba quais os passos de dança que irão acontecer.

Essa dependência de eixo de equilíbrio e da condução pressupõe que a dama necessita do cavalheiro para dançar, essa relação na dança pode provocar situações extremas. Afinal, se a conduzida depende do condutor para se equilibrar, ela de alguma forma está a serviço das demandas dele. Assim surgem os casos de uso de força física para conduzir como aponta Miriam Strack (2017), onde o cavalheiro impõe o movimento na dama através de força para assegurar que sua proposta de passo seja feita corretamente. Então, a “boa dama” além de ter que colocar seu corpo a disposição das proposições do cavalheiro, a mesma ainda pode vir a passar por situações onde os movimentos sejam impostos através de proposições violentas. Há alguns condutores que acham que seu desejo de propor determinado passo de dança é soberano ao outro com quem se dança, independente se for algo que aquele corpo não consegue fazer ou não saiba. Por exemplo, a execução de movimentos de cambré onde a conduzida precisa inverter seu eixo vertical para baixo a partir da cabeça, muitas dançarinas não se sentem aptas a realizar essas figuras, mas são seguidamente obrigadas a executarem devido a conduções impositivas nos bailes. O uso de força física ainda pode ser visto também como uma medida coercitiva em “damas desobedientes” que se colocam criativamente na relação da dança e ousam não apenas seguir as conduções (STRACK, 2017).

O ato de deixar ser conduzida, da maneira como ele tem sido abordado, mobiliza sim uma relação de controle e dominação do sujeito que conduz em relação ao corpo da conduzida. Criando situações onde o condutor passa a se sentir no direito de exercer conduções violentas para chegar no movimento desejado, ou ainda para corrigir damas que não estejam dançando adequadamente com a sua condução. Infelizmente, isso também está relacionado aos inúmeros casos de agressões físicas e psicológicas que nós mulheres sofremos diariamente, a dança de salão não está apartada do contexto machista em que vivemos. Mesmo assim, algumas autoras que inclusive reconhecem os processos de independência e autonomia da mulher nas esferas

sociais, seguem defendendo os processos de manutenção do papel da dama. As mesmas argumentam que são processos diferentes e que não estão interligados. Assim como traz Jacyra Rodrigues (2015), mencionando que os processos de autonomia e liberdade não podem atrapalhar a mulher ao dançar, que deve continuar sendo “dama” na dança a dois. Ou também a colocação de Maristela Zamoner:

Uma dama da geração atual é independente, o que não a impede de ser uma dama. Não precisa mais se submeter à humilhação de ter suas necessidades providenciadas por alguém e nem por isto perde a capacidade de se deixar conduzir durante uma dança. Sua sobrevivência não depende de ninguém além dela mesma e sua dança prova que sabe a importância da interdependência. (2016, p.74)

Nessas perspectivas, ser dama seria um processo independente de ser mulher, visto que o primeiro seria apenas um estado de estar em relação na dança e o segundo partiria para uma esfera ampliada de estar em contato com a sociedade. Todavia, o que venho argumentando é que esse processo de dominação e controle dos corpos ocorrem no e pelo corpo, ou seja, a dança de salão a partir desses papéis demarcados faz parte desse sistema. Não é porque opto em ser conduzida toda a dança, que isso por si só já ressignifica todo esse sistema de condução. Afinal, quantas vezes já pude experimentar em um ambiente acolhedor a experiência de conduzir, quantas vezes já pude vivenciar qualidades de movimento distintas da leveza e da graciosidade sem ser inferiorizada por isso, ou ser repreendida por alguma ação que escape desses padrões. Essa forma de pensar a dança, através da condução nessa relação cavalheiro-dama é tão instituída, que às vezes nem o desejo de questionar ou experimentar o outro lado perpassa os corpos que dançam.

Outro argumento que problematizo é a ênfase de uma conduta moral referente a boa educação que essa dama deve ter, e que muitas vezes se vincula ao gesto de ficar em silêncio. Assim como traz Maristela Zamoner:

Nós mulheres temos dificuldade em praticar o silêncio, mas dominá-lo é arte indispensável às damas de qualidade. É arma poderosa, capaz de conquistar vitórias memoráveis. Todos conhecem o poder de uma mulher silenciosa (2016, p.72).

Sendo assim, a “boa dama”, além do lugar de dependência que lhe é previsto ao ser totalmente entregue ao condutor, precisa ter um corpo que

silencia e é silenciado. Não pode recusar danças, não pode reclamar das conduções indevidas dos cavalheiros, não pode tirar outras pessoas para dançar, não pode conduzir, entre outros não possíveis. O silêncio vem como estratégia para que os desejos e discursos dos corpos femininos não tenham voz nesse espaço.

Isso está em relação direta com a aniquilação das vozes e dos corpos das mulheres, que há anos sofrem com esses processos de dominação. Virginie Despentes traz diversas situações onde seu corpo de mulher foi brutalmente silenciado em seu livro *Teoria King Kong* (2016). Por exemplo, a autora comenta da diferença que é para os homens dizerem publicamente que vão ver putas, fato esse que não os torna marginalizados, nem carimba sua sexualidade ou os pré-define de maneira alguma. Por outro lado, uma mulher que exerce esse trabalho é imediatamente estigmatizada e precisa silenciar, não deve compartilhar publicamente que exerce esse ofício. Mulheres não podem falar sobre questões que as atravessam, também não podem trazer à tona as agressões que sofrem, devem se manter caladas e preferencialmente fazer isso com elegância. A autora Michele Perrot (2003) aborda também a diferença entre os espaços públicos e privado dos corpos de homens e mulheres. Os papéis masculinos circulam e habitam o espaço público, já os corpos das mulheres são destinados ao ambiente privado. A instituição desse espaço privado em relação aos corpos femininos se configura através do silêncio das práticas abortivas, de violência doméstica, dos abusos sexuais.

Logo, o corpo da mulher, só é público como traz Perrot (2003) como objeto de olhar e de desejo, nas artes e posteriormente na publicidade, mas aparece calado como marca de feminilidade através do pudor e da moral. O corpo da “boa dama” enquanto imagem representativa aparece então nesse lugar do desejo, mas apenas se conseguir manter-se dentro desses moldes em prol e de acordo com esse único ideal de mulher. Sendo que, esse modelo é bastante limitado, então a grande parte das mulheres não se aproxima dele. Paradoxalmente há uma necessidade de se enquadrar nesse lugar desejado para poder se sentir pertencente e aceita. As damas que são tiradas para dançar costumam estar de acordo com os padrões de corpo e beleza, normalmente as que se encontram fora desse modelo ficam na espera. Um dos poucos espaços onde a dama tem a possibilidade de demonstrar sua criatividade e autonomia é

através dos movimentos chamados de enfeites⁴. Esses gestos só podem acontecer se ela estiver atenta para não atrapalhar o movimento do cavalheiro que está por vir. Sendo assim, penso se de fato nós mulheres estamos tendo a opção de nos colocarmos nesse papel de conduzida na dança de salão. Até que ponto temos autonomia nessa prática. Se muitas vezes até os nossos enfeites na dança, apenas reiteram esses lugares de graciosidade, fragilidade e sensualidade.

A condução na dança é a estratégia de dominação que ganha refinamento, afinal deixar ser conduzida envolve um ato de prazer durante o dançar. Ser conduzida, é algo que possibilita uma conexão com o outro corpo que pode gerar estados capazes de promover experiências compartilhadas e transformadoras. Nem sempre essa ação envolve afetos negativos ou violentos. Por isso, me parece fundamental repensarmos esses papéis e lugares na dança de salão, pois eles envolvem diferentes implicações e perspectivas.

O ato de silenciar possui uma potência singular na relação a dois ao dançar, é um aprendizado que envolve generosidade e confiança no outro, pois permite acessar gestos inesperados. Ao dançar quando nos colocamos nessa relação sob o viés de escutar/perceber o corpo do outro, existe a possibilidade de sentir a dança tomando conta dos corpos, sendo ela quem determina o que move ou é movido. Silenciar, é algo que possibilita outros acessos a escuta, promovendo possíveis contatos com formas de atenção de si e do outro mais flutuantes, menos hiperativas e “objetificantes”, como traz Tatiana Motta-Lima ao se referenciar a esses processos no trabalho do ator (2012).

Eu mesma venho experimentado em minhas práticas de dança processos para desenvolver uma dança de salão baseada na escuta, que parte em um primeiro momento de estar atento ao silêncio e de buscar esvaziar o corpo antes de deixar a dança emergir. O problema da dança de salão, não é a habilidade perceptiva na qual se refina o ato de escuta, que tradicionalmente é preponderante no papel de conduzida. A questão é que esse processo na dança possui gêneros bem definidos para aquela que passará pelo processo de silêncio

⁴ Charmes e enfeites são movimentos tradicionais da dama que servem de adorno aos passos. Elas possuem a autorização de utilizar-los se a condução do cavalheiro lhe der tempo e espaço, sem atrapalhar o movimento principal e apenas enfeitando a dança, em outras palavras, sexualizar e reduzir o sentido do corpo feminino, à serviço de agradar o desejo masculino. (MAJEROWICK; SILVEIRA, 2018, p. 9)

e para aquele que terá o direito a fala. Obviamente nossos corpos estão imersões em processos hierárquicas, quando dançamos não conseguimos escapar das marcas de gênero, raça e classe que nos constituem.

Nesse sentido, é importante deixar claro que o ato de silenciar como provocação criativa é relevante para o dançar a dois. Contudo, esse processo não pode ser descolado das implicações políticas que nossos corpos são atravessados. Então o silêncio como experiência transformadora é válida desde que não seja desimplicado. Por exemplo, talvez seja importante que homens os quais possuem experiências em conduzir experimentem uma dança toda no papel de conduzido, e vivenciem essa entrega integralmente. Assim como é fundamental que mulheres tenham acesso a exercícios de condução na dança de salão, para praticarem outras habilidades que não se fazem presentes no ato de ser conduzida. Destaco a importância do silêncio como invocação criativa, contudo estando atenta e crítica a quem e como essas experiências estão acontecendo.

Transvertendo damas em animais, putas, entre outras possibilidades

Eu, por alguns anos busquei esse lugar da “boa dama”, porque parecia não haver outras formas enquanto mulher de se colocar para dançar a dois. Havia o desejo de aprimorar ao máximo a habilidade de ser conduzida, de conseguir fazer os enfeites do tango sem que os cavalheiros percebessem que estava acontecendo algo no meu corpo, queria ser leve para dançar. Contudo, o corpo inquieto não conseguia se conter no lugar de “apenas ir”, e aos poucos comecei a tornar as minhas iniciativas de enfeite mais provocativas. Comecei a interferir no movimento dos outros, passei a ser protagonista da dança assim como eles. Junto com essa autonomia que vinha na dança, e se concretizava durante o ato de improvisar com o outro, passei a ser deslegitimada, ganhei apelidos como “rebelde” e “assanhada”, inferiorizaram o meu trabalho e as minhas questões enquanto professora e dançarina. Sendo que a pior parte desse processo era não ser escutada nas muitas vezes que tentei falar em sala de aula ou nos bailes. As minhas provocações nem eram consideradas. Esse processo que descrevo não é singular, não sou a única, outras mulheres que não se sentem confortáveis nesse papel de dama, muitas vezes, desistem de dançar

devido a esse contexto. Por isso, também enfatizo e escrevo sobre esse tema porque isso possibilita encontros com outras mulheres com questões similares as minhas, e assim vamos construindo uma rede ampla de profissionais dispostas a reinventarem essa dança.

Nesse sentido, percebo que os discursos e práticas estão gradualmente se atualizando, mas ainda há uma hegemonia que defende a existência das damas na dança-vida. Porém, enfatizo assim como abordado em outro artigo em parceria com Carolina Polezi (2017) a reflexão sobre esses papéis na dança de salão é fundamental para pensarmos outras estratégias de prática e, sobretudo, de ensino, de forma a romper com os padrões culturais dominantes e utilizar a dança como veículo de igualdade de gênero e superação de preconceitos, uma vez que essa atividade é social e amplamente difundida.

Percebo, então a importância de transvertermos esse papel de “boa dama” para experimentarmos outras formas de se colocar para dançar. Formas que se distanciam dessas dicotomias binárias como trazem Saikin (2004) e Despentès (2016), nas quais nós mulheres, ou nos enquadrados na boa imagem da mãe, recatada e educada, ou somos as putas. Dentro dessa imagem da puta entraria tudo aquilo que pode ser ruim em comparação ao primeiro modelo de mulher, tudo aquilo que subverte esse ideal passa a ser inferiorizado. Nesse sentido, a minha provocação enquanto professora e praticante de dança é possibilitar que os corpos femininos possam ser, a qualquer momento, o que quiserem independente de como e onde estiverem. Apostando na dança como uma via possível e segura de experimentação de outros modos de se colocar em relação com o outro.

Acredito, na potência das práticas de inversão que tem sido exercitada nos espaços de dança como é o caso do Tango Queer 5, onde as mulheres podem dançar com outras mulheres sendo que uma delas precisa assumir o papel de condutora. Nesse sentido já há um avanço, pois temos a possibilidade de acessar a tecnologia da condução, e a partir desse lugar se torna possível

⁵ O movimento do Tango Queer também possibilita a experiência de homens dançarem com outros homens, fato também bastante significativo porque é um espaço possível de exercer outros modos de existência ao dançar tango. Contudo, me parece necessário enfatizar o papel das mulheres nesse texto, porque mesmo que um homem queira ser apenas conduzido, provavelmente se o mesmo já frequentou algum espaço tradicional de dança ele automaticamente já conseguiu o acesso ao ato de conduzir.

escolher o papel o qual se quer dançar. É como dar a volta, ou, como traz Preciado (2008) deixar de fazer aquilo que teu gênero determina e abandonar a escuta, a disponibilidade, sedução, a doçura, a vitimização. Isso é importante para muitas de nós, principalmente para aquelas mulheres que passaram anos sendo formadas e buscando o ideal da “boa dama” na dança.

Há outras propostas surgindo como é o caso das desenvolvidas por Carolina Polezi (2017) através da prática de condução compartilhada ou ainda a ideia de condução mútua proposta por Débora Pazetto e Samuel Samways (2018), onde esse espaço de conduzir é algo compartilhado entre a dupla, não havendo necessariamente papéis fixos durante a dança, ou ainda quando ambos os participantes conduzem e são conduzidos simultaneamente. Eu tenho buscado propor uma trans-dança de salão onde seja possível vivenciar, esses estados de compartilhamento para além dos corpos visíveis, onde se possa instaurar experiências entre os participantes. Todavia, acredito que mesmo que haja esse desejo de conexão entre os corpos que independe do gênero, percebo a importância de acessarmos outras qualidades de movimento enquanto mulheres durante a dança a dois. Trago isso principalmente depois de perceber os corpos de dançarinas que passaram anos em processos formativos que convocavam apenas a leveza e a graciosidade. O que torna mais difícil o acesso desses corpos a experiências de aterramento e enraizamento, bem como de despertar gestos com enfoques mais propositivos na dança.

Pensar em exercícios dançados e experiências onde possamos ser transvertidas desse lugar de “boa dama”, inclusive que abandonem de vez essa imagem de dama é fundamental para conseguirmos acessar outros modos de vivenciar o dançar a dois. Devemos enquanto mulheres descobrir nossos devires animais, sermos ciborgues como provoca Donna Harway (2009) onde não haja um compromisso de buscar matrizes identitárias, mas que possamos assumir nossas contradições, sendo nada visto como permanente. A possibilidade desse corpo lidar com o desconhecido, fraturando essa estrutura de dama e lançar-se em estados inimagináveis. Esses outros corpos possíveis que se configuram e se transformam a cada dança, conseqüentemente provocam e reinventam o papel dos homens nesse dançar.

A experiência de nos permitirmos estar como protagonistas nessa dança já ressignifica toda uma prática que deseja controlar e impor condutas nesse corpo

mulher. Além disso, torna o espaço de dança de salão mais habitável para todas, não havendo a dependência de cavalheiros para dançar. As transvertidas são capazes de se colocarem na dança, de dançarem entre elas, de não dançarem por opção. Elas não estão em papéis fixados, fluem a cada linha de força que as atravessam.

Referências

BERENICE, Bento. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.19, n.2, p. 549-559, 2011.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 15 out. 2012.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa qualitativa em práticas artísticas. **Cena: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.

Tradução: Helena Maria Mello. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/910/showToc>>. Acesso em: 15 de nov. 2012.

_____. La recherche qualitative dans le studio de danse: une relation dialogique de corps à corps. **Revue de l'association pour la recherche qualitative**, v. 10, p. 75-85, 1994.

FROSCH, Joan. D. Dance ethnography: tracing the wave of dance. In: FRALEIGH, S; HANSTEIN, P. (Org.) **Researching dancing: evolving modes of inquiry**. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1999, p. 249-280.

HARAWAY, Donna J. **Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Harri; TADEU, Tomaz (Org.) **Antropologia do Ciborgue: vertentes do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LABRANÃ, Luis; SEBASTIÁN, Ana. **Tango: una historia**. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

MAJEROWICZ, Ilana Taya I.; SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Cavalheirismo não é Gentileza: elucidações sexistas no pensar contemporâneo da dança de salão. **Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Jonville, v. 1, n. 1, p.1-13, set. 2018.

MOTTA-LIMA, Tatiana. A Noção de Escuta: afetos, exemplos e reflexões. **Revista do Lume**, Campinas, v. 2, p.1-19, nov. 2012. Disponível em: <gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/149/148>. Acesso em: 03 ago. 2017.

NAU-KLAPWIJK, Nicole. **Tango: Un Baile bien Porteño**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

PAZETTO, Débora; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão. **Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 14, n. 3, p.157-179 jul./set. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/11736/pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

PERNA, Marco Antonio. **Dama boa não pensa**. 2011. Disponível em: <<http://www.marcoantonioperna.com.br/blog2/index.php?entry=entry110312-115032>>. Acesso em: 29 nov. 2018

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003. p. 13-27.

POLEZI, Carolina; VASCONCELOS, Paola. “Contracondutas no ensino e prática da Dança de Salão: a dança de salão queer e a condução compartilhada”. **Revista Presencia**, Montevideo, n.2, pp. 67-83, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa, 2008.

RIED, Bettina, **Fundamentos de dança de salão**. Londrina: Midiograf, 2003.

RODRIGUES, Jacyra. **Ser conduzida na dança**. 2015. Disponível em: <http://www.protexto.com.br/texto.php?cod_texto=3122>. Acesso em: 29 nov. 2018.

ROMAY, Hector. **Tango: música para bailar**. Buenos Aires: Bureau Editor, 2006.

SAIKIN, Magali. **Tango y Género: identidades y roles sexuales em el Tango Argetino**. Sttuttgart: Abrazos, 2004.

STRACK, Míriam Medeiros. **DANÇA DE SALÃO: Cartografia de uma abordagem feminista**. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte, 2017.

ZAMONER, Maristela. **Dança de Salão: conceitos e definições fundamentais**. Quatro Barras, PR: Editora Prottexto, 2013. 122 p.

_____. **Etiqueta para a dança de salão:** primeiros passos. Curitiba: Comfauna, 2017. 168 p.

_____. **Dança de Salão:** uma força civilizatriz. Curitiba: Comfauna, 2016. 108 p.