



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

Leonardo Jardim Borges

**TEXTOS A DOIS:
corpos políticos em dança de salão contemporânea cênica**

**Belo Horizonte (MG)
2023**

LEONARDO JARDIM BORGES

TEXTOS A DOIS:
corpos políticos em dança de salão contemporânea cênica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologias e processos discursivos

Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientadora: Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho

BELO HORIZONTE (MG)
2023

Borges, Leonardo Jardim.
B732t Textos a dois : corpos políticos em dança de salão contemporânea
 cênica / Leonardo Jardim Borges. – 2023.
 200 f. : il.
 Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho.

 Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
 Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
 Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2023.
 Bibliografia.

 1. Dança de salão. 2. Imagem corporal. 3. Corpo (Artes). 4.
 Política. I. Coelho, Olga Valeska Soares. II. Título.

CDD: 793.33



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS
GERAIS
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE LINGUAGENS - NS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 33 / 2023 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: 23062.062310/2023-93

Belo Horizonte-MG, 19 de dezembro de 2023.

LEONARDO JARDIM BORGES

TEXTOS A DOIS: corpos políticos em dança de salão contemporânea cênica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 06 de dezembro de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a Dr.^a Olga Valeska Soares Coelho (Orientadora)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Marcelo Victor da Rosa
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Prof.^a Dr.^a Caroline Cavalcante do Nascimento
Sincroniza Educação

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

(Assinado digitalmente em 20/12/2023 10:12)
LUIZ CARLOS GONCALVES LOPES
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 2798080

(Assinado digitalmente em 29/01/2024 12:16)
OLGA VALESKA SOARES COELHO
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 2279486

(Assinado digitalmente em 19/12/2023 17:07)
CAROLINE CAVALCANTE DO NASCIMENTO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.081-##

(Assinado digitalmente em 19/12/2023 10:25)
MARCELO VICTOR DA ROSA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.959-##

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **33**, ano: **2023**, tipo: **ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**, data de emissão: **19/12/2023** e o código de verificação: **d0bd835862**

aos corpos que bailam com o peso do mundo e a beleza da vida.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, força, guia dos meus primeiros passos, incentivo aos meus estudos e coragem para me proteger dos desafios do mundo.

Ao meu pai, possibilitador dos meus sonhos. Entre roupas, tecidos e retalhos, batalhou durante toda a sua vida para garantir que eu chegasse até onde meus braços pudessem voar. À minha irmã, Giuliana, por estar sempre em defesa da minha vida.

À professora Olga Valeska, orientadora, poeta, bailarina, multiartista que admiro, pela acolhida, o respeito e a liberdade em me permitir continuamente deixar meus olhos brilharem para minha pesquisa-bailarina.

Ao professor Luiz Lopes, por estender suas mãos, ser inspiração e amparo para os momentos mais difíceis; incentivo e fortaleza à minha caminhada acadêmica.

Ao professor Marcelo Victor, desde sempre reiterando a dança na minha vida e me fazendo descobrir o que há de mais belo nesse lugar.

À Lucia Santiago, parceira e amiga que a pós-graduação me deu, pela contínua generosidade, o carinho e o olhar primoroso para minha escrita. Aos meus outros colegas do programa, aqui representados por Nora Vaz de Mello, pelas sinergias, e Diogo Rufatto, pelo afeto e a habilidade na revisão do meu texto.

Aos amigos da minha terra, que, lá de longe, no Mato Grosso do Sul, sempre me apoiaram a trilhar meu destino. Em especial, à minha amiga e parceira de danças desde sempre, Caroline Cavalcante, por ser a *influencer* mais incrível da minha vida.

Aos meus amigos daqui, Gabriel Engracio, Flor e tantos outros que dançaram comigo e sentiram também tudo junto, de pertinho. Lene, *you've always been in my heart, thanks for your love and support*.

Ao meu companheiro de dança, casa e vida: Samuel Samways. Pela paciência, suporte e impulso eterno ao ser-artista. À Manu Ranilla, o som generoso do meu coração. Ao Murilo Guedes, meu amor. Aos meus gatinhos, por bagunçarem a minha vida enquanto eu escrevia.

À Lia de Almeida, amiga, irmã. Juliana Macedo, Ricardo Tetzner, Marcelo Galvão, por aceitarem participar do *podcast* e apoiarem esta pesquisa.

À Diretoria e Equipe Pedagógica do CEFET-MG, que me deram condições para escrever este trabalho.

A todos, todas, todes que, de alguma forma, estiveram comigo, me apoiaram, me sentiram e me permitiram ser. Obrigado!

Imagem 1 – Tradicional abraço das danças de salão¹



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos/1352900628062452>.

*O corpo é uma política.
O corpo é a política do encontro.
Pisar é agir o chão e não no chão.
A cada dança, uma dança.
O precário como norma, a luta como processo de vida.*

Thereza Rocha

¹ Imagem para divulgação do espetáculo *E vê que ele mesmo era...*, da Cinese Cia. de Dança, publicada nas redes sociais.

RESUMO

Esta pesquisa-bailarina constrói um diálogo para pensar dança de salão contemporânea na cena e se delinea a partir dos espetáculos *Por um fio, 1717, E vê que ele mesmo era...* e *Me brega, baile!*, continuamente em processos rizomáticos de um olhar plural e cartográfico para a cena de dança de salão. Primeiro, penso o que é a dança de salão tradicional, quais suas tradições, seus costumes. Trago vozes e as escuto com minhas palavras, para assim chegar a algum lugar, ou múltiplos: um caminho com destino traçado ao contemporâneo na cena, mas sem a chegada prevista. A pesquisa segue a cartografia como percurso para um método de acompanhar processos, traçar linhas, mapear territórios e permitir rotas de escape. Tudo isso implicado na invenção não somente dos espetáculos de dança citados, mas também no enleio da minha própria pesquisa. O objetivo é investigar os corpos políticos nos espetáculos de dança de salão contemporânea cênica. Por meio da análise imagética e(m) movimento, investigo a construção de textos a dois na transposição dessas narrativas. Os territórios e as rotas vislumbrados por mim são relativos à minha experiência cartográfica; por isso, como objetivos específicos, mapeio quais tradições compõem a dança de salão e se estabelecem como lugar político do corpo nas relações de poder; traço o percurso contemporâneo da cena de dança de salão, das imagens e(m) movimento para a linguagem coreográfica; acompanho os movimentos dramáticos de corpos políticos na produção de textos a dois e, por fim, desenho um horizonte de pensamento (em devir) em dança de salão contemporânea cênica. O problema central desta pesquisa é desvendar de que forma corpos políticos produzem textos a dois para a linguagem coreográfica nos espetáculos de dança de salão contemporânea cênica; de que modo as imagens dos espetáculos analisados revelam uma dramaturgia descontínua dos padrões do baile e de que maneira a dança de salão contemporânea é inquietude e transgressão para traçar movimentações corpo-textualizadas em cena.

Palavras-chave: Dança de Salão Contemporânea. Imagem. Corpo. Política.

ABSTRACT

This dancer-research study constructs a dialogue to reflect on the contemporary ballroom dance scenery. It is based on the shows *Por um fio, 1717, E vê que ele mesmo era...*, and *Me brega, baile!*, in continuously rhizomatic processes of a plural and cartographic regard to the ballroom dance scene. First, I reflect on what traditional ballroom dance is, what its traditions and customs are. I bring about voices and listen to them with my words, so that I can arrive somewhere, or multiple places: A journey with an outlined destination to the contemporary in the scenery, but with no expected arrival. This research study is based on cartography as a route to a method of monitoring processes, outlining lines, mapping territories and allowing escape routes. Everything is involved in the invention not only of the dance shows aforementioned, but also in the entanglement of my own research. The objective is to investigate at political bodies in contemporary ballroom dance performances. Through image and movement analysis, I investigate the construction of texts performed by two in the transposition of these narratives. The territories and routes glimpsed by me are relative to my cartographic experience; therefore, as specific objectives I map which traditions make up ballroom dance and establish themselves as a political place of the body in power relations; I outline the contemporary trajectory of the ballroom dance scenery, from images and movement to choreographic language; I follow the dramaturgical movements of political bodies in the production of texts performed by two; and finally, I draw a horizon of thought (in becoming) in contemporary scenic ballroom dance. The central problem of this research is to unveil how political bodies produce texts performed by two for choreographic language in contemporary ballroom dance performances; how the images of the analyzed shows reveal a discontinuous dramaturgy of dance patterns and how contemporary ballroom dancing involves restlessness and transgression to trace body-textualized movements on stage.

Keywords: Contemporary Ballroom Dancing. Image. Body. Politics.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Tradicional abraço das danças de salão.....	6
Imagem 2 – Capas do <i>podcast</i>	39
Imagem 3 – Foto/Divulgação NUEDS.....	41
Imagem 4 – Divulgação Mostra	42
Imagem 5 – Juliana Macedo rodopiando no espetáculo <i>Dolores</i>	75
Imagem 6 – Cena de uma partida de futebol no espetáculo <i>Do lado esquerdo de quem sobe</i>	77
Imagem 7 – Bailarinos dançam entrelaçados a um cordão/fio	82
Imagem 8 – Bailarinos suspendem as mãos das bailarinas com olhares distintos	84
Imagem 9 – Bailarinos suspendem o braço das bailarinas segurando-as pelas mãos	85
Imagem 10 – Fotografia usada na divulgação do espetáculo <i>Por um fio</i>	87
Imagem 11 – Bailarino conduz a cabeça da bailarina em direção à lâmpada	89
Imagem 12 – Bailarina apoia-se pelo pescoço na mão do bailarino	91
Imagem 13 – Jomar Mesquita e Juliana Macedo dançando no início do espetáculo	93
Imagem 14 – Jomar Mesquita suspende Juliana Macedo em direção à lâmpada incandescente que ela olha fixamente.....	94
Imagem 15 – Cena em que Jomar e Juliana se deitam no chão durante a coreografia.....	96
Imagem 16 – Jomar e Juliana entre lâmpadas dançando ao som de Chopin.....	97
Imagem 17 – Jomar Mesquita e Juliana Macedo dançando ao som de Chopin	97
Imagem 18 – O fim, fios conectam Juliana Macedo ao todo	99
Imagem 19 – Ricardo Tetzner e Alexandra Klen, criadores da cia. Dois Pontos	101
Imagem 20 – Bailarinos dançam na estreia de <i>1717</i> dentro da Catedral Metropolitana de Florianópolis.....	105
Imagem 21 – Bailarino, em um abraço invertido, carrega a bailarina.....	107
Imagem 22 – Bailarinos em uma imagem que remete ao início do espetáculo.....	109
Imagem 23 – Frame da cena inicial de <i>1717</i>	110
Imagem 24 – <i>Frame</i> em que bailarinos dançam enquanto a imagem de uma das intérpretes permanece de mãos atadas e velada pela tela que a esconde.....	112
Imagem 25 – Tela sendo retirada, revelando corpo e rosto de bailarina antes oculto.....	114
Imagem 26 – <i>Frame</i> da projeção da imagem de Nossa Senhora pelo vestido	114
Imagem 27 – <i>Frame</i> da intérprete/bailarina de libras à frente dos bailarinos bailando ao fundo	115

Imagem 28 – Bailarina/intérprete de libras em imagem na estreia de 1717, na Catedral de Florianópolis.....	116
Imagem 29 – Três bailarinos em sequência coreográfica de 1717 na Catedral de Florianópolis	117
Imagem 30 – Significado da palavra Cinese	121
Imagem 31 – Primeiro elenco da Cia. Cinese no espetáculo <i>Trilhos da Terra</i>	122
Imagem 32 – Cena do espetáculo <i>Trilhos da terra</i>	123
Imagem 33 – Cenas do espetáculo <i>Trilhos da terra</i>	124
Imagem 34 – Reportagens e produções feitas pela Cinese Cia. de Dança	127
Imagem 35 – Cartaz de divulgação e cena de abertura do espetáculo <i>Novos trilhos</i>	129
Imagem 36 – Matérias retiradas do jornal <i>Correio do Estado</i> sobre o espetáculo da cia	129
Imagem 37 – Bailarinos dançando entre os fios de plástico filme	130
Imagem 38 – Foto/divulgação do espetáculo <i>Novos trilhos</i>	131
Imagem 39 – Integrantes da Cia. Cinese (2015) e os diretores Leonardo Borges e Ana Loureiro	132
Imagem 40 – Alunos do projeto ensaiando no IFMS para a primeira apresentação em teatro como Cinese	136
Imagem 41 – Coreografia “Entre o vestígio e a bruma” apresentada no Prêmio Onça Pintada (MS).....	136
Imagem 42 – Cena do espetáculo <i>E vê que ele mesmo era...</i> da Cia. Cinese.....	141
Imagem 43 – Passagem do espetáculo <i>E vê que ele mesmo era...</i> no IFMS para registros audiovisuais	145
Imagem 44 – Cenas <i>E vê que ele mesmo era...</i>	146
Imagem 45 – Cenas do espetáculo	147
Imagem 46 – Imagem em movimento (<i>gif</i>) para divulgação do espetáculo.....	148
Imagem 47 – Release de <i>E vê que ele mesmo era...</i>	150
Imagem 48 – Chamada do espetáculo <i>Me brega, baile!</i>	151
Imagem 49 – Bailarinos com seus figurinos fechativos no espetáculo <i>Me brega, baile!</i>	158
Imagem 50 – <i>Frame</i> do primeiro <i>pas de deux</i> do espetáculo	161
Imagem 51 – <i>Frame</i> duo do beijo no espetáculo <i>As canções que você dançou pra mim</i> , Cia. Focus.....	162
Imagem 52 – <i>Frame</i> duo do beijo <i>Me brega, baile!</i>	163
Imagem 53 – <i>Frame</i> do espetáculo <i>Café Muller</i> , de Pina Bausch	165

Imagem 54 – <i>Frame</i> da cena parodiada da coreografia de Pina em <i>Me brega, baile!</i>	166
Imagem 55 – <i>Frame</i> do espetáculo <i>Onqotô</i>	167
Imagem 56 – <i>Frame</i> de <i>Me Brega, Baile!</i>	167
Imagem 57 – <i>Frame</i> do filme <i>Dirty Dancing</i>	168
Imagem 58 – <i>Frame</i> de uma cena final do espetáculo <i>Me brega, baile!</i>	169

SUMÁRIO

PRELÚDIO	14
1 O PERCURSO PARA UM MÉTODO	27
1.1 Um corpo em devir político: eu-cartógrafo	34
1.2 O processo de territorialização	40
2 TERRITÓRIO PARA ALÉM DO BAILE: DANÇA DE SALÃO, TRADIÇÃO E PODER	44
2.1 Entre o baile das cortes e os guetos de gafieira: recortes de uma história colonial e política	47
2.2 Uma dança de tradição e costumes.....	56
2.3 O lugar reservado ao corpo que conduz e ao conduzido	59
2.3.1 Damas de espada, cavalheiros de paus	61
2.3.2 “Não se fazem mais cavalheiros como antigamente”	65
2.4 Do baile à cena	68
3 TERRITÓRIO DE IMAGEM E(M) MOVIMENTO: DO DELÍRIO ÀS CRENÇAS	73
3.1 Flor da coragem: a Mimulus Cia. de Dança	74
3.2 O Bispo: <i>corpoética</i> por um fio da razão	79
3.2.1 Por um fio: retalhos e cordões emaranhados a dois.....	86
3.2.2 Costurando coreografias fio a fio	92
3.3 Dois pontos	99
3.4 Da imagem para as imagens: 1717	104
4 TERRITÓRIO DE TEXTOS A DOIS: CORPOS POLÍTICOS	120
4.1 Movimento, mudança (a dois): Chinesa	121
4.2 Poéticas e políticas do corpo (en)cena.....	133
4.2.1 De dança, poesia, imagem e desejos: textos a dois	137
4.2.2 A dança de Eros e Psique	140
4.3 O corpo “Casa 4”: devaneios e fracassos de corpos viados no baile.....	151
4.3.1 Uma estética bixa, política e contemporânea	157
4.3.2 <i>I will survive because I’ve had the time of my life</i>	168
5 TERRITÓRIO EM DEVIR: A DANÇA DE SALÃO CONTEMPORÂNEA CÊNICA	170
5.1 De onde ela vem?	171
5.2 Onde ela está?	176
5.2.1 O que é dança de salão contemporânea?	182
5.3 Para onde ela vai?	186
CODA	191

APÊNDICE A: PODCAST – Textos a dois: diálogos de campo	194
REFERÊNCIAS	196

PRELÚDIO

No meu corpo, revelaram-se os dilemas do baile antes mesmo de os perceber. Logo que comecei a praticar dança de salão² em uma academia, meus desejos ainda eram confusos, o peso da moralidade,³ dos costumes cristãos e de uma família conservadora recaíam sobre meu corpo, definiam quais passos eu podia ou não dar. Não demorou muito para eu conhecer lugares e pessoas que acolheram meu ser com todas as minhas fragilidades e inseguranças. Meus passos de lá são os que aqui escrevo e investigo, minha “pesquisa-bailarina”⁴ (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2016) começa a partir desse meu corpo bixa⁵ e da comunidade LGBTQIAPN+,⁶ de um tempo de vazio para um outro de emancipação e coragem.

O uso da linguagem é uma ferramenta para acompanhar processos, fazer rizomas,⁷ levando o pensamento à força performática do corpo e daquilo que ele pensa. A pesquisa-bailarina que aqui delineio parte do conceito de corpos políticos na produção de textos a dois, corpos em transgressão por meio do movimento, espetáculos que criam narrativas e imagens e rompem suas formas para dar lugar a uma linguagem que emerge para a cena: a dança de salão contemporânea. Assim como Thereza Rocha, em seu livro *O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de prazeres* (2016), traciono o caminho do pensar aos seus limites e me divirto em empurrá-lo através do jogo com as palavras, bailo com os pés no fluxo da política do corpo, do movimento, das imagens.

Ser artista da dança em si é carregar consigo as medidas políticas que seu corpo precisa para estar, estar entre os fios de um destino incerto e de pouco valor de mercado. “Ser de ferro

² Para autores como Zamoner (2013), o termo “dança de salão” deveria ser grafado com iniciais maiúsculas, por ser considerado um nome próprio e também devido às publicações mais citadas na área. Opto por grafar tal termo, assim como “dança de salão contemporânea” e outras danças, com letras minúsculas. Ainda que “dança de salão” e “dança de salão contemporânea” sejam os gêneros das diversas danças que acontecem no salão, as chamadas danças de salão, prefiro grafá-las assim, dando a mesma importância para todas, deixando a leitura do texto fluida com suas grafias.

³ Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), a moral é um sistema de pensamento que julga a vida a partir de valores transcendentais. Trata-se de um sistema de juízos sobre o que se diz e o que se faz em termos de bem e de mal – bem e mal considerados como valores metafísicos.

⁴ Assim entendo minha pesquisa, como um traçado de movimentos e linhas que a cartografia me permite mapear. Uma pesquisa-bailarina dança com minha escrita, com as vozes, pelos diálogos estabelecidos no *podcast Textos a dois: diálogos de campo*, uma extensão do Diário de Campo do cartógrafo. Com base no artigo “Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação” (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2016), estabeleço o uso do termo pesquisa-bailarina, uma intersecção com “pesquisa-intervenção” adotada no método cartográfico.

⁵ Como Paco Vidarte (2019) em “Ética Bixa”, aproprio-me da palavra não somente como um marcador, mas também como uma potência do meu corpo.

⁶ Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Pessoas Trans e Travestis, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Não Binárias e outras identidades não heteronormativas.

⁷ Deleuze e Félix Guattari (1997) colhem da botânica seu primeiro conceito para sugerir outra forma de organização. O rizoma é um processo de elo da multiplicidade por ela mesma, como uma grama que cresce horizontalmente, ocupando todo território que for capaz.

para estar como um bambu”: metáfora que traduz a busca do difícil equilíbrio entre a força e a flexibilidade. Ser e estar, verbos que materializam no meu destino a força de ser artista e estar com esta pesquisa-bailarina. Dançar e carregar este corpo artista-pesquisador – agora cartógrafo,⁸ é um ato político.

São muitos os marcadores que carrego para além das identidades e da fluidez do meu ser. Sou marcado por um corpo político, artista da dança, diretor, bailarino, produtor, coreógrafo, professor, pesquisador, e isso diz respeito ao gesto de se reconhecer no invólucro infinito das habilidades que são, por vezes, substanciais na arte. Sempre questioneei os limites do meu corpo na dança de salão, as intersecções dessa escrita da dança no tempo e no espaço. Talvez mais interessante tenha sido chegar a pensar o sujeito como um corpo, aqui um corpo político, amarrado na dança de salão, para desemaranhar-se em contemporânea. Vários artistas entendem a coreografia hoje como um modo de pensar o sujeito como corpo: a coreografia “[...] também se tornou a explicitação de modos de agir (politicamente) no mundo. Os temas se transformaram em ações e as obras em processos [...]” (GREINER, 2017, p. 13). Assim Christiane Greiner, em *Um marco na discussão da historiografia dos corpos que dançam*, apresenta o livro de André Lepecki, *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*, e continua:

Esse pensar/agir/dançar não cessou na década que se seguiu. Pelo contrário. Radicalizou-se. O que mudou foram as condições de constituição dos sujeitos/corpos, agora impregnados de uma racionalidade neoliberal, como discutirá o próprio Lepecki na etapa seguinte de sua pesquisa. Ao aprofundar os diálogos com as inquietações de Wendy Brown, Erin Manning, Brian Massumi, Giorgio Agamben, Judith Butler, entre outros autores, Lepecki sugere que, além das discussões referentes às linguagens, deparamo-nos com dispositivos de poder que fizeram da economia a grande força performativa, impactando a todos, inclusive os artistas (GREINER, 2017, p. 13).

O ato de performar em dança de salão contemporânea é então a miniatura da grandeza de um panorama que ganha força política para uma estética que questiona padrões machistas, misóginos, homofóbicos e racistas em tempos de um neoliberalismo radical. Discuto aqui, à luz de André Lepecki (2017), Thereza Rocha (2016), José Gil (2001) e Adriana Bittencourt (2012), uma política do corpo e do movimento através das imagens suspensas em espetáculos que têm como caminho criativo as danças de salão. Meu pensar vai em direção a uma fruição, uma horizontalidade do olhar para criar zonas de escape da turbulência social que nos destrói, vigorando os lugares possíveis para pensar essa dança de salão contemporânea. Nesta investigação, o que sempre me inspirou foi olhar as diferentes relações dos corpos a dois e suas

⁸ Dedico o território “O percurso para um método” para pensar esse caminho de atitude cartográfica e estabelecer esse sujeito eu-cartógrafo.

particularidades criativas, suas potências. No trabalho com projetos de dança e no estudo das danças de salão durante a minha trajetória acadêmica e profissional, encontrei uma imensidão de fazeres que articulam a dança de salão para além da sua tradição social dos bailes e das academias.

Por muito tempo, fui bolsista do projeto de extensão em dança de salão da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.⁹ Lá, pude experienciar não somente ser professor, bailarino e coreógrafo, como também estudar dança e viajar com financiamento do próprio projeto para aprimorar meus conhecimentos técnicos em dança de salão. O Prof. Dr. Marcelo Victor da Rosa¹⁰ é o fundador desse projeto tão importante. Ele proporcionou a muitos jovens como eu estudar dança e conhecer lugares, fazeres, pessoas, cenários heterogêneos de dança de salão. Marcelo Victor, um corpo dissidente¹¹ que sempre se movimentou sobre seus pertencimentos e (re)existências, me proporcionava um ambiente de aprendizado transgressor que fortaleceu o meu ser para além da construção de um cavalheiro tradicional na dança de salão.¹² Para ele, em seu livro *Dança de Salão: Investigando diferentes temáticas*, tradicionalmente a dança de salão reproduz o que se espera de homens e mulheres na sociedade. Homens (cavalheiros) com uma atitude forte, viril, ágil, para conduzir as mulheres (damas), enquanto elas devem ser obedientes, femininas e delicadas (ROSA *et alii*, 2014).

Então, nesta escrita, algumas perguntas são propulsoras para pensar esta dança de salão contemporânea em cena: quais tradições e costumes permeiam o ambiente do baile? Como a dança de salão tradicional se configura entre os guetos e as cortes de um poder colonial? Quais corpos ocupam o lugar de conduzir ou serem conduzidos? De que forma são desenhados esses papéis (cavalheiro/dama)? Qual o lugar político do corpo que usa a dança de salão como processo criativo? Quais imagens e movimentos são usados na cena para formar narrativas corpo-textualizadas?¹³ Como corpos políticos se constituem em textos a dois para dar lugar a uma dramaturgia contemporânea? O que pode ser dança de salão contemporânea?

⁹ Para mais informações sobre o projeto, sugiro a leitura do livro:

ROSA, M. V.; SILVA, A. E.; BARONI, M. R.; ORTIZ, P. E.. **Dança de Salão: Investigando diferentes temáticas**. Campo Grande: Editora UFMS, 2014. Acesso ao site: <https://dancadesalao.ufms.br/>.

¹⁰ O professor ocupa a cadeira de dança no curso de Educação Física da UFMS. Grafo seu nome como “Prof. Dr.” devido a essa relação institucional. Entretanto, nas outras passagens do texto, principalmente nas transcrições do *podcast*, chamo-o apenas de Marcelo Victor.

¹¹ Entendo como corpo dissidente de gênero aquele que se desfaz das amarras heteronormativas, que de alguma forma é segregado de padrões normativos da sociedade. Corpos instituídos em sistemas de opressão, dominação ou discriminação.

¹² Um cavalheiro tradicional na dança de salão geralmente conduz as damas e deve ter uma postura exclusivamente masculina no baile.

¹³ O uso do termo faz referência à produção de textos a dois que será discutida ao longo dos territórios.

O meu percurso de atitude cartográfica busca discutir essas questões com alguns espetáculos de dança como exemplos, para criar pontes para um diálogo horizontal desde uma dança de salão tradicional até essa dita contemporânea. E, como André Lepecki (2017) faz em seu livro: pensar o que seria uma política do movimento distante de esgotar essa ideia ou imagem que alinha a dança a um comando transcendente de movimento ininterrupto e a todo custo. Pensar na teoria como algo que emana de cada espetáculo, que pode ser entendida como proposição, problema ou mesmo “[...] uma zona de intervenção no real cujas consequências se rebatem sobre as próprias premissas e clichês do que seja pensar” (LEPECKI, 2017, p. 17).

Argumento sobre a prática de compor performances, coreografias, espetáculos em dança de salão contemporânea para criar uma interlocução vital com a filosofia, os estudos críticos de gênero e de imagem, sem me esquecer que o projeto cinético que impulsiona toda a modernidade modela – e é modelado – pelo impulso colonizador que implementa em todo o planeta uma lógica dominante. O resultado é, então, a profunda relação entre capitalismo, colonialismo, racismo e movimento na “[...] coinvenção da modernidade como lógica de poder e da coreografia como arte de implementação dessa lógica” (LEPECKI, 2017, p. 17).

O Projeto de Extensão em Dança de Salão da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul me movimentou na contradição dessa lógica, a me fazer perceber e aceitar meu corpo distante de um espaço com tantas regras associadas ao dançar, clássico na dança de salão. Antes mesmo de entrar para o projeto, eu fazia aulas em uma academia que tinha basicamente os mesmos bolsistas (professores/monitores) da universidade. Meu corpo se desvelava em outros vieses, tinha acabado de entender minha sexualidade e agora topava com a possibilidade de poder dançar. Não intento fazer aqui uma biografia da minha vida, mas na perspectiva desta pesquisa-bailarina, do eu-cartógrafo, faz-se necessário revelar, confessar o quanto esse meu corpo cheio de fracassos¹⁴ está emaranhado às questões que proponho discutir.

Sempre dancei escondido e nunca tive coragem de pedir para que me deixassem dançar. Lembro-me de momentos sozinho, muito pequeno, em frente à TV. Ali, eu repetia incansavelmente as coreografias do grupo É o Tchan, copiava as passistas sambando no desfile das escolas de samba; acho que foi quando aprendi a sambar. No ensino fundamental, o destino da dança insistia em cruzar meu caminho. Lá estava ele, Chico Neller, quem no futuro seria meu mestre na dança contemporânea. Pelas grades do meu colégio, eu assistia às aulas de dança ministradas por ele. Desde essa época, eu sabia que queria dançar, mas dançar não é coisa de

¹⁴ O termo é entendido como em Jack Halberstam (2020), algo que pessoas *queer* fazem para escapar das armadilhas da heteronormatividade. Fracassar é dismantlar a lógica de sucesso daquilo que as formulações binárias postulam para oferecer formas mais criativas de ser no mundo.

menino. “Meninos não dançam” era o imperativo que ressoava naquela cabecinha cheia de baile.

É estranho pensar que meus pais me permitiam fazer boa parte das práticas extracurriculares que eu desejava. Mas dança? Dança parecia demais. Fiz pintura em tela, a professora era ótima, inclusive certa vez ela tocou no assunto “sexualidade” de uma forma muito sutil. Enquanto pintava, tentava entender o que ela queria dizer, eu não entendia. Na minha pele, estavam marcados os limites que eu não ousava ultrapassar. As professoras de artes e português me amavam e me protegiam. Os de educação física me queriam fazer jogar bola, eu fugia. A melhor parte sempre era quando tinha que apresentar coreografia de dança, eu ficava completamente entusiasmado com a possibilidade do dançar.

Só que, para essa sociedade machista e heteronormativa, eu fracassava até mesmo como menino. Eu performava uma criança com vários traços relacionados à feminilidade, totalmente inadequado para um “homem”. Meus pais me jogaram na terapia, devia ter uns oito anos, a tentativa talvez fosse me salvar do peso de ser quem eu era. O terapeuta sabia que eu era uma criança fora do padrão heteronormativo e ele não se importava com isso. Lembro, certa vez, de usar meus dedinhos no sofá para bailar em silêncio enquanto ele me observava. Ele perguntou o que eu estava fazendo, eu disse: “Dançando!”.

Quando digo que fracassava, mal sabia eu que assim continuaria até os dias de hoje. Jack Halberstam, em seu livro *A arte queer do fracasso*, busca colapsar os padrões impostos pela sociedade heteronormativa com o uso do termo. “*Failure*”, em inglês, pode também ser traduzido como falha; mesmo assim, acho que fracassar tem um peso ainda maior naquilo que proponho significar por meio desses corpos políticos que dançam. Porém, quais seriam as retribuições que o fracasso pode nos oferecer? Halberstam (2020, p. 8) responde:

Talvez o mais óbvio é que o fracasso permite-nos escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano com o objetivo de nos resgatar de uma infância indisciplinada, conduzindo-nos a uma fase adulta controlada e previsível. O fracasso preserva um pouco da extraordinária anarquia da infância e perturba os limites supostamente imaculados entre adultos e crianças, ganhadores e perdedores. E ainda que, indubitavelmente, o fracasso venha acompanhado de uma horda de emoções negativas, tais como decepção, desilusão e desespero, ele também proporciona a oportunidade de usar essas emoções negativas para espetar e fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea.

Quando criança, não imaginava que fracassar faria tanto sentido como hoje faz para mim. Aquela criança, que performava características mais distantes do que era aceito como masculino, queria dançar e só teve coragem para realizar seu desejo quando pôde fazer suas

próprias escolhas. Assim, a dança ocupa um lugar em meu corpo de resistência. Na dança de salão, mal sabia eu que meu corpo buscava um novo espaço para, então, resistir.

Das aulas de dança de salão em uma academia para o Projeto de Extensão em Dança de Salão da UFMS (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul), muita coisa se transformaria. Marcelo, como disse anteriormente, um homem gay, professor universitário, me ensinaria perspectivas à frente das que tinha aprendido, além de passos de dança, além do baile, uma dança *queer*.¹⁵ Uma dança que rompe os papéis opressores de gênero, talvez, desde então, uma dança de salão contemporânea.

Através do projeto e do grupo Bailah,¹⁶ coordenados pelo Prof. Dr. Marcelo Victor da Rosa, desenvolvi competências para o ensino das danças de salão e fiz também parte de diversos processos criativos do grupo como bailarino e coreógrafo. Viajei para muitos lugares, estive muitas vezes em Belo Horizonte para participar da Semana da Dança Mimulus.¹⁷ Fui para a Argentina, participei do Festival Tango *Queer* Buenos Aires,¹⁸ vivi um mundo de dança e cultura que me tirava do pensamento comum e me impulsionava frente a um pensamento em dança contemporânea, mesmo carregando em meu corpo os dispositivos enraizados aos modos socialmente instituídos de ver e estar no mundo.

Essas formas, partes da minha vida, somam-se à atitude cartográfica que desenvolvo e me implico nesta pesquisa-bailarina. Thereza Rocha (2016) é uma das principais autoras que me ajudam a estabelecer um diálogo fluido para entender essa dança de salão contemporânea cênica. Sobre pensamento, corpo e filosofia, ela elabora:

É mais ou menos como se eu dissesse que você não pensa, mas é pensado pelo pensamento vigente, vai na onda, segue o rebanho – o que a filosofia tradicionalmente chama de senso comum. E se tem uma coisa que a gente não pensa necessariamente, mas que o pensamento vigente pensa por nós, é o corpo (ROCHA, 2016, p. 20).

A onda que nos carrega pelo mundo é a mesma que, por vezes, nos atira fora dele. Digo isso pois, levado pelo desejo de dançar, fui à procura da dança de salão, uma dança tradicionalmente machista e com as relações de gênero socialmente estruturados. Meu corpo-bixa, então, atirou-me para fora dessa dança, me fazendo vislumbrar o contemporâneo nas danças de salão. A partir de toda essa vivência com a dança e dos lugares que conheci, surge a

¹⁵ Para a teoria *queer* proposta por Judith Butler, o termo abrange tudo aquilo que escapa às nossas formulações habituais, do senso comum. Pode ser traduzido como algo estranho, incomum.

¹⁶ Grupo coreográfico de dança de salão da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

¹⁷ Evento que proporcionava o encontro com a Cia. de Dança e uma semana de imersão com aulas de dança de salão, palestras e atividades corporais.

¹⁸ Festival em que os papéis tradicionais de gênero são ressignificados para dar lugar a um ambiente mais democrático e longe de convenções.

Cinese Cia. de Dança.¹⁹ A Cia.²⁰ percorreu diversos espaços de atuação em dança de salão contemporânea no Mato Grosso do Sul.

No início, éramos alguns jovens bailarinos ou ex-bailarinos do grupo Bailah que resolveram buscar um caminho de pluralidades contemporâneas nas danças de salão, além de um trabalho profissional mais consolidado no estado. A partir dessa afluência, surgia a Cia. Cinese. Por meio dela, aprovamos dois projetos para produção e circulação dos nossos primeiros espetáculos, *Trilhos da terra*²¹ e *Novos trilhos*.²² Naquele momento, dividíamos todas as funções artísticas em dança entre os integrantes do grupo, todas as inquietações e a direção era coletiva.

Devido à saída de alguns integrantes, eu, com o apoio de Ana Loureiro,²³ assumi a direção da Cia. e comecei a desenvolver um novo trabalho de pesquisa com novos bailarinos. Montamos um portfólio, fizemos aulas de balé clássico, dança contemporânea e dança de salão; produzimos conteúdo para mídias sociais e participamos de diversos eventos.

Com a proposta de iniciar um trabalho no Instituto Federal do Mato Grosso do Sul, Lia de Almeida me convidou para ser professor no Projeto Poéticas e Tecnologias do Corpo (En)Cena, o que possibilitou uma nova empreitada para a Cia. A partir desse projeto, realizamos o nosso último espetáculo, intitulado *E vê que ele mesmo era...*, dirigido por mim e por Lia de Almeida. Ele me permitiu entender o modo de transposição literária do poema de Fernando Pessoa “Eros e Psique” para a peça de dança e os símbolos imagéticos que se entrelaçam para dar corpo ao mito.²⁴ Olho para a política do corpo e do movimento envolta pela dança de salão contemporânea, que se desenrola em textos a dois, para compor uma narrativa sobre o mito do amor romântico na busca por “uma filosofia que cria conceitos que permitem o reenquadramento político do corpo” (LEPECKI, 2017, p. 28). Realoco o sujeito que dança em termos do corpo que concebe um estímulo literário para se deslocar em um outro, coreográfico. Nesse viés, André Lepecki (2017) propõe a destruição de uma filosofia tradicional para dar lugar a uma crítica da vontade de potência, “uma filosofia que percebe o corpo não como entidade encerrada em si mesma, mas como sistema aberto e dinâmico de trocas,

¹⁹ Para mais informações, sugiro visitar a página: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/>.

²⁰ Companhia.

²¹ Espetáculo de dança de salão contemporânea que buscava retratar o percurso da música pioneira no Mato Grosso do Sul.

²² Espetáculo de dança de salão contemporânea com um olhar para a produção musical dos novos artistas do Mato Grosso do Sul.

²³ Psicóloga e bailarina de danças de salão, uma das integrantes e fundadoras da Cinese Cia. de Dança.

²⁴ O poema “Eros e Psique”, de Fernando Pessoa, é uma tradução do mito do amor entre um deus (Eros) e uma mortal (Psique).

constantemente produzindo modos de sujeição e controle, bem como modos de resistência e devir” (LEPECKI, 2017, p. 28). Outros autores também fluíram pelo caminho, como nas margens de um rio. Pelo constante uso em Lepecki (2017) e Rocha (2016) dos conceitos de Gilles Deleuze e Michel Foucault, olhei para algumas obras desses autores e as tornei híbridas ao meu trajeto dissertativo. Fiz delas afluentes de um caminho cartográfico, para compor com as vozes que surgem e dissipam seus sentidos.

Nesse percurso de criação e concepção dramaturgica do espetáculo, Lia de Almeida, grande amiga e parceira de danças, dividiu comigo os dilemas e as perspectivas criativas na Cia. Cinese. Foram dois anos de trabalho intenso com os jovens do projeto para produzirmos esse espetáculo. Ela, com sua formação em Educação Física, e eu, com minha formação em Letras, articulávamos nossos saberes para estimular corpos políticos que dançassem poesia, que concebessem narrativas cênicas, textos a dois. Apresentamos o espetáculo no Encontro de Salão realizado em Salvador (Bahia). Hoje, a Cinese permanece na ideia e no coração de seus últimos diretores (Leonardo Borges, Lia de Almeida e Ana Loureiro), e, apesar da inatividade da companhia, nos relacionamos agora como um coletivo, distantes fisicamente, juntos na concepção de um pensamento em dança de salão contemporânea.

Diversos outros fazeres cênicos me atravessaram durante meu percurso como artista da dança. *Por um fio*²⁵ foi um dos primeiros espetáculos de dança de salão a que tive a oportunidade de assistir. A Mimulus Cia. de Dança sempre foi um lugar de referência no projeto de extensão em dança de salão da UFMS, em que buscávamos conhecimento justamente por seu fazer cênico singular. Reconheço como um fazer contemporâneo, por olhar essa dança de salão tradicional a partir de outro ângulo, outro horizonte, dissemelhante, político. Esse é mais um espetáculo que me permitirá ampliar as perspectivas sobre os fazeres políticos em dança de salão contemporânea. Dialogando com a arte de Arthur Bispo do Rosário, *Por um fio* estabelece paralelos entre os limites possíveis da razão e a maneira como o corpo reverbera esses limites em imagem e(m) movimento.

Durante o evento Semana da Dança, na Mimulus, tive a oportunidade de conhecer o bailarino Ricardo Tetzner, que, algum tempo depois, criou a Cia. Dois Pontos (Florianópolis – Santa Catarina) e produziu seu primeiro espetáculo de dança, intitulado *1717*. Nossa proximidade e articulação em produções cênicas em dança de salão nos facilitou compartilhar, trocar danças e dialogar sobre nossas criações. Nesse território para pensar o corpo político, o

²⁵ Espetáculo de dança da Cia. Mimulus, dirigida por Jomar Mesquita, que tratava da vida e da obra de Arthur Bispo do Rosário.

espetáculo versa sobre a crença popular em torno da aparição da imagem de Nossa Senhora Aparecida, fazendo disso um mecanismo poético de desvio e subversão a dois.

Só foi possível apresentar o espetáculo *E vê que ele mesmo era...* em Salvador graças a mais um belo encontro que tive por meio da dança de salão. Marcelo Galvão,²⁶ alguns anos atrás, entrou em contato comigo pelas redes sociais para fazermos dança de salão juntos. Dois homens, bixas, dançando e transgredindo os padrões cavalheiro/dama tão enraizados na dança de salão tradicional. Após algum tempo, Marcelo Galvão criou diversos espetáculos. Um deles – *Me brega, baile!* – é uma poética bixa²⁷ e para todos os corpos dissidentes. Corpos que fogem dos padrões estéticos impositivos e limitantes da dança de salão tradicional, sujeitos destituídos de algumas representações e papéis sociais.

O *corpus* desta pesquisa-bailarina é: corpos políticos em dança de salão contemporânea cênica, seus fazeres, bem como os territórios que os atravessam e escapam das tradições do baile. Uma leitura a partir de imagens, experiências, encontros, para traçar um horizonte do contexto de produção destas narrativas. Cada referência imagética ou *frame* retirado das produções permite entender de que maneira se dá a concepção de um corpo político na cena de dança de salão contemporânea, para a produção de textos a dois.

Ressalto, também, a importância da cartografia, que envolve minha experiência não só como artista-pesquisador, mas também como espectador das obras que tive a oportunidade de ver e que proporcionam a fluidez necessária para a condução deste trabalho. Traço, assim, o panorama de análise próprio a cada obra artística, por meio de múltiplos olhares, meu mapeamento e minhas inquietações enquanto atitudes do cartógrafo.

O objetivo deste trabalho é construir diálogos sobre os fazeres em dança de salão contemporânea, dos corpos políticos em cena, traçando territórios de investigação na produção de narrativas corpo-textualizadas. Como objetivos específicos, busquei: mapear quais tradições compõem a dança de salão e se estabelecem como lugar político do corpo nas relações de poder; traçar o percurso contemporâneo da cena de dança de salão, das imagens e(m) movimento para a linguagem coreográfica; acompanhar os movimentos dramatúrgicos dos corpos políticos na produção de textos a dois e desenhar um horizonte de pensamento em dança de salão contemporânea cênica.

²⁶ Artista, bailarino e produtor do Coletivo Casa 4.

²⁷ Em *Ética bixa*, de Paco Vidarte, o autor discorre sobre a potência de ser bixa em um manifesto agressivo e verborrágico para subverter o discurso acadêmico e do movimento LGBTQIAPN+. Por isso, faço uso dessa expressão ao longo da dissertação.

Prelúdio, do latim *praeladium*, é a experiência prévia de algo, aquilo que permite introduzir uma obra (EDITORA CONCEITOS, [entre 2010 e 2023]). Na ópera e no balé, é a peça introdutória de outra obra maior. Pareceu-me adequado subverter a lógica convencional na escolha dos nomes para os capítulos e as seções, de modo que prefiro chamar o que introduz esta pesquisa-bailarina de “Prelúdio”. Os capítulos são territórios, esses que mapeei durante o processo metodológico. As seções são rotas, desenvolvidas a partir dos percursos territoriais encontrados. Essas ampliações me possibilitaram articular conversas fundamentais para explorar o fazer cartográfico, dando também origem ao *podcast Textos a dois: diálogos de campo*,²⁸ disponível no Spotify,²⁹ também presente nas minhas análises.

A partir de um território maior – a dança de salão contemporânea cênica –, cada território que surge contempla um olhar político para a dança de salão. As rotas trazem espetáculos que atravessaram a minha vida. Eles são alguns exemplos desses corpos políticos em cena. Cada perspectiva narrativa dos espetáculos demanda um olhar específico sobre algumas questões imbricadas à sua produção artística. Por meio desse percurso dialógico e rizomático, estabeleço um pensamento fluido e dinâmico para esses fazeres. Ou seja, investigo algumas imagens, *frames*, por meio dos vídeos, seus símbolos, coreografias e a relação desses corpos e os textos por eles gerados nas produções citadas. Elas são apenas alguns exemplos usados para percorrer um caminho horizontal e cartográfico dessa dança, a fim de gerar condições de olhar para a cena contemporânea em dança de salão. Importa ressaltar a escolha por espetáculos que interseccionaram de alguma forma a minha trajetória. E mais, escolhi espetáculos que construíssem narrativas por intermédio de textos orais e/ou escritos: *E vê que ele mesmo era...* parte do estímulo de um poema; *1717* narra a história de Nossa Senhora a partir de um texto; *Me brega, baile!* traz o texto como um discurso na sua produção e *Por um fio* compõe a sua dramaturgia com elementos têxteis e textos visuais configurados a partir de papel, papelão, metal etc.

Dedico o segundo território desta escrita ao *Percurso para um método*, criando pontes para minha atitude cartográfica. Pois, de um lado longínquo, um território é um composto de partes, de espaços desconexos, que cabe à cartografia escrever e perguntar: do que é composta uma superfície de investigação? Quais traços compõem uma dança, um espetáculo, uma narrativa, uma poética?

²⁸ Explico melhor sobre o *podcast* e a função dele neste texto em “Percurso para um método” e disponibilizo todos os links de acesso no Apêndice A.

²⁹ Plataforma de *streaming* de músicas, *podcasts* e outros.

Do lado contíguo, um lugar é somente medido em termos de potência e graus de afecção: qual a capacidade de um território de investigação? A impulsão da cartografia não é apenas fazer da pesquisa partitura das linhas, dança e coreografia dos movimentos. Ela é o próprio movimento de traços, linhas, curvas, como uma pesquisa-bailarina, que transforma a estética do movimento da vida em pura intensidade (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2016).

A relevância desta pesquisa-bailarina é tratar a dança de salão contemporânea evidenciando a sua potencialidade política, que proporciona novos fazeres articulados para expandir as compreensões estéticas, sem esvaziá-las. Vejo a performance desses corpos políticos e crio condições para entender a construção dessa dança e de suas produções artísticas como invento de narrativas transgressoras de dicotomias como passividade/atividade, texto/dramaturgia e do dualismo em como esta linguagem se molda politicamente em contraponto com a dança de salão tradicional.

No “Território para além do baile: dança de salão, tradição e poder”, algumas perguntas funcionam como guia e inquietude: quais relações de poder estabelecem uma tradição? O que a dança de salão tradicional dá e o que ela tira de cada corpo? Assim, neste território, penso o percurso da dança de salão tradicional dos bailes para a cena como um contínuo normativo e estabeleço algumas apropriações feitas por uma estética colonial. Também questiono, assim como André Lepecki (2017, p. 29):

Se há uma proposição que me cabe fazer aos estudos da dança é justamente a de investigar como a coreografia e a filosofia partilham daquela questão fundamental – política, ontológica, fisiológica e ética – que Deleuze recupera a Espinosa e a Nietzsche: o que pode um corpo?

A perspectiva dos filósofos e teóricos críticos com que busco dialogar aqui desdobra a força política dessa pergunta. Foucault (1995, 1999, 2013) me permite constituir um diálogo mais profundo para as imbricações sociais do poder nesta dança, além de aprofundar meu olhar para as questões do sujeito.

No “Território de imagem e(m) movimento: do delírio às crenças”, duas companhias de dança, dois fazeres: Mimulus e Dois Pontos. De que maneira a Cia. Mimulus se coloca na cena com um fazer pioneiro que influencia gerações? Em *Por um fio*, como a dança segue fio a fio aquilo que deseja movimentar? Os pés estão sempre numa loucura de tentar contar o indizível. Os olhos permitem enxergar a imagem que escutam desta história. Sequer um retalho deixará de contar uma memória? *Por um fio*, da Mimulus, é mais um olhar para esses dois pés que bailam e contam a vida de Arthur Bispo do Rosário.

A Dois Pontos, em 1717, faz uma DançaTeatro, de salão ou contemporânea? Da imagem para as imagens em movimento, um rito de iniciação e uma reza para bailar. Os corpos em 1717 recontam uma tradição amarrada ao sagrado. Seria profano, então, dançar a dois para dar conta do sagrado da imagem? As imagens se cruzam e lampejam narrativas que possibilitam fugas ao caminho percorrido pela tradição.

No “Território de textos a dois: corpos políticos”, muitas políticas são suspensas nos diversos trajetos da Cineste Cia. de Dança. O espetáculo *E vê que ele mesmo era...* reserva ao corpo o lugar de narrar os encontros entre poesia e a cena em dança de salão contemporânea. Dialogo com algumas imagens que carregam consigo o mito do amor romântico, estilizado ao seu próprio desejo.

A seguir, corpos políticos, figuras dissidentes: *Me brega, baile!*. Suspendendo a impossibilidade de se adaptar às circunstâncias que assujeitam seus corpos aqui, são outros textos, talvez um manifesto! É o que faz o Coletivo Casa 4. Será possível negociar um lugar político nas danças de salão que permitam um amanhecer, um pertencimento e uma estética bixa?

No “Território em devir: a dança de salão contemporânea cênica”, mais perguntas expandem seus próprios sentidos. De onde a dança de salão contemporânea vem? Onde ela está? Para onde vai? Quais possibilidades de movimentação cabem nessa dança? Ela é uma dança que pensa a dança de salão ou só dança? Aqui, escrevo sobre a dança de salão contemporânea cênica a partir de muitas vozes, muitas formas, várias dissonâncias e, assim como faz Rocha (2016, p. 17):

Quero propor com isso um sentido bem preciso do pensar, aquele descrito aí acima, pensar como sinônimo de perguntar. Então é como se na dança contemporânea, a dança se fizesse perguntas o tempo todo, simplesmente porque ainda não decidiu o que é e principalmente o que deve ser. Entre o que a dança é e o que a dança pode ser há um mundo, vasto mundo, de possíveis que convida à descoberta. A convocatória então está feita: vamos juntos precipitar a dança em sua própria idade dos porquês, elegendo alguns temas através dos quais possamos explorar a pergunta que não quer calar: mas afinal, o que é dança contemporânea?

Por isso, a cada passo um novo passo a ser descoberto nesta pesquisa-bailarina, um trajeto a ser traçado, nós que se embarçam, que se encontram. Cada um dos espetáculos faz perguntas diferentes e segue linhas de pensamento próprias a cada proposta estética e política, mesmo quando incidem sobre as mesmas inquietações e experiências de vida. No fim, não existe um único contemporâneo, mas múltiplos caminhos para se continuar pensando.

Cabe ressaltar que a ideia deste trabalho é pensar a tradição e os costumes, suas barreiras impostas pela dança de salão tradicional, como maneiras também de enxergar pontes de

(re)existência. Além de, por meio dos espetáculos escolhidos, estabelecer um horizonte para pensar corpos políticos em movimento, fazendo dança de salão contemporânea e produzindo textos a dois. Não tenho a intenção de traçar um profundo panorama histórico das danças de salão, nem de fazer uma análise minuciosa de cada cena ou imagem presente nos trabalhos coreográficos, mas sim de usar formas descontínuas para dialogar com os elementos que fazem do corpo potência política de transgressão e resistência.

Vislumbro, desse modo, um caminho para investigar corpos políticos e suas imagens e desvendar as nuances desses textos a dois. Entendo a dança de salão contemporânea como um processo de transgressão de corpos normatizados pela dança de salão tradicional, reprimidos de suas potências e manifestações. Dissolvo aqui a pergunta: como pode a linguagem da dança de salão contemporânea subverter papéis para dar lugar a narrativas dialógicas e que pensam o mundo a partir de um olhar poético, desobediente, acolhedor? Os lugares do corpo e suas políticas espelham a prática de um fazer a dois, desafiador, pujante, de deleite e sinuosidades.

1 O PERCURSO PARA UM MÉTODO

O movimento é ritmado. Pode-se dizer que ele é sereno. É como se o cartógrafo e sua concepção de desejo estivessem “formados”. A sintonia é teórica. Embora os conceitos nasçam do que se engendra no encontro dos corpos que nosso olho vibrátil acompanha, há uma espécie de mundo organizado de definições.

Suely Rolnik

Pelos afetos, encontrei as linhas que dão o ritmo desta pesquisa-bailarina, pelo movimento de dançar e conectar-me com pessoas nos bailes, nos encontros de salão, no samba da vida que cadencia meus passos e traça meus desejos. Encontrar um método é encontrar meu próprio caminho na pesquisa. É, talvez, alinhar os passos de uma dança em seus códigos e desenhá-los no mapa infinito de possibilidades do corpo. Pareceu-me, então, pertinente olhar para esta pesquisa pelos passos, como um traçado de linhas subjetivas e objetivas, quase por não acabar em seu percurso, mas sempre circunstante. Por uma escrita circular, sobre aquilo que se pensa e o que se pode pensar a partir do pensamento, um movimento da linguagem que dance com as palavras. Assim, encontrei o que meu objeto carecia, um pouco de afeto, cinesia.

Longe de ser uma pesquisa tradicional, com uma estrutura arbórea, cujas raízes ascendem de forma vertical para o caule, as folhas e os frutos – alegoria para ilustrar a distribuição hierárquica que setoriza a produção de conhecimento em alguns métodos convencionais –, a ideia é fazer uma pesquisa qualitativa³⁰ que se proponha a acompanhar processos. Assim como Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana Escóssia interpelem em *Pistas do método da cartografia* (2020, p. 8), “a questão é como investigar os processos sem deixá-los escapar por entre os dedos”. Não intento fazer o mesmo feito, como no balé clássico, codificar passos para caber em uma técnica que segue um fluxo habitual de ensino da diagonal ao centro, de Paris a Belo Horizonte. Esse modelo arbóreo está introjetado na mente de quase tudo o que se pensa enquanto método para pesquisa. Gilles Deleuze e Félix Guattari, na introdução de *Mil Platôs* (2000), definem alguns passos para a escrita do livro, como: “texto-agenciamento, livro-multiplicidade feito de diferentes datas e velocidades” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 9). Deleuze e Guattari recusam a estrutura linear, própria da organização de um “livro-raiz”, para dar lugar a um rizoma.

³⁰ Para Passos, Kastrup e Escóssia (2020), a pesquisa qualitativa requer procedimentos mais abertos e inventivos se comparada à pesquisa quantitativa. Ela também preocupa com o nível de realidade que não pode ser quantificado, ou seja, trabalha com o universo de significados, de motivações, aspirações, crenças, valores e atitudes (MINAYO, 2014).

A estrutura em árvore fraciona o rizoma, e isso é basicamente o que acontece com a pluralidade do objeto: reduzido quase a pó pela teoria. Em se tratando do objeto artístico, por vezes o seccionamos a uma equação sistemática teórica para fazer valer a verdade arbitrária do pesquisador. Por isso, “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ (DELEUZE; GUATTARI, 2000, capa). No “Prelúdio”, tratei sobre os verbos ser e estar, mas quero aqui dar uma atenção especial à conjunção “e”, é ela que vai de fato conectar com força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo “ser” nesta pesquisa-bailarina. Rizoma, em *Mil platôs* (2000), é o primeiro conceito apresentado como uma introdução às interrogações mais substanciais para Gilles Deleuze e Félix Guattari. Eles retiram da botânica o conceito e o desenvolvem ao longo do exercício filosófico de se pensar linguagem, política, sociedade. Por isso:

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade lingüística homogênea. A língua é, segundo uma fórmula de Weinreich, ‘uma realidade essencialmente heterogênea’. Não existe uma língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política. A língua se estabiliza em torno de uma paróquia, de um bispado, de uma capital. Ela faz bulbo. Ela evolui por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro, espalha-se como manchas de óleo. Podem-se sempre efetuar, na língua, decomposições estruturais internas: isto não é fundamentalmente diferente de uma busca das raízes. Há sempre algo de genealógico numa árvore, não é um método popular. Ao contrário, um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 14-15).

A partir da ideia de levar o pensamento aos limites, ramificar o conhecimento em dança de salão contemporânea para pensar esses corpos políticos talvez só pudesse mesmo funcionar por meio do diálogo, da dissociação das dimensões preliminares desta pesquisa-bailarina, para que ela se faça enquanto se pesquisa. Olhar para a linguagem como um rizoma, aqui, talvez seja dilatar os espaços para pensar a dança de salão contemporânea e a própria forma como as ideias são desencadeadas, usar a língua como ferramenta discursiva para transgredir os limites da linguagem e o que se pensa sobre ela.

A atitude cartográfica se desenraiza nesta pesquisa como entrada para fluir os horizontes do que proponho analisar. “A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no

pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio ‘inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real’” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 10).

Em vista disso, cartografar é, pois, a arte de produzir um mapa sempre inacabado, pÉrvio, composto de diferentes linhas, “conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21). A vinda da cartografia vem do meu trabalho sobre as linhas, e foi a partir das ideias de Deleuze e Guattari que encontrei a metodologia cartográfica. Intervenho com um mergulho na minha experiência e no objeto, entre a teoria e a prática de dançar, entre formas de pensar e conhecer esses corpos políticos que dançam a dança de salão contemporânea. Eduardo Passos, VirgÍnia Kastrup e Liliana da Escóssia (2020), com suas pistas para esse método, são os principais condutores desta minha trajetória metodológica. Para eles, “a cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 18).

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000) não enxergam a cartografia dentro de parâmetros definidos e modos diagramáveis, mas a formulam para acompanhar um processo, não o representar, sempre com o princípio de investigar a produção (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020). No livro, os autores citados previamente conseguem trazer o conceito descrito enquanto método, ainda que Suely Rolnik tenha publicado sobre o tema em *Micropolítica: cartografias do desejo* e *Cartografia sentimental* (ROLNIK, 2016). Por meio desses autores e alguns outros, como Cynthia Farina e Miriam Medeiros Strack, assumo esta minha atitude cartográfica, longe de definir um conjunto de regras abstratas a serem aqui descritas, passando a estabelecer um percurso para o método.

Para além da minha identificação preexistente com um caminho mais horizontal, de encontrar pela linguagem uma forma de pensar a pesquisa e dialogar com o objeto, outro reconhecimento para assumir a cartografia foi o de olhar para a pesquisa como uma intervenção, uma pesquisa-intervenção, que eu chamo de pesquisa-bailarina, pois:

Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: o *know what* da pesquisa. Mergulhamos na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: o *know how* da pesquisa. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o ‘caminho’ metodológico (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 18).

Assim, para Passos, Kastrup e Escóssia (2020), toda pesquisa é intervenção, porque exige que o cartógrafo se aprofunde no plano da experiência, impedindo qualquer pretensão à neutralidade. Em cartografia, conhecer e fazer tornam-se indissociáveis.

A cartografia não se aplica, mas se pratica. Ou seja, não há um conjunto de passos genéricos a serem aplicados a um objeto de estudo, pois a cartografia é um processo de criação, coerente com o processo daquilo que investiga. Nesse sentido, como escreve Cynthia Farina, estudiosa de Deleuze, em *Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual*, fazer cartografia é trabalhar com um modo de realizar a pesquisa que se inventa enquanto se pesquisa, possibilita novas pulsões de acordo com os movimentos do campo de estudo em questão (FARINA, 2008).

A utilização da cartografia como recurso metodológico nesta pesquisa surge da necessidade de um campo de análise para as criações artísticas referidas sem dissociá-las do campo de intervenção, um trabalho em que me implico na problematização das práticas de pesquisa e produção de conhecimento, por meio desse meu corpo político-bailarino-pesquisador manifestado no “Prelúdio”. Assim:

A análise aqui se faz sem distanciamento, já que está mergulhada na experiência coletiva em que tudo e todos estão implicados. É essa constatação que força o institucionalismo a colocar em questão os ideais de objetividade, neutralidade, imparcialidade do conhecimento. Todo conhecimento se produz em um campo de implicações cruzadas, estando necessariamente determinado neste jogo de forças: valores, interesses, expectativas, compromissos, desejos, crenças, etc (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 19).

Em um primeiro momento, ainda muito imperito sobre cartografia e com leituras bem incipientes, a interpretava quase como um conceito pleno da geografia, em que eu deveria fazer um mapeamento extensivo das práticas em dança de salão contemporânea ou escolher algumas delas pelas regiões do país. Depois descobri que eu não estava completamente impreciso na captura dessa essência cartográfica, na percepção dos aspectos mapeáveis de um território. Das regiões desenhadas, busquei espetáculos de dança que fazem uso das danças de salão e que estabelecem para sua cena uma dramaturgia que vai além do simples passo codificado de cada estilo, uma dança de salão contemporânea.³¹ O resultado foi que a minha escolha partiu de graus de afecção, por práticas que se entrelaçaram ao meu destino, pelo desejo que me impulsiona dialogar com esses artistas. O que era para ser um trabalho de mapeamento restrito ao uso do termo geográfico passou também a ser uma intervenção cheia de energia potencial, uma

³¹ Dedico um território exclusivo para propor formas de pensar o que pode ser essa dança de salão contemporânea em “Território em devir”.

dinâmica em devir.³² No primeiro capítulo do livro *Crítica e clínica*, intitulado “A literatura e a vida”, Deleuze e Guattari (1997, p. 11) discorrem sobre a não imposição de uma forma para a escrita:

Escrever é um caso de devir sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível.

Por isso, Thereza Rocha (2016) também contribui de maneira tão pertinente para minha escrita, justamente por começar seu livro entre vírgulas, em que “atrás das múltiplas entradas, há outras entradas, os caminhos se cruzam e se intercomunicam, e é a experiência de tê-los percorrido, na ordem que for, que vai gerar o todo” (p. 17). Escrever em devir é para estar em continuidade, entre porquês, entremeios. Para esta proposta de pesquisa-bailarina, a ideia é desestabilizar a noção de dança de salão contemporânea que pode estar modulada em limites e configurações, definindo esse “campo de intervenção por sua metaestabilidade ou pelo modo como nele as oposições [...] se apresentam como uma dinâmica transductiva, isto é, uma dinâmica de devir [...]” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 20).

Tendo em vista que os espetáculos selecionados contemplam quatro regiões diferentes do país – aqui um traço talvez puramente geográfico em que pensei cartografia –, a cartografia entra para ampliar as pesquisas como um princípio de funcionamento do conhecer (FARINA, 2008). Em uma definição provisória, Rolnik (2016) estabelece que para os geógrafos a cartografia é diferente de um mapa, ela é então “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (p. 23).

Em Deleuze e Guattari (2000), a metodologia cartográfica, ou cartografia, é utilizada para acompanhar processos principalmente de pesquisas e 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 “[...] com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21). Para os autores, o mapa é contrário ao decalque ou à fotografia, que reproduzem imagens sem questioná-las, pois a reprodução da imagem não capta o seu processo. Aos estudiosos interessa construir um mapa a partir de territórios existenciais, pois “paisagens psicossociais também são cartografáveis” (ROLNIK, 2016, p. 23).

³² De maneira geral, “devir” para Gilles Deleuze e Félix Guattari pode ser entendido como aquilo que vem a ser, ou está em relação. Um processo de criação contínua do que não existe ainda.

Logo, para verdadeiramente conhecer meu objeto a partir dessa atitude cartográfica, é necessário talvez primeiro desconhecê-lo, entendendo que não há neutralidade do conhecimento, porque a pesquisa está interseccionada com minha vida. Estou muito distante de puramente constatar evidências no campo que proponho investigar e ir mais próximo a um fluxo de ideias que dialoguem com as políticas do corpo, do movimento e das imagens. “No processo de produção do conhecimento, há que se colocar em análise os atravessamentos que compõem um ‘campo’ de pesquisa” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 21).

Isso posto, também como observador dos espetáculos propostos para pensar corpos políticos em dança de salão contemporânea, estou nesse campo implicado e essa pesquisa-bailarina modifica o objeto. Assim:

É essa ampliação dos sentidos da intervenção que vai aumentando quando se considera agora uma dinâmica transductiva a partir da qual as existências se atualizam, as instituições se organizam e as formas de resistência se impõem contra os regimes de assujeitamento e as paralisias sintomáticas (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 21).

Por isso, fazer e criar uma realidade de si e do mundo é conhecer-se. Conhecimento esse gerado pela produção do pensamento e seu engendramento político que aqui escrevo. “Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho. Esse é o caminho da pesquisa-intervenção” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 31). O pensamento é suscitado a acompanhar sua própria forma de pensar. “Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 10).

As características da cartografia foram fundamentais para dar conta das questões que moveram minha pesquisa e principalmente para acompanhar os olhares cênicos dos espetáculos que uso para entrelaçar as políticas do corpo em dança de salão contemporânea. De início, pareciam ser muitos espetáculos cujas dramaturgias eu me propunha a analisar de maneira minuciosa, quando, na verdade, minha principal intenção era a criação dessa rede rizomática para pensar o contemporâneo na dança de salão. Trazer um olhar horizontal das práticas que acumulam no corpo suas políticas de movimento e imagem.

As descobertas vêm de lugares que não se enquadram em metodologias tradicionais: a leitura de um *release*, as fotos de divulgação dos espetáculos, os *frames* das imagens, conversas com diretores e bailarinos, um diálogo informal, participação em processo artístico, uma aula, uma dança, um baile, um evento de dança de salão contemporânea. Na cartografia, isso é

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).

Este atributo cartográfico é bastante importante, pois possibilita acompanhar o processo de descobrir até mesmo o que deveria ser pesquisado para responder as questões iniciais. A escrita cartográfica se faz no vaguear das palavras, por uma linguagem fluida, sem início ou fim, sem desejo nenhum de chegar a algum lugar. Escreve pelo meio e por ele se dissolve, sem raízes. Uma escrita feita de devir, uma composição de signos para traçar linhas de escape, provocar abalos, abrir caminhos, desejar fluxos, lançar flechas, cavar buracos, para uma língua desviante que tece e engendra multiplicidades e singularidades.

Uma teia de conhecimentos que pretendem dialogar com cada território de investigação política do corpo na dança de salão contemporânea cênica. Alguns espetáculos disponibilizados em formato digital por seus criadores são fundamentais para delinear esses fazeres em cena. Encerrando os quadros da previsibilidade dando ao ser o que não era, podendo nunca ter vindo; movendo, revolvendo, tirando do lugar o pensamento. Uma cartografia faz advir o desassossego, é agitadora de interações violentas do pensar e formadora de novos mundos (DELEUZE, 2000).

Além de uma pesquisa qualitativa ampla, outro ponto que faz com que a cartografia seja interessante é que ela pressupõe que o cartógrafo esteja imerso no seu território de observação, uma das abordagens do livro *Cartografar é acompanhar processos*, de Laura de Barros e Virgínia Kastrup. Assim como na etnografia, o pesquisador se insere de forma problemática na pesquisa (BARROS; KASTRUP, 2015).

Enfim, cartografar “tem que passar pela destruição, fazer toda uma limpeza, toda uma raspagem do inconsciente. [...] Destruir crenças e representações, cenas de teatro” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 325, p. 328), mas não significa “somente se desviar, mas enfrentar, voltar-se, retornar, perder-se, apagar-se” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 53). Mostrar aquilo que se encontra por demais rugoso em um território de pesquisa em dança é, para a invenção cartográfica, os movimentos do cartógrafo, esses meus, que se dão a partir do que concerne como próprio do território que investigo. Não partirei do nada e a cartografia tem algo de preexistente – sobretudo das paixões, dos encontros, do amor pelo que se toca e pelo que se vê.

1.1 Um corpo em devir político: eu-cartógrafo

Às vezes me via perdido, sem saber qual rumo tomar, as rotas da pesquisa pareciam certas demais, mesmo que cheias de emaranhados. Eram muitas demandas para pensar essa dança, sincronicamente, enxergava-me eriçado, com várias ideias. Sabia perfeitamente o que queria, mas parecia demais para dar conta. Encontrar meu caminho na pesquisa seria necessário e, para fazê-lo, era preciso primeiro entender meus desejos. Entender o que pulsa com esse corpo para atinar uma forma de trabalho com a linguagem que faça sentido com meu objeto. Então, ao invés de encontrar um método, por ele fui encontrado, me vi cartógrafo.

No instante da fala na primeira pessoa, não sou mais “eu”, sou “eu-cartógrafo”. Posiciono-me dessa forma no decorrer do texto. O cartógrafo se coloca a reflexionar quais alquimias de linguagem favorecem o trânsito das intensidades que percorrem seu corpo, no encontro dos outros corpos que pretende cartografar. Com os espetáculos dispostos ao meu caminho, é possível traçar vias e elaborar pistas no processo de investigação dessa linguagem cênica utilizada pelos artistas. A dança de salão contemporânea, imersa no universo cultural e tecnológico, produz fazeres expandidos em diversos lugares do Brasil. A literatura se revela como possibilidade criativa para as políticas do corpo, assim como as imagens. Esses elementos cênicos compõem a pluralidade de leituras possíveis, constroem diálogos, desenham curvas.

Por esses traços atravessados ao meu corpo, só seria possível olhar para a dança de salão contemporânea, com seus milhares de fazeres e nuances, se eu pudesse ir a campo e nele descobrir quais rumos tomar. Foi por meio das disciplinas feitas durante meu percurso no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens que pude conhecer as teorias que poderiam interseccionar o objeto pretendido. Foi pelos encontros com os professores, com minha orientadora, as aulas que ministrei em dança de salão contemporânea, os congressos de que participei, cursos que lecionei. Foi através da qualificação, das opiniões e principalmente daquilo que era um valor para mim enquanto artista-pesquisador, acompanhado por minhas pulsões e desejos em contato com o campo e o objeto de análise. Por isso:

A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. E pouco importa que setores da vida social ele toma como objeto. O que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que propõe perscrutar [...] (ROLNIK, 2016, p. 65).

Na verdade, mal sabia que esse era o começo do desenho da minha pesquisa: pelos desejos. A partir deles, eu delimitava por onde ia passar, assim como balizava por onde não abriria mão de investigar. Talvez seja assim que se faz uma pesquisa-bailarina, por meio da

produção de subjetividades, dos encontros. Dessarte, André Lepecki (2017), à luz de Foucault e Deleuze, entende que “[...] subjetividades são sempre processos de subjetivação, devires ativos, expansão de potências e forças de modo a criar para si a possibilidade da existência de uma obra de arte” (p. 33). Quando fui a campo, percebi que tudo era material possível para um cartógrafo; na prática, eu não precisava renunciar a nada, pois, pelas linhas, pelo trabalho com a linguagem, a construção da pesquisa se daria.

Um conflito que sempre tomou conta de mim foi o meu desejo em querer aliar as teorias estudadas durante o curso das disciplinas ao meu objeto. Desse lugar, descubro que as referências teóricas do cartógrafo são a própria cartografia “e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha [...]” (ROLNIK, 2016, p. 65). Então, qual era o problema em absorver tudo o que atravessava meu corpo e minha pesquisa? Nenhum! Enfim, cartógrafo, sem “[...] o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo” (ROLNIK, 2016, p. 65).

Importante é entender, então, que, assumindo minha atitude cartográfica, eu enquanto cartógrafo deveria reconhecer que todos os começos são oportunos, desde que no fim esses sejam inúmeros. “Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas” (ROLNIK, 2016, p. 65). Assim, meus operadores conceituais surgiram tanto dos espetáculos, das imagens, dos corpos em movimento, quanto do pensar dança, política e filosofia na contemporaneidade. Nesse sentido, “vira requisito fundamental para a teoria crítica e política tratar as dinâmicas coreográficas das mudanças e dos movimentos sociais, a despeito desses movimentos e mudanças manifestarem-se num palco ou nas ruas” (LEPECKI, 2017, p. 39).

Durante esse processo de pesquisa, estive sempre buscando elementos para compor minhas cartografias, como um antropófago que vive de despojar, apropriar-se, devorar, procriar, para que os repertórios de linguagem permitissem a passagem das intensidades que percorrem meu corpo no encontro com os corpos que pretendo entender (ROLNIK, 2016).

Aliás, entender, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima – céus da transcendência –, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (ROLNIK, 2016, p. 66).

Pretendo, desse modo, pensar a linguagem como veículo de criação de mundos, de expansão do imaginário. Não temo mais os movimentos que balançam meu corpo vibrátil para

olhar esta pesquisa-bailarina, agora eu permito que meu corpo de fato vibre por todas as frestas e frequências para encontrar danças, imagens, passos de transição. Aceito a vida e me entrego “de corpo-e-língua” (ROLNIK, 2016, p. 66).

Como dito anteriormente, assumo a atitude do cartógrafo para pesquisar, sigo minha sensibilidade para “[...] acolher o caráter finito ilimitado do processo de produção de realidade, que é o desejo” (ROLNIK, 2016, p. 67). Meu desejo desde sempre foi investigar processos criativos em dança de salão contemporânea, vale lembrar que não são todos os modos de fazê-la espalhados pelo território geográfico brasileiro, muito menos todos os lugares possíveis vislumbrados nesse fazer – ainda que eu passe por eles. O recorte que faço é cênico, de produções que, pelos quatro cantos do país, cruzaram meu destino enquanto artista-pesquisador das danças de salão. Meu motor de criação de sentido foi a política do corpo e fazer política é uma posição do cartógrafo:

Chamamos de política cognitiva um tipo de atitude ou de relação encarnada, no sentido de que não é consciente, que se estabelece com o conhecimento, com o mundo e consigo mesmo. Tomar o mundo como fornecendo informações prontas para serem apreendidas é uma política cognitiva realista; tomá-lo como uma intervenção, como engendrado conjuntamente com o agente do conhecimento, é um outro tipo de política que denominamos construtivista (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 34).

Miriam Medeiros Strack, em *Dança de salão: cartografia de uma abordagem feminista*, defende que para o cartógrafo o construtivismo acessa os limites do saber e os constrangimentos da matéria, mas dentro do paradigma construtivista evita tanto a epistemologia objetivista quanto a subjetivista. Pois o cartógrafo acessa elementos processuais vindos do seu território de investigação, mas a composição cartográfica não se resulta da representação de uma realidade preexistente. Também não se trata de uma posição relativista pautada somente nas interpretações do sujeito, do pesquisador, cartógrafo (STRACK, 2017). Trata-se de uma atitude investigativa e atencional, “[...] ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta [...]” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 34).

O cartógrafo, então, carrega consigo “um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações” (ROLNIK, 2016, p. 67). Defino aqui alguns passos seguidos e os equipamentos usados:

a) Equipamentos:

- **Mídias sociais** – (Facebook, Instagram, YouTube), registros dos espetáculos, produções escritas dos artistas/pesquisadores em dança de salão e imagens, entre outros materiais das produções escolhidas em dança de salão contemporânea.

- **Diário de campo** – registro dos lugares por onde passei, leituras que realizei, desejos, diálogos. Um caderninho preto e branco, reunindo de tudo um pouco: palestras, resumos, planos de aulas de dança, roteiro de indagações e outras experiências de encontro com o campo que investigo e seus meios. Um diário de campo permite levantar relatos dos mais diversos (processos artísticos, impressões, cenas vistas, trabalhos levantados, entre outras diversas anotações que fazem parte do território de observação ou a partir dos movimentos das subjetividades), isso produz mais de um material, que em sua coletânea estão sendo chamados de Diário de Campo (STRACK, 2017). No decorrer do trabalho, o material produzido aparece descrito como experiências que tive, como citações ou mesmo em forma de imagens, links para vídeos, entre outros.
- **Podcast Textos a dois: diálogos de campo** – para acompanhar o processo de escrita da dissertação, produzi este *podcast* contendo as conversas gravadas com alguns artistas-pesquisadores que fazem parte desta pesquisa-bailarina. Ele funciona como um apêndice ao Diário de Campo, os episódios são:
 - **Diálogo 1** – Juliana Macedo: Mimulus Cia. de Dança e *Por um fio*, enlases de uma história viva. Nesse primeiro diálogo, conversei com Juliana Macedo, professora de dança de salão e bailarina da Mimulus Cia. de Dança. Falamos sobre sua história com a dança de salão de Belo Horizonte (MG), a Cia. Mimulus e os entremeios que perpassaram seu corpo no espetáculo *Por um fio*.
 - **Diálogo 2** – Ricardo Tetzner: Dois Pontos, uma imagem e um rito religioso em 1717. Dança de salão cênica ou dança de salão contemporânea cênica? Quando e onde tudo começou? Muitas indagações e muita história para contar! Nesse diálogo, conversei com Ricardo Tetzner de Florianópolis (SC), diretor, produtor, bailarino e coreógrafo da Dois Pontos Cia. de DançaTeatro.³³ Falamos sobre dança e sobre o “1717”, espetáculo criado por Ricardo e que narra a história do surgimento da imagem de Nossa Senhora Aparecida.
 - **Diálogo 3** – Lia de Almeida: para além de uma dama no salão, uma mulher que cria e constrói sua própria dança. Nesse diálogo, Lia de Almeida revive um pouco sua trajetória como a dama dos salões de Campo Grande (MS).

³³ Assim eles se definem, DançaTeatro, tudo junto.

Nesse processo, muito do que foi se ressignifica para dar lugar ao corpo vibrátil e criativo. Falamos sobre nossos caminhos com a Cinese Cia. de Dança e o espetáculo *E vê que ele mesmo era...*, produção com base no poema de Fernando Pessoa e no mito de Eros e Psique.

- **Diálogo 4** – Samuel Samways: a dança de salão contemporânea como um devir político do corpo. Entendendo a dança de salão contemporânea como uma proposta em construção, o diálogo com Samuel Samways, artista-pesquisador das danças de salão, foi imprescindível para mapear alguns lugares do corpo que dança não só nos bailes como também na cena. Falamos principalmente das possibilidades políticas do corpo que dança, dança de salão contemporânea.
- **Diálogo 5** – Marcelo Victor da Rosa: construindo pontes e expandindo horizontes em dança de salão. O Prof. Dr. Marcelo Victor da Rosa está neste quinto diálogo. Professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e pesquisador das danças de salão, conversamos sobre dança e sua história. Marcelo, um corpo dissidente que me ensinou muito sobre dança de salão, pesquisa e vida. Aqui, ele fala um pouco de suas produções, seus percursos, seus percalços e (re)existências.
- **Diálogo 6** – Marcelo Galvão: corpo político em cena. Meu último diálogo é com o artista e produtor Marcelo Galvão, de Salvador (BA). Ele é um dos integrantes do grupo Casa 4, que tem como proposta artística uma dança de salão mais contemporânea. Conversamos sobre os fazeres do grupo e sua produção, o *Me brega, baile!*. Marcelo é um corpo viado em cena fazendo dança de salão. Ele conta sua história, suas marcas e prazeres.

Imagem 2 – Capas do *podcast*



Fonte: Imagens extraídas de:

<https://open.spotify.com/show/13FX3i2XWpsmvxjBXcDuLY?si=e35659311780412d>

- Manual do cartógrafo.
 - Livros, revistas, jornais, artigos, teses, dissertações.
 - Filmes, vídeos, entre outros recursos audiovisuais.
- b) Critério** – produções em dança de salão que tenham como princípio criativo o contemporâneo na cena. Propostas entrelaçadas à minha trajetória artística com narrativas orais e/ou escritas imbricadas ao seu processo.
- c) Princípio** – a dança de salão contemporânea cênica.
- d) Regra** – não estabelecer conceitos inertes para pensar dança de salão contemporânea; usar a linguagem como pulsão criativa e filosófica.
- e) Roteiro de preocupações:**
- 1º Como a linguagem da dança de salão contemporânea se configura cenicamente nos espetáculos que atravessaram meu destino?
 - 2º Quais são as políticas do corpo suscitadas a partir dos territórios encontrados?
 - 3º Como se dão as poéticas narrativas e a dramaturgia dos corpos a dois?
 - 4º Quais elementos presentes no baile são subvertidos em cena?
 - 5º Como a dança de salão contemporânea pensa a dança de salão tradicional? Quais possibilidades cabem nessa dança cênica?
 - 6º De que forma algumas imagens suscitadas nos espetáculos revelam um caráter transgressor/político?
 - 7º Qual o lugar das movimentações para compor uma dramaturgia em dança de salão contemporânea?

8º Será possível negociar novas possibilidades cênicas para uma dança ligada às tradições sociais dos bailes?

A partir dessas estratégias de formação do desejo no campo, a prática do cartógrafo é *incontinenti* política. “Toda produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 150). O caráter político da prática do cartógrafo tem a ver com o “poder em sua dimensão de técnicas de subjetivação – estratégias de produção de subjetividade –, dimensão fundamental da produção e reprodução do regime em curso” (ROLNIK, 2016, p. 70). Como cartógrafo, participo da potencialização do meu desejo, estando sempre em devir, dentro de um caráter processual que me leva para os lugares onde desvendo no caminho dos encontros que tenho traçado, nas linhas do destino.

1.2 O processo de territorialização

A partir deste meu corpo político-artista, habito um território na cena de dança de salão. Habito um lugar no mundo, componho parte do território que se faz existir pela resistência e o desejo de movimento e “é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 131).

A cartografia deduz uma política da narratividade, venho dissolver as posições impermeáveis associadas à pesquisa e localizar os territórios que percorri pelo existente: dança de salão contemporânea cênica. Por isso, “o território, embora inclua o ser vivo em sua definição, é ainda um território exterior e prévio, capaz de ser representado por um olhar objetivo e objetivante” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 133). Para garantir um domínio e a formação de um território é:

[...] a expressividade, e não funcionalidade, que explica a formação territorial. ‘Há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo’ (Deleuze e Guattari, 1997, p. 121). A noção de expressão ganha aqui destaque. O território é uma assinatura expressiva que faz emergir ritmos como qualidades próprias que, não sendo indicações de uma identidade, garantem a formação de certo domínio (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 133).

Alguns territórios em que imergi durante esta pesquisa com características físicas, suas abstrações, pessoas encontradas pelo caminho, tudo isso faz parte deste trabalho, bem como aulas que ministrei, cursos, palestras, assim como todas as paisagens psicossociais que vivenciei

ao longo do processo. A dança de salão e a dança contemporânea fazem parte da minha vida desde a adolescência. Sendo assim, listo aqui alguns percursos que realizei para a escrita desta dissertação, sendo esses outros territórios que abarcam a diversidade do objeto escolhido:

- Núcleo de Estudos em Dança de Salão Contemporânea (NUEDS) – durante o primeiro semestre de 2023, eu, juntamente com Samuel Samways,³⁴ propomos um núcleo de estudos com o objetivo de acolher pessoas com interesse em práticas de dança de salão contemporânea. Essas aulas despertaram diversos mecanismos para pensar esses corpos e suas possibilidades de movimento a dois. Foi uma oportunidade de ampliar meu olhar para as produções cênicas escolhidas.

Imagem 3 – Foto/Divulgação NUEDS



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.instagram.com/leoborgesdanca/>.

- Mostra de Salão – Festival de Dança de Salão Contemporânea – é um festival que apresenta questionamentos urgentes sobre as danças de salão tradicionais – sobretudo quando são transpostas para os palcos. Nesse evento, participei como produtor assistente, bailarino da “Mostra” e ministrante da oficina de “Jogo de Improvisação”.

³⁴ Artista e pesquisador das danças de salão e suas manifestações. Para mais informações: <https://www.instagram.com/samuelsamways/>

O evento critica os estereótipos e preconceitos existentes na dança de salão tradicional, além de estimular criativamente a aceitação das diferenças na vida e na arte. O nome da mostra parte da ideia de que “Monstra” é uma antivitrine, uma subversão das mostras convencionais de dança e, por não ter medo de se assumir como criatura incerta, apresenta o que geralmente não se evidencia. Em sua primeira edição, o festival colocou em debate raça, gênero e deficiência física na dança através de uma programação de espetáculos, mostra de dança, palestras, mesa redonda, oficinas, festas, bailes, *jams* e uma edição especial do Forró Queer, acontecendo em diversos espaços culturais da cidade durante a Virada Cultural de Belo Horizonte no mês de agosto de 2022.

Imagem 4 – Divulgação Monstra



Fonte: Imagens extraídas de: <https://www.instagram.com/samuelsamways/>.

- FLIC – Festa de Linguagens e Ciência – Nessa edição do FLIC, promovida pelo Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG, ministrei dois cursos: “Dança de Salão Contemporânea: A linguagem dos corpos a dois como subversão estética” e “Dança e Literatura: Poéticas do Corpo (En)Cena”.

Além desses, ocupei muitos outros territórios para pensar o território maior desta pesquisa-bailarina. As disciplinas que cursei no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG foram fundamentais para me fazer pensar meu objeto e ocuparam boa parte do espaço no meu Diário de Campo. Por isso, ainda sobre o percurso para o método, Passos, Kastrup e Escóssia (2020, p. 30-31) revelam:

Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método, assim, reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas. Restam sempre pistas metodológicas e a direção ético-política que avalia os efeitos da experiência (do conhecer, do pesquisar, do clinicar, etc.) para daí extrair os desvios necessários ao processo de criação.

O percurso para adotar este método não caminha na direção apenas de perscrutar a representação do objeto: a dança de salão contemporânea, mas na de modificar a realidade pelo conhecimento em dança, pela vivacidade, pelo movimento próprio dos procedimentos metodológicos. A atitude cartográfica, assim, coloca-se a priorizar o percurso, traçando direções heterogêneas, por vezes não vislumbradas de antemão. O encontro com o território maior é uma orientação para os outros territórios e suas rotas, todas em constante devir.

O processo de territorialização deu-se a partir do recorte usado para pensar os espetáculos de dança. O primeiro, “Território para além do baile: dança de salão, tradição e poder”, segue rotas que induzem o caminho às políticas em dança de salão tradicional e suas transgressões vislumbradas. O segundo, “Território de imagens e(m) movimento: do delírio às crenças”, estabelece o panorama da imagem e do movimento para pensar as rotas de produções artísticas das cias. Mimulus e Dois Pontos, principalmente pelos espetáculos *Por um fio* e *1717*. O “Território de textos a dois: corpos políticos” continua um percurso a partir das imagens e do movimento, porém mais focado na produção de textos a dois pelos corpos políticos das cias. Cinese e Casa 4, com seus percursos e seus espetáculos: *E vê que ele mesmo era...* e *Me brega, baile!*. Por fim, o último processo de territorialização sobreveio para pensar a construção de dinâmicas conceituais em devir para dança de salão contemporânea cênica, no “Território em devir: a dança de salão contemporânea cênica”.

Entre os territórios, as pistas e meus traçados, me coloco a refletir, pela linguagem, um modo de dançar com esta pesquisa. No Diário de Campo e no *podcast Textos a dois: diálogos de campo*, me deparo não só com o que ocorreu conforme o esperado, mas também com meus problemas, desafios, conflitos e contradições. Me equilibro o tempo todo na difícil tarefa do percurso, mas o faço caminhando passo a passo e estando sobretudo munido de meus desejos.

2 TERRITÓRIO PARA ALÉM DO BAILE: DANÇA DE SALÃO, TRADIÇÃO E PODER

O “Território para além do baile: dança de salão, tradição e poder” baseia-se na ideia de que a dança de salão “é política a partir dos recortes de tempo e espaço que ela determina, interferindo nas formas de ocupação desses tempos e espaços por pessoas e objetos” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 6). Marina Guzzo e Mary Spink, em *Arte, dança e política(s)*, discutem a concepção política e estética que atravessa os discursos da dança contemporânea, contextualizando-as aos pensamentos de Michel Foucault, Zygmunt Bauman e Jacques Rancière. Ao aplicar essa análise política ao contexto da dança de salão, observo que o corpo é característica principal de ação para o movimento político que se dá no espaço, seja ele do baile, seja da cena. Pela vida, esse corpo se ocupa de todos os seus marcadores e assume sua subjetividade, mas isso não deve ser confundido com a ideia de um sujeito fixo. Assim como afirma André Lepecki (2017, p. 33, grifos no original):

Ao contrário, ela [a subjetividade], deve ser percebida como um conceito dinâmico, ressaltando modos de agência (política, desejante, afetiva, coreográfica) que revelam ‘um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência [que] não pode se confundir com um sujeito’ (Deleuze, 1992: 123, grifo meu). Subjetividade deve ser entendida como força performativa, como a possibilidade da vida ser constantemente inventada e reinventada, como um ‘modo intensivo e não um sujeito pessoal’ (1992: 123). O entendimento de Deleuze sobre subjetividade é próximo das ‘tecnologias de si’ que Foucault define com *operações*.

Essas operações – corpos, condutas e modos de ser – são o tempo todo transformadas e por vezes objetos coreográficos de uma dinâmica social que não negligencia o efeito destrutivo das forças hegemônicas que constantemente tentam dominar e prevenir a criação de subjetividades ao amarrar seus corpos às formas de sujeição, abjeção e dominação (LEPECKI, 2017).

A dança de salão, assim como as outras danças, exige que o corpo se submeta a uma série de técnicas, movimentos e padrões estabelecidos pela tradição e pelos professores. Essas normas podem variar de acordo com o estilo de dança, a cultura e as convenções sociais. Os dançarinos são submetidos a um treinamento rigoroso para moldar seus corpos de acordo com essas exigências, seguindo padrões estéticos e funcionais. Para Guzzo e Spink (2015, p. 6):

Em cada período histórico, a forma de percepção se transforma, e assim também se transformam os modos de existência. No momento em que a experiência coletiva e pública se perdem, em que a tradição já não oferece segurança alguma, outras formas de invenção da vida fazem-se presentes.

Essa disciplina de corpo, treino e técnica não é apenas imposta de cima para baixo; os próprios dançarinos também internalizam as normas e as incorporam em seus próprios corpos. Foucault (2013) chama essa internalização de “vigilância interiorizada”, na qual os indivíduos se monitoram e disciplinam para se enquadrarem nos padrões estabelecidos. No contexto da dança de salão, os dançarinos por vezes desenvolvem uma vigilância constante sobre seus corpos, buscando aperfeiçoar sua técnica em determinado estilo, ou tentando se encaixar nas expectativas do meio, principalmente nos padrões estatutários dos salões de baile e na estética clássica.

Política: quase sempre relacionada ao poder na maneira como é conquistada, dividida, manipulada; no senso comum, pode ser tanto substantivo como adjetivo. Para o dicionário, dentre as muitas acepções: a arte de bem governar os povos e a habilidade no trato das relações humanas. Para Michel Foucault (2008), seguindo o texto *O político*, de Platão, para fazer política é preciso ações como guerras, discursos, sentenças. Assim, “a imagem da política como tecelagem apresenta a atividade política como uma arte específica, que tem como resultado a criação de um tecido que envolve as pessoas que compõem a sociedade” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 4). Marina Guzzo e Mary Spink entendem que essa definição vai além do exercício do poder, e ela se encontra mais como uma forma de organizar de maneira estética as pessoas, as circulações e os modos de fazer. “Assim como a arte, a política é uma maneira de fazer que concerne às forças que dividem e organizam o mundo social” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 4).

Essas formas organizacionais do mundo estendem-se a todos os campos sociais, e a dança é um deles. O tecido político em dança de salão é uma forma de expressão artística que transcende o simples movimento do corpo a dois. Assim, além do baile, existiram as milhares de culturas e danças populares emergindo dos morros e das comunidades, existiram pessoas dançando nas vielas, mas também nos salões, sempre em ambientes sociais onde as relações interpessoais, de gênero e as dinâmicas de poder estão em constante jogo.

Em obras como *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (2013), *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1999) e *O sujeito e o poder* (1995), Foucault demonstra como as instituições e práticas sociais moldam e controlam os corpos, disciplinando-os para se ajustarem às normas estabelecidas. Dessa forma, o corpo é um espaço de regulação social e exercício de poder. Poder que opera de forma sutil e dispersa, atravessando todas as esferas da vida, presente nas interações sociais, na dança e na corporeidade por meio de relações de dominação, controle e resistência.

Por isso, “para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistência e as tentativas de dissociar estas relações” (FOUCAULT, 1995, p. 234). Nas danças de salão, procuro neste território primeiro entender como elas surgiram e quais corpos estiveram em seu percurso histórico como performance revolucionária de luta e vida; desenho alguns espaços normativos dentro do horizonte tradicional que o percurso por este território me permitiu visualizar e, por último, acesso ao início do fazer na cena de dança de salão. Todo esse caminho se deu dentro de um horizonte onde as danças de salão surgiram e se difundiram como danças sociais. Depois, foram configuradas em tradições, costumes e técnicas específicas para cada estilo. E, por fim, associadas aos shows de dança de salão (a cena).

Deleuze e Guattari, em *Mil platôs* (2000) e *O anti-Édipo* (2014), concebem o corpo como algo mais do que uma entidade fixa e estável. Eles argumentam que o corpo é um processo em constante transformação, um conjunto de fluxos e movimentos. Partindo também da percepção de Foucault de que o corpo é um campo de forças onde se interlaçam feixes de relações, localizo seu pensamento sobre o corpo muito distante de ser uma entidade pré-determinada, mas sim um devir, uma multiplicidade de possibilidades que estão em constante mudança, reinvenção.

A dança e o próprio baile de dança de salão são espaços onde se estabelecem relações de poder entre os dançarinos. Assim, Foucault (1999, 2013) não estabelece o poder apenas como repressivo, mas também produtivo. Nas interações dançantes, ocorrem negociações e lutas pelo controle e pela liderança. A liderança na dança de salão tradicional, por exemplo, é muitas vezes exercida por meio da imposição de movimentos, ritmos e direções. O líder (o cavalheiro) é quem dita o curso da dança, enquanto o seguidor (a dama) deve se submeter às instruções e se adaptar às decisões do parceiro.

Gilles Deleuze (2000) enfatiza que os corpos estão intrinsecamente relacionados à política. Em parceria com Félix Guattari, eles introduzem o conceito “Corpo sem Órgãos”, representando, por ele, uma forma de resistência aos sistemas de controle e poder dominantes. Então, quais possibilidades de condução nas danças de salão podem ser mais inclusivas e libertadoras? A ideia de um “Corpo sem Órgãos” é fazer dele um mecanismo para se desprender das normas e estruturas estabelecidas, abrindo espaço para novas formas de existência, expressão, condução.

Assim como Foucault e Deleuze destacam a resistência nas relações de poder, até essa dança de salão tradicional oferece espaços de subversão e emancipação, esses que irei explorar

adiante. Dançar pode ser desafiar as normas estabelecidas, experimentar novos movimentos, estilos e parcerias. Corpos podem ser contemporâneos ou mesmo extemporâneos. Eles podem reivindicar sua autonomia e liberdade criativa dentro dos limites impostos pela disciplina ou criar uma nova para resistirem. Um movimento constante de apropriação das formas de luta que desestabilizam as relações de poder existentes e abrem caminho para um corpo político que dança.

2.1 Entre o baile das cortes e os guetos de gafieira: recortes de uma história colonial e política

Vozes são importantes para contar histórias ainda não escritas, para marcar momentos de um tempo que talvez só pode ser dito. Quando escuto, percebo quanta história ainda há por se desvelar e quanto espaço temos por navegar para encontrar novos horizontes. Não falo das mesmas navegações que trouxeram os colonizadores para os territórios colonizados, falo de navegar no espaço da memória do que pode ser dito e lembrado. Como indicado no título desta rota, aqui faço alguns recortes, trago algumas vozes,³⁵ destaco figuras que denunciam a apropriação colonialista e pós-colonialista europeia. Juliana Macedo é a primeira voz que faz um resgate importante ao contar sua história no *podcast* *Textos a dois: diálogos de campo*, “Diálogo 1 – Juliana Macedo: Mimulus Cia. de Dança e *Por um fio*, enlaces de uma história viva”.³⁶ Convocá-la é recuperar uma crítica na contemporaneidade, a voz de uma mulher que permanece ativa e resistente, “é operar um chamado político específico” (LEPECKI, 2017, p. 192). O que ela diz logo de início causou uma reviravolta na maneira como eu entendia a dança de salão tradicional e o espaço destinado para o baile no Brasil, a gafieira:³⁷

Juliana Macedo: Por que até então o que que acontecia na gafieira aqui? Não tinha gênero de dança! Era o estilo do professor, então eles dançavam tudo muito parecido. Tocava samba, bolero, soltinho, eles misturavam tudo na mesma dança. Faziam passo do soltinho no bolero, o samba era muito diferente.
Eu pergunto: Então não tinha essa diferença que tem hoje nas academias?
Juliana Macedo: Não, não tinha (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 12:59).

³⁵ Destaco a produção dos *podcasts* feitos por mim e comigo, como suporte para as intersecções desta pesquisa-bailarina.

³⁶ As conversas deste *podcast* foram transcritas e referenciadas com o nome de quem fala no corpo da citação ou antes da fala, assim como minhas interferências quando faço alguma pergunta ou comentário; a numeração identifica o ponto de início do áudio; a descrição é feita contendo algumas pequenas adaptações com a supressão de marcas de oralidade que ajudam a melhorar o entendimento das passagens e evitar repetições excessivas. A partir daqui, me refiro ao *podcast* por *Diálogos de Campo* ou somente D. C. e referencio o episódio de cada passagem apenas como Diálogo 1, 2, e assim por diante. Os links para todos os episódios do *podcast* estão disponíveis no Apêndice A.

³⁷ Gafieira é um termo inicialmente depreciativo do jornalista brasileiro Romeu Arede que designa o salão de dança onde ocorre um baile dançante.

Antes dessa fala, ela me contava sobre sua história e como se aprendia no tempo em que começou a dançar. Juliana Macedo é professora de dança de salão em Belo Horizonte (MG) e bailarina da Mimulus Cia. de Dança desde sempre. Uma forte presença na história da dança de salão cênica no Brasil, ela relembra que a gafieira era o lugar onde as pessoas costumavam ir para dançar e que a classe média começou a frequentar, mesmo não sendo um ambiente propício para tal estrato social. Juliana diz: “O legal da dança de salão é que eu acho que realmente é muito democrático, tem tudo quanto é tipo de pessoa, né!?” (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 05:44).

Desde sua primeira fala, como dito, minhas concepções prévias rodopiaram, mudaram de rumo. Primeiro: eu não tinha pleno conhecimento de onde se aprendia dança de salão no Brasil antes das academias; segundo: não imaginava que os estilos presentes na gafieira eram híbridos da forma como Juliana descreve; terceiro: acreditava que essa dança estava restrita às academias, às quais só tinham acesso aqueles que podiam pagar pelas aulas. Assim, Juliana Macedo continua:

Na época da gafieira, isso é antes de escolas de dança, porque eu acho que com as escolas de dança talvez tenha mudado um pouco. Mas na época da gafieira, a empregada doméstica era professora de dança do médico, do advogado, sabe? Era diferente, eu acho, essa coisa social. O taxista era o rei da gafieira (D.C.; DIÁLOGO 1, 2023, 06:06).

De fato, no estender da nossa conversa, a dança de salão foi sistematizada para o ensino pelas academias com o tempo. Contudo, Juliana conta sobre o formato das aulas nas gafieiras, onde as pessoas pagavam para dançar livremente com os dançarinos. Essa mistura que hoje se tenta experimentar e que alguns chamam de dança de salão contemporânea, previamente funcionava nos tempos desse baile.

Com a vinda da Corte Portuguesa no século XIX, o hábito do baile no Rio de Janeiro ficou popularmente conhecido e mantém-se até hoje, segundo o antropólogo Felipe Veiga em *“O ambiente exige respeito”: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina* (2011, p. 2):

[...] é a dança emparelhada, herdeira das nobres danças da corte, trazidas dos românticos salões europeus e popularizadas pelo mundo afora. O Rio de Janeiro, antiga capital dos tempos de D. João VI, foi uma das primeiras cidades americanas a receber diretamente da Europa o modismo dos salões, sendo um dos polos propagadores da novidade que não se restringiria somente aos nobres, atingindo as demais classes urbanas.

Naquele século existiram as gafieiras que são os salões de baile: lugares para a prática de dança de salão “inicialmente frequentados por negros de classe baixa” (VEIGA, 2011, p. 2). Nesses ambientes, as camadas mais populares assimilavam valores das outras classes sociais.

As expressões linguísticas “andar na linha” ou “nos trinquês” eram uma maneira que as pessoas pretas encontravam para fazer parte da “elite” da época. O traje³⁸, que até hoje configura elegância e habilidade corporal no samba dançado a dois, foi um invento dessas pessoas (VEIGA, 2011).

Os corpos presentes naquele espaço eram de classes sociais diversas e dançavam à sua maneira, experimentavam uma liberdade que com as escolas de dança foi se perdendo. Dessa maneira, vejo suspensas formas de se fazer política no e pelo corpo-ambiente. Para Nirvana Marinho, em *As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier le Roy*, “o corpo atua cognitivamente no mundo de forma política, tornando cada vez mais visível um discurso próprio do ser político no corpo” (2006, p. 105). Assim, o corpo caminha na direção de uma presença na qual a especialização técnica em dança de salão se faz pelo saber popular e se apresenta a um corpo colocado à margem da sociedade.

Na verdade, as danças populares, que aconteciam nos guetos³⁹ principalmente dos países colonizados, foram primeiro consideradas danças insinuantes ou eróticas, para depois se tornarem fator cultural apreciável. Jota Efegê (1974, p. 15), em *Maxixe: a dança excomungada*, revela a dança da época:

Aconteceu, porém, que, de há muito, a dança, na sua coreografia desabusada, escandalisante, com seus requebros e reboleios lascivos, quase acrobáticos, já alvoroçava os salões dos clubes carnavalescos, os ‘fandangos’, as ‘bambochatas’, os bailes, enfim, de nenhuma exigência moralística ou nos quais o ‘maior respeito’ era facultativo.

Assim era a forma como muitos enxergavam a gafieira. Mesmo com todo o preconceito da época, em determinado momento, aquele bailado foi contemplado. Quando Juliana Macedo rememora os tempos de gafieira, fala sobre esses corpos: dos taxistas, das empregadas domésticas que ocupavam esse lugar de baile. Ela fala de uma dança em pleno vigor cultural em um outro lugar no tempo. Mesmo assim, a história não deixa de contar pelo corpo seus lamentos e suas violências, e não deixa de fazer dele veículo de política e resistência. João Paulo Subirá Medina (1991), em *O brasileiro e seu corpo: educação e política do corpo*, considera que “o corpo é o próprio homem e como tal não pode ser somente um objeto, mas sim o sujeito,

³⁸ Estilo conhecido principalmente pelo personagem do malandro, com o característico terno branco, sapatos branco e preto e camisa vermelha e branca.

³⁹ Uso esta palavra como referência aos lugares afastados dos grandes centros, onde viviam pessoas marginalizadas. Trata-se de um bairro de uma cidade onde vivem os membros de uma etnia ou outro grupo minoritário, frequentemente devido a injunções, pressões ou circunstâncias socioeconômicas.

o produtor e o criador da história” (p. 24). Pensar no maxixe,⁴⁰ uma dança “escandalizada” que virou samba, foi para a gafeira e depois calçou pés “nobres”,⁴¹ é contar uma história de sujeitos produtores e autores de corpo, de vida.

O corpo é constituído politicamente na medida em que a esfera política é aquela em que se pode observar as relações de poder, como um elemento nunca terminado, mas sempre de variação, de transformação, sempre a ser historicamente localizado. Foucault me permite aprofundar esse olhar ao dizer que é preciso estudar os efeitos do poder sobre o corpo, pois “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (FOUCAULT, 1979, p. 146). Um poder político então se faz corpo e o habita sem uma percepção aguçada de suas potências de antemão, está na vida, na arte, no samba.

Retorno a Juliana Macedo. É difícil dissociar a história dela do surgimento da Mimulus Escola de Dança, pois foi ali que a “Ju Monstra” (apelido carinhoso) iniciou-se na dança de salão. Mas por que é essa voz que evoco para o *podcast* e não a de Jomar Mesquita, um dos fundadores da Mimulus? Antes de tudo, o trabalho de Jomar Mesquita sempre foi uma inspiração para mim, mas com a quantidade de produções com seu nome, posso utilizá-los de outra maneira para apoiar minha escrita e, vez ou outra, elas estarão aqui. Quero dar voz a essa margem da Mimulus, a voz de uma mulher que faz parte de uma história que nem sempre é contada, um discurso político vestido de narrativas, ideias, voz, grito e corpo. Um corpo construído e reconstruído, feito de muitas danças, muitas partes. Entre essas, falando sobre o surgimento das escolas de dança em Belo Horizonte, Juliana Macedo:

A Baby e o João montaram a Mimulus e tinham alguns professores, o esquema de dança era muito parecido com o esquema de gafeira mesmo. Não tinha turma, as aulas eram curtas e era isso, era mais dançar, era mais uma coisa prática, não tinha muita técnica, não tinha nada. E isso era uma coisa interessante que realmente a escola de dança acabou né!? Com essa espontaneidade. Assim, com essa dança que deveria realmente ser o ideal que cada um tivesse sua dança, o seu estilo, a escola de dança acabou com isso. [...] Codificou (D.C.; DIÁLOGO 1, 2023, 7:46).

Códigos, eles existem há muito tempo na dança, saíram dos guetos, se misturaram com o bailado das cortes, foram para as gafeiras, se perderam, retornaram – talvez nunca, de fato, tenham se perdido? – foram se dissipando, encontrando novos caminhos, técnicas, indo para as academias, escorrendo pelas ladeiras do povo. O importante é entender que, para o maxixe

⁴⁰ A palavra “maxixe”, também conhecida como “tango brasileiro”, é um tipo de dança de salão criada pelo povo preto no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. A dança serviu como base para a construção do samba de gafeira como conhecemos hoje.

⁴¹ Entendo o termo como um grupo de pessoas constituintes das mais altas camadas sociais, às quais pessoas marginalizadas não podiam ter acesso. No feudalismo, era a classe social mais alta, dona das grandes propriedades rurais e do poder absoluto sobre as demais classes.

acontecer, corpos se colocaram a bailar ainda sob riscos que ameaçavam sua existência. Essa aprendizagem espontânea veio da camada mais popular da sociedade, dela foi subtraída pelo poder que as compeliu e, mesmo com uma condenação eclesiástica, ganhou o mundo:

Maxixava-se, então, ao ritmo das polcas, dos tangos e tanguitos, dos lundus e, depois, até e principalmente, dos sambas, quando estes, em nosso século, urbanizados, conservando apenas a rítmica do primitivismo afro com que era sapateado, gingado e entoado nas senzalas, atraiu compositores populares – e alguns de certa pretensão erudita – começando, então, a ser executado nas noitadas dançantes. O maxixe, que surgiu espúrio, combatido pela decência, repudiado pelos preconceitos familiares, ficou escondido nas cavernas, longe dos catões, muitos dos quais nem sempre legítimos. Mas, provocante, ‘gostoso como ele só’ (tal a qualificação de uma quadrinha irreverente) acabou, embora contido um pouco em sua coreografia lasciva, penetrava nos salões. Tornou-se moda, desfrutou grande voga (EFEGÊ, 1974, p. 15-16).

Continuamente na tentativa de desvendar o que é essa dança de salão contemporânea e como ela se configura na cena, é também importante entender que a dança de um modo geral, desde a criação do Balé da Corte, sempre teve um caráter nobre, e na dança de salão não foi diferente, com suas normas e padrões a seguir no baile. Mendonça (2016), em sua dissertação *A dança de salão no processo de composição coreográfica de Jomar Mesquita*, revela que “as danças de salão surgiram na Europa quando, entre os séculos XV e XVIII, as danças populares foram apropriadas e adaptadas por mestres de dança para serem dançadas pelos nobres em seus bailes” (MENDONÇA, 2016, p. 1). Alguns registros indicam que o tango, inicialmente, era dançado só por homens. “Nascido no final do século XIX de uma mistura de ritmos, entre os quais o candombe, uma dança de [escravizados]⁴², proveniente dos subúrbios de Buenos Aires, o tango era inicialmente dançado por dois homens” (SCHWANTES, 2013, p. 2).

Nas marcações que seguiram até aqui, ficou claro o caráter social presente nessa dança de salão. Aliás, “a terminologia Dança de Salão, no singular, ficou consagrada pelo uso, contendo em seu significado as várias danças que incluem como principais características a realização a dois [...]” (MENDONÇA, 2016, p. 1). No período do Renascimento, nas cortes, acontecia a dança de salão. Nas margens, nos guetos, nas camadas menos privilegiadas da sociedade, por assim dizer, eram desenvolvidas as danças populares, do povo. Carolina Polezi e Anderson Luiz Barbosa Martins, em *Condução e contracondução na dança de salão* (2019), relembram que “em meio às grandes transformações da época, as danças sociais passaram a ser

⁴² Troquei a palavra “escravos” por “escravizados” para, pela linguagem, marcar com mais propriedade que o negro era, contra a sua vontade, submetido ao trabalho escravo. O termo “escravo” pode levar a um subentendimento de que a escravidão era uma condição dos negros, quando na verdade era uma forma de assujeitamento.

não só uma prática de lazer para estes grupos da sociedade, mas um exercício do poder para a nobreza” (p. 3-4).

Para pensar nesse exercício de poder da nobreza e na manutenção dele até hoje, Carlos Araújo, bailarino do Coletivo Casa 4, propõe olhar a dança de salão a partir de uma perspectiva não colonial no Congresso Virtual de Dança da Universidade Federal da Bahia (2021).⁴³ Por meio do termo “pacto narcísico da branquitude”, cunhado por Cida Bento, pesquisadora da faculdade de Psicologia da USP (Universidade de São Paulo), ele expande o termo pensando no recorte não só da branquitude na dança de salão, mas também toda a heterocisnormatividade e as formas de opressão para os corpos menos assistidos.

Carlos Araújo (UM OLHAR..., 2021) elenca alguns elementos que vão configurar esse pacto narcísico, como a manutenção do poder – estratégias de consolidação do controle, domínio e autoridade. É importante lembrar que por muito tempo essa dança de salão é passada de mestre para discípulo como uma das formas de estabelecer a preservação do conhecimento por um determinado grupo.

Pensando no baile de dança de salão, há uma higienização e hierarquização dos ambientes de produção dessas danças com a elevação de preços; o Estatuto da Gafieira,⁴⁴ que diz como essas pessoas devem se portar no salão e outras várias formas de opressão que conversam com essas violências de raça, gênero e classe social. Foucault (1995) define uma relação de poder como um modo de agir que não recai direta e imediatamente sobre os sujeitos, mas que age sobre suas ações. Uma relação de violência age sobre um corpo, o força, o submete, o destrói, não restando então outro polo senão o de passividade. E, se encontra uma resistência, essa é destruída.

Há também a higienização estética sofrida nos estilos como a salsa, que vai ganhando elementos de outras técnicas e sendo colocada num lugar de verticalidade, diferente do corpo cubano característico por suas torções e elementos ancestrais. O forró também sofre com essa higienização atualmente, tirando elementos de uma dança que nasce no povo, na cultura popular (como o rebolado dos quadris), configurando, assim, um forró com uma nova roupagem (UM OLHAR..., 2021).

O apagamento histórico da herança afro-diaspórica das danças de salão pode ser observado quando se pensa no tango, como dito anteriormente, que foi embranquecido para caber nas estruturas nobres das camadas sociais. Além dos vários outros pactos, de maneira

⁴³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2Wm9_l0Iyp0&ab_channel=TVUFBA.

⁴⁴ Quadro de regras situado na entrada e no salão da Gafieira Estudantina no Rio de Janeiro.

geral, a demonização das danças – o lundu foi proibido – e culturas não hegemônicas sempre colocaram corpos à margem em um processo constante de apropriação (UM OLHAR..., 2021). Assim, “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)” (STRACK, 2017, p. 35).

Meu argumento é que a concepção de uma dança popular era uma ameaça para os grupos hegemônicos até que essa fizesse parte de seu repertório cultural. As diversas maneiras de resistência ao poder sobre a vida deviam se apoiar nela mesma, na própria vida. Foucault (1999) sugere a nossa singular existência como ruptura dessa lógica arbitrária. Qualquer dança que questione a identidade histórica de seu movimento representa não só uma crítica localizada na horizontalidade da história e no surgimento dessa dança, como também opera um ato crítico de profundo impacto no corpo e no saber de alguém marginalizado: como as empregadas domésticas na fala de Juliana Macedo, representando pela vida corpo político e presente ontológico. Por isso, “a vida como objeto político foi de algum modo tomada ao pé da letra e voltada contra o sistema que tentava controlá-la” (FOUCAULT, 1999, p. 136).

A percepção desta rota sobre as navegações que trouxeram os colonizadores produz uma ansiedade crítica: os colonizadores apropriaram-se das danças populares, dos costumes dos povos originários e o baile dos povos africanos. Talvez uma necessidade de garantia da hegemonia europeia e de sua erupção cultural que resultou num apagamento cinestésico. Uma interrupção proposital do movimento que emergia da cultura de povos diversificados. Essa crítica oferece várias leituras possíveis: ou bem essas estratégias podem ser descartadas e assumidas como uma “tendência” colonial; ou elas deveriam ter sido sempre denunciadas, condenadas, mais seriamente, como um perigo, uma contínua ameaça da cultura popular e da história do povo colonizado.

Escrevo aqui uma intrusão de soluços do eu-cartógrafo que meus caminhos, minhas leituras e até mesmo a história da dança não conseguem apagar, e não deixarei de desengasgar – é sempre importante lembrar desse caráter rizomático e horizontal de jogo com as palavras, da maneira como o pensamento é aqui constituído.

“Onde repousa a história, se é que repousa? Como a história pode ser acordada e posta a mover? Como é que a história pode achar seu alicerce, seu ritmo, sua anatomia?” (LEPECKI, 2017, p. 191). Na Festa de Linguagens e Ciências do CEFET-MG, ministrei a oficina teórico-prática “Dança de Salão Contemporânea: A linguagem dos corpos a dois como subversão estética” para pensar em um percurso histórico de maneira crítica no e pelo corpo. Nele,

comecei pelas danças de baile ou dos salões aristocráticos, a valsa do século XIX, trazendo um pouco do formato da Dança de Salão, como o abraço, a condução e a música. Nesse curso, pensei criticamente as imposições dessas danças de baile em relação às danças que advinham da cultura popular, busquei evidenciar elementos como as relações de gênero, condução e normas que se estabelecem nos espaços onde essas danças aconteciam. Isso, apoiado num estudo prévio feito por meio de diversos suportes, sendo um deles o curso “História das Danças de Salão”, da Mimulus Escola de Dança, ministrado por Jomar Mesquita.⁴⁵

A primeira dança de salão que a gente conhece hoje em dia foi a valsa. Por que no formato que a gente conhece hoje em dia? Antes da valsa, existiram outras danças de salão, só que não com o mesmo abraço que a gente utiliza até hoje para dançar com o par, não um conduzindo e o outro sendo conduzido e quem conduz, decidindo, improvisando. Decidindo no momento que passo fazer, de acordo com o espaço no salão, de acordo com o estímulo musical e outros fatores mais. As danças que existiam antes da valsa eram praticadas de forma diferente, muitas vezes sem o abraço, eram pequenas coreografias executadas no salão e nos salões das cortes francesas. Enfim, a valsa permanece viva até hoje, continua sendo dançada, se espalhou pelo mundo inteiro e influenciou as diversas outras danças de salão que surgiram após ela. É uma dança essencialmente europeia (MESQUITA, 2020, [n. p.]).

Dessa forma, A valsa era exclusiva da realeza e nobreza e, ainda que manifestações populares emergissem fortemente nos guetos da civilização, sobretudo nos países colonizados, como a salsa e o samba – antes maxixe –, essas eram invisibilizadas e assujeitadas aos corpos que as constituíam, para, só depois, serem incorporadas e codificadas dentro dos padrões eurocêntricos das danças de salão. Apropriadas, por melhor dizer. Pensar em assujeitamento é questionar: “Que poder cria essa ficção que reflete a sujeição inevitável? Qual o interesse cultural de conservar o poder nesse círculo de abnegação, e como resgatar esse poder das armadilhas de uma lei proibitiva que é esse poder em sua dissimulação e autossujeição?” (BUTLER, 2018, p. 76). Dessa forma, Judith Butler dá luz à investigação desses corpos sujeitados em *Problemas de gênero* (2018) e em *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição* (2017), definindo sujeitamento:

Significa tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito. Seja pela interpelação, no sentido de Althusser, seja pela produtividade discursiva, no sentido de Foucault, o sujeito é iniciado através de uma submissão primária ao poder (BUTLER, 2017, p. 10).

Esse processo em que o sujeito começa a submeter-se ao poder em dança de salão acontece a partir desses limites da colônia, dos limites aos corpos que não podiam dançar ou manifestar a cultura do seu povo, dos indígenas, dos povos escravizados, das mulheres. Ficou

⁴⁵ Trecho disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=nwmyhC5Vty4&ab_channel=MimulusEscoladeDan%C3%A7a.

muito na minha memória quando Juliana Macedo falou sobre as empregadas domésticas. Para Françoise Vergès (2020), em *Um feminismo decolonial*, o trabalho doméstico terceirizado garante a engrenagem do capitalismo, e esse trabalho feminino de cuidar e limpar constitui há séculos um trabalho gratuito: vidas que são postas em perigo para repousar a vida confortável das classes médias e dos grupos dominantes. Então, pensar que essas mulheres podiam ensinar a dançar nas gafieiras é pensar um corpo constituído de opressão versus em luta. Imagino muitos pormenores estabelecidos para que essas aulas acontecessem, muitas violências. Além disso, o lugar central de saber na dança de salão sempre foi reservado ao homem, e com o advento das academias de dança esse foi o padrão a ser reproduzido – da mesma maneira como o patriarcado sempre se expressou pelo mundo e, através da sociedade burguesa, se posiciona há séculos.

Alisson Georges, bailarino do Coletivo Casa 4 e palestrante em *Um olhar não colonial sobre as origens das danças de salão* (UM OLHAR..., 2021),⁴⁶ partindo do livro *A ordem do discurso*, de Michel Foucault, faz um importante resgate sobre as relações de poder e o colonialismo. Alisson diz que quando os colonizadores chegam aqui, como grupo eminente e detentores do conhecimento, eles colonizam as pessoas que estão na terra e os escravizados trazidos por eles. Então, todos esses corpos estão subordinados ao conhecimento desses colonizadores e, assim, carregam essas formas de aprendizado na sociedade que se estendem para as danças de salão, as danças sociais. Essas que, por estarem na sociedade, sofrem com os mesmos marcadores de preconceito: sexismo, machismo, homofobia, entre outros (UM OLHAR..., 2021).

A partir disso, Alisson Georges (UM OLHAR..., 2021) inspirado nas elaborações foucaultianas, ao entender como se dá o discurso em determinado ambiente, estabelece algumas proposições com seus respectivos exemplos para enfrentar algumas das imposições nas danças de salão:

- 1) Inversão: damas e cavalheiros – conduzidos(as) e condutores(as);
- 2) Descontinuidade: condução compartilhada ou condução mútua;
- 3) Especificidade: reconhecer as violências no nosso discurso;
- 4) Exterioridade: resultado do discurso.

Ainda na mesma palestra, Jocélia Freire⁴⁷ traz o conceito de eurocentrismo como uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzi-lo que estabelece o caráter do padrão

⁴⁶ Essa palestra faz parte da mesma comunicação feita por Carlos Araújo e está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2Wm9_l0Iyp0&ab_channel=TVUFBA

⁴⁷ Doutoranda em Dança – PPGDANCA/ UFBA; mestra em Dança – UFBA; licenciada em Dança e Ed. Física – UFBA; professora de Danças de Salão.

mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. De igual maneira, nas danças de salão, os estereótipos e padrões seguem o mesmo perfil eurocêntrico. Para Jocélia Freire (UM OLHAR..., 2021), o perfil da bailarina clássica, tanto físico como estético, é buscado também em coreografias de dança de salão, até mesmo naquelas danças de matriz africana, com uma corporeidade totalmente diferente da técnica clássica. Dessa forma, Freire (UM OLHAR..., 2021) cita Cardoso (2014, p. 969) para discutir que “o colonialismo produziu a chamada inferioridade do colonizado que, uma vez derrotado e dominado, acaba por aceitar e internalizar essa ideia”. Para ela, a partir das resistências, das estratégias de visibilidade da história de grupos socialmente oprimidos, colonizados, racializados, podemos começar a pensar desde dentro as culturas indígenas e africanas e, assim, nos afastar das interpretações centradas na visão de mundo do pensamento moderno europeu.

2.2 Uma dança de tradição e costumes

[...] eu sempre conto que, na verdade, as danças de salão, elas aparecem bem cedo na minha família, da minha mãe, porque as minhas tias sempre dançavam nas festas de família [...]. E é lá que eu comecei a aprender o dois e dois, dois e um.

Marcelo Victor da Rosa

De dois e dois é feito o passo básico de vários estilos em dança de salão, dois a dois, diálogos são possíveis. Dançar a dois, premissa básica das danças de salão: salsa, bolero, valsa, samba, soltinho... Cabe um mundo nesses dois, um mundo de narrativas, corporeidades. Cabem forrós, saudades, discursos, textos a dois e uma fonte de dispositivos infundáveis que só o corpo talvez seja capaz de traduzir.

Ao abrir esta rota, Marcelo Victor traz ao *podcast* D.C. “Diálogo 5” (2023) o discurso de um corpo de muitas marcas, mas também de muitas tradições e costumes. Quando pergunto quem é ele, quem ele é na dança de salão, sua fala é um mecanismo político que não posso deixar de ascender aqui:

[...] penso que tem uma coisa que são as minhas marcas. Quem é o Marcelo? Então, é uma pessoa que tem uma marca de geração, eu tenho 47 anos; eu tenho uma marca de raça, eu sou branco; tenho uma marca de gênero, eu sou homem; tenho uma marca de sexualidade, eu sou homossexual; tenho uma marca de aparência física, porque eu sou uma pessoa gorda; tenho uma questão de família, porque eu moro sozinho, eu sou a minha família; tenho uma marca de trabalho, porque sou professor universitário federal; tenho uma marca de escolaridade, porque eu sou uma pessoa que tem doutorado. [...] Inclusive quem sou eu né!? Eu sou de Santa Catarina, natural de Santa Catarina, minha família toda mora lá. Sou uma pessoa em constante transformação, penso que isso também tem a ver com quem penso que sou, porque o que eu acho que

eu sou não é necessariamente o que os outros veem que eu sou. [...] Eu sou de família de militares, meu pai é militar, eu tenho dois irmãos, homens militares, e eu, bixa, professora de dança. Então aí sim, eu acho que isso já diz um pouco né!? Acho que tem uma tensão de quem eu sou (6:18).

Os marcadores que compõem a história de Marcelo Victor da Rosa revelam uma vida atrelada à tradição de uma família de militares, mas também dissipada por seu posicionamento político e ideológico. Os costumes, como os de dançar nas festas de família, que muito dialogam com a história de várias pessoas ao começarem dança de salão, são passados de geração para geração. Muitas vezes, o ponto de partida está na família, no hábito de dançar em festas, celebrações – não muito diferente do início da gafieira –, lugares onde se aprende dançando.

A dança de salão é repleta de tradições e costumes. A partir deles, quero pensar um pouco sobre as características que fazem dessa dança uma dança de salão tradicional. Pois, assim como Marcelo no “Diálogo 5” (2023): “[...] para a gente entender o que é uma dança de salão contemporânea, eu tenho que entender o que é uma dança de salão tradicional” (53:27).

A dança de salão tradicional é uma prática cultural desenvolvida ao longo de muito tempo, como visto anteriormente, reunindo estilos diversos e características próprias. É uma forma de expressão artística e social que envolve movimentos improvisados e coreografados, interação entre os dançarinos, música específica de cada estilo, entre outros marcadores sociais. Olhar para essa dança como uma dança social é incluir uma variedade de danças com um vocabulário geralmente pré-estabelecido de passos. Assim, Wright (1992) explica que dança social pode ser usada como sinônimo de Dança de Salão, referindo-se às danças em par que acontecem em um salão, com música tradicional de salão.

A partir dessas informações, é possível traçar algumas dessas tradições que seguem até hoje nas danças de salão. Boa parte delas surgiu nas Américas como uma dança popular advinda “de causas sociais, políticas ou acontecimentos destacados do momento” (MENDONÇA, 2016, p. 9). De diferentes lugares, mescladas, apropriadas, difundidas ou suprimidas, compõem um guarda-chuva imenso de estilos, costumes, formas. Assim como faz Míriam Strack (2017), ressalto que esse trabalho não contempla a modalidade de dança esportiva internacional. Faço um recorte específico de algumas danças sociais e proponho pensar aqui, desde esse guarda-chuva, a dança de salão de modo geral, como gênero de danças diversas, as que aprendi – tango, samba, salsa, bolero, zouk/lambada, soltinho, lindy hop, west coast swing, forró, bachata – e as que vejo pelos ambientes de dança de salão (sociais) e entendo que compartilham características em comum, sendo parte do que chamo de “dança de salão tradicional”.

A partir do livro *Dança de Salão: conceitos e definições fundamentais*, de Maristela Zamoner (2013), Strack (2017) elenca algumas características que definem essa dança de salão.

Zamoner é um nome muito expressivo nesse campo de pesquisa no Brasil e o faz de forma sistematizada. Para ela, ter um par, independente de outros, é uma característica básica da dança de salão. A segunda é esse par ser composto por um *cavalheiro* e uma *dama*, a terceira característica é tradicionalmente o *cavalheiro* conduzir e a *dama* ser conduzida a fazer os movimentos da dança de cada estilo. A quarta, quinta e sexta características são sobre a improvisação de movimentos de acordo com a criatividade do par, o estímulo musical e o espaço de baile.

É importante ressaltar que, mesmo com as transformações dos passos de cada dança, cada estilo assume técnicas específicas, dando a essas danças um caráter conservador, tradicional ou mesmo de costumes. As outras características dissertadas por Maristela Zamoner (2013) dizem respeito à universalização dessas práticas sociais de dança de salão, sem restrições geopolíticas ou culturais de um povo. Por último, os papéis de dançarino e espectador se alternam nessas experiências, fazendo do baile um lugar de prática e observação (STRACK, 2017). Maristela Zamoner (2013, p. 38) propõe definir a dança de salão 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.

Nesse lugar de uma arte conservadora que se ocupa de um espaço somente social, entendo de forma diferente a perspectiva, pois a dança de salão, assim como ela é, com todos os seus costumes e as suas tradições, se vale da cena para acontecer.⁴⁸

Além desse paradigma, da dança de salão deixar de ser dança de salão caso esteja no espaço cênico, outro caso são os papéis desempenhados por quem conduz e quem é conduzido. Somente o cavalheiro assume o papel de condutor, ainda que, na fluidez de qualquer dança de salão tradicional, a dama nem sempre esteja exclusivamente sendo levada em todos os momentos (mesmo que ela ache que esteja). Ou seja, definir esses papéis na dança de salão tradicional reserva ao corpo um lugar restrito de se movimentar não relacionado a algumas práticas que acontecem nos salões de baile. Esta pode ser considerada mais uma forma de sujeição, quando a totalidade do indivíduo é simplesmente amputada ou reprimida, capturando-o em relações de poder-saber (FOUCAULT, 2013).

⁴⁸ Mais à frente, dedico uma sessão exclusiva para falar da dança de salão tradicional na cena.

2.3 O lugar reservado ao corpo que conduz e ao conduzido

Muitos marcadores são reservados aos corpos nos bailes. Marcelo Victor, por exemplo, se coloca a postular uma política existencial na cena tradicional de dança de salão. Quando ele assume a postura de um condutor (cavalheiro), um papel estruturalmente marcado pelas cis-heteronormatividades do sexo masculino, ele, como um homem gay, é um corpo eminentemente político. A contar desse instante, a condução talvez nem seja somente entre ele e alguém, “mas entre o indivíduo e a transcendência absoluta que dá a esta pessoa uma entidade, uma consistência. Sujeito? Sem predicado, o corpo é uma política” (ROCHA, 2016, p. 30).

Maristela Zamoner (2013), ao falar sobre condução, define-a como “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” (p. 99). Dessa referência, damos um passo em direção à possibilidade de um corpo influenciar outro e, assim, abrir espaço para, talvez, um novo caminho de condução.

Retomo a fala de Marcelo: “Uma dança de salão tradicional tem a figura do homem como cavalheiro, a mulher como dama” (D. C.; DIÁLOGO 5, 2023, 53:38). Conversávamos sobre as características possíveis na dança de salão contemporânea. Minha ideia não é discuti-las agora, mas tratar essa fala no lugar dessa tradição, desse costume de uma dama ser mulher e um cavalheiro ser homem, restritos exclusivamente – acima dos outros aspectos – ao sexo biológico. O cavalheiro, sendo o que conduz a dança, propõe boa parte das movimentações, e a dama é a receptora desse estímulo para o movimento. Logo, para que isso aconteça é necessária uma escuta, um diálogo, uma comunicação. Ambos (cavalheiro e dama) precisam estar atentos aos estímulos presentes naquele corpo. Até o respirar, por vezes, precisa ser escutado, para respeitar tomadas de iniciativa, direções, fluxos, transferências de peso, desequilíbrios (STRACK, 2017). Ou seja, muita coisa se revela a partir do contato, e essa é uma palavra muito importante para pensar como estabelecer lugares menos estanques em condução na dança de salão contemporânea.

Quando discuto sobre o contato, o eu-cartógrafo que desloco traz algumas notas do meu Diário de Campo (2023): ele pode se dar de diferentes maneiras, e na dança de salão uma tradição é o *abraço*: contato entre dois corpos pelo tronco. No tango, por exemplo, temos *el abrazo cerrado* e *el abrazo abierto*,⁴⁹ o cavalheiro geralmente com a mão direita envolvendo

⁴⁹ Abraço aberto e abraço fechado.

as costas da dama – em contato com o torço –, e a mão esquerda “oferecida”, com a palma da mão para cima, à dama.⁵⁰ Damas, nesse abraço, geralmente envolvem pelos ombros o cavalheiro com o braço esquerdo e “repousam” a mão direita sob a do cavalheiro. O que diferencia *el abrazo abierto* do *cerrado* é a proximidade entre os corpos que dançam. Usei o tango para exemplificar dois tipos de abraço por serem essas as configurações mais comuns para condução em dança de salão.

Um mundo de possibilidades se abre, pois, como disse, essa é a mais comum, mas não a única possível. A depender do estilo de dança, a configuração mais tradicional pode ser de mãos dadas, como no west coast swing. Na salsa cubana, por vezes, o contato se dá com a mão esquerda do cavalheiro envolvendo a mão direita da dama. O abraço pode variar também com a altura do par ou a intimidade na relação. Desse modo, “a cada novo par, a cada novo toque, há uma variação de temperatura corporal, pressão, volume, cheiros” (STRACK, 2017, p. 30). Todas essas alternativas são padronizadas, difundidas pelos professores ao ensinar as danças de salão, e a linguagem é um aspecto muito relevante nesse sentido. Ao utilizar os verbos “oferecer” e “repousar”, manifesto um padrão discursivo estabelecido em boa parte das aulas de dança de salão; neles, abrigam-se os estereótipos e as opressões de gênero.

Quando uma dama “repousa” sua mão sob a do cavalheiro, um grau de passividade é introjetado a esse papel, ao contrário da dinâmica discursiva relacionada ao cavalheiro. As noções de sujeito são direcionadas a categorias fixas: cavalheiro e dama, condutor e conduzido, ativo e passivo. “Oposições que têm psicofilosoficamente emoldurado a subjetividade moderna dentro de opções binárias fixas” (LEPECKI, 2017, p. 85). Entender essas categorias e usos do discurso, relacionando-os às diversidades de gênero como puros devires, pode ser um caminho contemporâneo. Pensá-los, no sentido estrito dado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em que:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] O devir não produz outra coisa senão ele próprio. [...] Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’ (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 20).

A condução em constante processo de devir dá margem a agrupamentos menos tradicionais, inaugurando no corpo uma política de percepções representativas à força das pluralidades contemporâneas, produzindo organismos autônomos de seu corpo não só pela palavra, mas também pelo mover. Trata-se de um devir-condução, associado a ele mesmo, longe do ser, coeso aos estados intensivos das dinâmicas de parceria, dos processos de

⁵⁰ A Imagem 1, que abre esta dissertação, é a representação do clássico abraço de dança de salão.

metamorfoses e das multiplicidades de condução e resposta nas danças de salão (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

No entorno das tradições e dos estereótipos, Míriam Strack (2017) classifica, com base na professora Sheila Santos,⁵¹ quatro tipos de condução: a gestual (indicando, por meio de gestos sem o contato físico, os movimentos – pouco usada); indicativa (indica as movimentações por meio do contato – geralmente pelas mãos); por invasão ou ausência (uso do espaço e das direções com o par, por exemplo: quando me afastar estou comunicando que desejo que o corpo se aproxime); e a corporal (o tronco transmite as informações referentes ao movimento desejado).

Quando se estabelecem as técnicas de condução e resposta, a sensação é que outras viabilidades podem surgir além das de costume, ofuscadas pela tentativa constante de manter esse padrão de indicações sem dar lugar, talvez, à experimentação de novas técnicas ou mesmo hibridizá-las em estilos diversos nas danças de salão. Está em jogo, nessas propostas de condução tradicionais, nos papéis cavalheiro/dama, o que o professor entende que a dança seja; e mais, o que esse acredita que ela deva ser. Se o professor:

[...] trabalha o movimento a partir da lógica do vir-a-ser da dança ou a partir da experimentação e, portanto, do manejo, de seu devir. Em pauta, o futuro da dança definido a partir do conceito de dança ali praticado, do que ele inclui e exclui. Praticase na aula – em qualquer aula – um pensamento de dança. Sempre (ROCHA, 2016, p. 30).

Tradições e costumes, manuseadas pela escrita corporal de um cavalheiro e uma dama como dança, permanecem por vezes únicas e absolutas. A erupção reprimida das relações de gênero é o núcleo comumente associado a esse projeto cartesiano de reprodução da verdade como limite ao sujeito.

2.3.1 *Damas de espada, cavalheiros de paus*

A dama pensa, luta. Costumeiramente, as relações de gênero e sexualidade nas danças de salão desta sociedade patriarcal e machista desempenham a tradição de colocar absurdos grosseiros como: “A dama não pensa, faz”. Na dança de salão que estou desenhando aqui, a tradicional, esse é o papel que se espera que uma mulher exerça: escutar⁵² a condução e fazer.

⁵¹ Foi professora de Míriam Strack 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.

⁵² O verbo “escutar” é muito usado no ensino das danças de salão quando se fala em condução. Assim, ele assume o sentido de “perceber”.

De fato, alguns cavalheiros não estão preparados para deixar o controle absoluto dessa dança, por isso: cavalheiros de paus, damas de espada, sempre em luta por representatividade, liberdade.

Não é suficiente presumir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018), entende que “a crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca emancipação” (p. 13). Apenas alguns corpos podem ocupar um feminismo branco e eurocêntrico, esses mesmos que, vez ou outra, pertencem às damas do salão. Na centralidade desse debate, quero focalizar minhas lentes para a produção de um discurso e uma corporeidade impositiva sobre as damas nas danças de salão.

Quando a conheci, Lia de Almeida (nome artístico de Marília de Almeida) era a dama mais cobiçada dos salões de baile de Campo Grande (MS), ela representava exatamente tudo o que um cavalheiro esperava que uma dama fosse no salão: obediente, bonita, charmosa e elegante. No *podcast* D. C. “Diálogo 3 – Lia de Almeida: para além de uma dama no salão, uma mulher que cria e constrói sua própria dança” (2023), ela narra um pouco de seu passado e, como bons amigos que somos, relembremos alguns percursos de nossa trajetória juntos e separados, de um tempo em que somente a admirava dançar. Lia é um presente e afeto da minha vida, parceira de danças e continuidades.

Com um caminho semelhante ao de muitos que começam a dança de salão, Lia de Almeida fala como no início tudo era uma brincadeira que ela foi levando a sério. No nosso estado, por ser um lugar fronteiro, o chamamé e a polca paraguaia tomavam corpo no baile de seus pais nas reuniões de família. “Essas referências da dança a dois, da dança de salão, do casal, né!? Para mim eram muito fortes” (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 5:55).

A voz de Lia com sua história vai se estabelecendo por caminhos marcantes. O poder de sua voz parece operar na reflexão sobre essa estrutura binária das danças de salão. Assim, ela continua:

Toda dança era baseada em passos marcados de samba de gafieira, de tango, de bolero, do próprio zouk, não tinha muito essa perspectiva contemporânea de improviso, de mistura de movimentos, de desconstrução. Era tudo muito ainda um aspecto conservador da dança, inclusive essa perspectiva de ser dama, né!? Então a minha trajetória, de pelo menos uma década da dança de salão, foi como uma dama, foi sendo uma dama (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 6:13).

O percurso de Lia como uma dama genuína é um ideal nostálgico e retrógrado que “rejeita a demanda contemporânea de formular uma abordagem de gênero como uma

construção cultural complexa” (BUTLER, 2018, p. 51). Ideal tensionado não exclusivamente aos objetivos culturalmente conservadores, mas constituinte de práticas excludentes quando se pensa na questão da feminilidade, do que é ser mulher ou mesmo uma “dama” nas danças de salão. Quando Lia relembra sobre ter sido uma consagrada dama no cenário da dança de salão do Mato Grosso do Sul, ela também movimenta em seu discurso o que foi de positivo nesse percurso; mas, é evidente, nem tudo são rosas:

Eu era uma jovem muito tímida, com uma autoestima muito baixa, mas eu descobri na dança de salão um poder de mulher, da minha feminilidade que eu não conhecia. E isso fez com que eu me sentisse é... diferente, assim... me sentisse mais empoderada. Então eu comecei a ter na dança de salão também um espaço meio que terapêutico, de autoconhecimento, de empoderamento. De fazer essa transição da adolescência para vida de uma adulta. Enfim, mas muito cedo conheci a parte ruim disso tudo (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 7:05).

Lia de Almeida remete, sem desvios, à figura que a dama desempenha historicamente: um papel submisso e passivo em relação ao parceiro masculino, o cavalheiro. Nada mais do que uma representação da dinâmica tradicional de gênero. Judith Butler (2018) entende o gênero como um ato performativo, ou seja, é construído e repetido através de práticas e discursos sociais. Há uma aparência que se realiza mediante um truque performativo da linguagem e do discurso, “para Foucault, a gramática substantiva do sexo impõe uma relação binária artificial entre os sexos, bem como uma coerência interna artificial em cada termo desse sistema binário” (BUTLER, 2018, p. 33).

Eu me lembro das instruções que eu tive: no baile, por exemplo, nunca poder negar uma dança para um homem (ao cavalheiro) e eu tinha uma postura muito submissa nesse aspecto, assim, de seguir à risca. Então, toda vez que eu saía com essas mulheres mais velhas da dança de salão, que começou a se tornar um hábito, eu me colocava nesse lugar de submissão, de estar aceitando dançar com os caras que eram mais velhos, é... conheci aí um universo do assédio, né!? Que também permeia a dança de salão de uma maneira muito intensa (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 7:51).

A mulher é educada para ser dama, porque tinha que “passar toda a tradição, as regras e etiquetas sociais” (POLEZI; MARTINS, 2019, p. 3-4). Além disso, para Polezi e Martins (2019, p. 5), “às mulheres era ensinada a forma correta de se portar, falando baixo, sendo discretas e sentando de pernas fechadas”. Ou seja, não só na dança de salão existem formas de demarcar claramente as funções e deveres de homens e mulheres na sociedade.

Lia de Almeida retorna: “Me reencontrei nesse lugar de poder, mas ao mesmo tempo um poder que me custava conviver com muitas violências. Principalmente em relação ao assédio sexual” (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 9:00). Confesso que fiquei um tanto consternado com o fato de ela não poder negar nenhuma dança.

Horível lembrar disso, mas eu não negava. Existia uma cultura dentro da dança de salão muito forte de não poder negar a dança, de ter que fazer exatamente o que as outras mulheres já faziam, porque é um universo muito conservador, né!? Qualquer novidade que se colocasse ali era já visto como uma rivalidade. Então era um ambiente social, de representatividades desse universo machista (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 9:23).

As normas sociais que moldam os indivíduos valorizam modelos de conduta rígidos. “Para Foucault, a norma seria sempre algo produzido pela ordem social para disciplinar os corpos e realizar, então, a gestão dos viventes no espaço social” (POLEZI; MARTINS, 2019, p. 5-6). Logo, por consequência, a gestão das damas no espaço de baile. Paola Silveira (2022), em *As damas rebeldes: pedagogias insurgentes nas danças de salão*, promove discursos de insurreição para as damas que estiveram submersas nesse processo de adestramento das danças de salão:

Damas rebeldes são conhecidas no meio conservador de dança de salão como mulheres que se lançam em dançares transgressores, especialmente porque confrontam a superioridade masculina ao romperem com a condução, propondo passos de dança não solicitados. São chamadas assim porque a intenção é que sejam controladas, tornando-se exemplos para as outras damas do que não ser e do que não fazer. [...] Toda essa estranheza e deboche desses corpos ‘estranhos’, ‘raros’ passa a ser utilizada, como traz Guacira Louro ‘precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação’ (SILVEIRA, 2022, p. 1).

Mulheres dançarinas começam a questionar o papel de dama e a reivindicar maior autonomia e liderança na dança. Ao desafiar a ideia de que o gênero determina a posição do dançarino na dança de salão, abre-se espaço para uma maior diversidade de movimentos, lideranças, partilhas. Para exemplificar essas mulheres que insurgem com pedagogias subversivas, Paola Silveira (2022, p. 3) fala das precursoras:

Anna Turriani, Carolina Polezi, Laura James, Luiza Machado, Mariana Docampo. [...] Mulheres que subvertem e transformam as suas práticas a partir dos seus incômodos e propõem alternativas, [...] que fracassam na imposição do papel da dama, mas encontraram no seu próprio dançar o campo de batalha para pensar em estratégias de ensinar de maneira mais plural, democrática e igualitária.

No episódio do *podcast* D. C. (2023) com Lia de Almeida, ela também revela como era ameaçador ser mulher para as outras mulheres: “Havia tanto essa questão do assédio quanto também das mulheres não gostarem, de se sentirem ameaçadas. Por que de fato era um ambiente, eu costumava dizer, de caça, né!? O baile era um ambiente de caça” (DIÁLOGO 4, 11:26).

Nesse lugar de caça, as damas são presas. Penso em damas de espadas – um trocadilho com as cartas de baralho. Essas mesmas que se movem pelo salão como peças de um jogo interminável de costumes. Damas de uma dança de salão tradicional que cumprem um papel

diretamente ligado a ser conduzida pelo cavalheiro, educada, sensual, bela. “Há discursos na dança que dizem que o cavalheiro seria a moldura e a dama a pintura, ou ainda, que o condutor seria o responsável pelo andamento da dança e a conduzida pela expressividade dos movimentos” (SILVEIRA, 2022, p. 5). São muitos os absurdos que envolvem essas tradições, ou, poderia considerar, prisões. Lia de Almeida retoma:

Nós, mulheres, nos sujeitávamos a isso, normalizamos. E havia uma naturalização dessa situação, eu não me sentia confortável, eu sofri muito! Mas ao mesmo tempo, não havia espaço de questionamento na minha mente porque eu vivia numa sociedade que em todos os espaços eram assim (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 11:45).

“Normal”, na verdade uma cópia inevitável de um contexto social opressor. De toda forma, há outros meios de compreender o que torna essas repetições perturbadoras e combatê-las extensivamente, de espada nas mãos e baile nos pés. Porventura, a dança de salão contemporânea abre espaço para que práticas insurgentes aconteçam e violências sejam dissipadas, pelo corpo e pelo discurso de um feminismo libertário e decolonial⁵³ (VERGÉS, 2020).

2.3.2 “*Não se fazem mais cavalheiros como antigamente*”

Cavalheiro de copas ou de corpas, corpos, corpes.⁵⁴ De fato, não fazem mais cavalheiros como antigamente. O sujeito dessa oração é indeterminado, mas bem sabemos determiná-lo. São aqueles mesmos que nos impõem os padrões normativos que tanto tentamos desenraizar, desestabilizar. “O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo” (FOUCAULT, 1999, p. 17). Os corpos condutores em dança de salão tradicional geralmente são aqueles que se colocam no espectro mais cis-heteronormativo de “homem” na sociedade, mas o fato é que esses corpos são múltiplos. E, de vez em vez, não preferem ser tratados como um “corpo”, mas sim se destituírem desse padrão masculino de uso da língua portuguesa. Quando eu falava sobre o lugar reservado ao corpo condutor, usei a figura de Marcelo Victor para exemplificar um padrão que na verdade foge do padrão. Agora, apresento a voz de outro Marcelo, Marcelo

⁵³ Para Françoise Vergés (2020), o feminismo decolonial volta-se para os problemas gerados pela colônia no sentido de enfrentá-los extensivamente, enfatizando que os processos histórico-administrativos de de(s)colonização de um território ou de um corpo não garantem que seus discursos tenham superado a lógica colonial.

⁵⁴ Em alguns momentos faço uso de uma linguagem mais inclusiva para tratar de “corpxs” que não se identificam com o padrão neutro do masculino na língua portuguesa e com os binarismos: homem/mulher.

Galvão é um amigo, bailarino, produtor, enfim, artista da dança de Salvador (BA) e, dentre as várias histórias aqui colocadas, a dele se inicia por uma paixão:

Hoje eu consigo dizer que eu entrei na dança de salão por causa de uma paixão. Eu fui apaixonado por um homem. Hoje eu entendo que é paixão, mas na época eu admirava um homem muito grandioso e ele era de Minas Gerais e ele era da dança de salão. Eu tinha 14 anos. [...] E ele dançava muito assim, saca!? Eu era uma criança viada, e aí eu já gostava de dançar, só que eu entendi que aquela dança que eu gostava de dançar era de viado e eu entendi que viado era uma coisa ruim (D. C.; DIÁLOGO 6, 2023, 6:00).

Muitas sujeições são importantes para pensar o papel do cavalheiro na dança de salão tradicional. Um corpo que performa uma identidade de gênero não tão masculinizada ou mesmo associada aos padrões cis-heteronormativos da sociedade é um corpo fadado ao fracasso como homem nessa dança. Míriam Strack (2017) baseada nas ideias de Maristela Zamoner (2016, p. 32) revela algumas características básicas de um cavalheiro, além do papel exclusivo de conduzir a dama a executar os movimentos:

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.

Trágica realidade incidindo sobre esse corpo-condutor: a responsabilidade de “cuidar” da dama, seu entorno, do andamento da dança e até do discurso proferido. Ressalto que, ao discutir sobre essas normas, não as quero condenar extensivamente, até porque considero algumas delas de grande importância para a direção da ronda no salão e a segurança das pessoas no baile.⁵⁵ De toda forma, a obrigação de conduzir e zelar pela dama, por vezes, é regra imposta ao cavalheiro, como se fosse o único a estar de fato dançando. Para Míriam Strack (2017), mesmo essas ideias tendo sido recentemente publicadas, elas remetem à tradição, remetem a uma forma de fazer dança que estabelece um padrão do que é ser homem e do que é ser um cavalheiro na dança de salão. Quando a categoria “cavalheiro” é tensionada independentemente do sexo, o gênero se torna um “artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino” (BUTLER, 2018, p. 18-19).

⁵⁵ Entendo também que algumas normas, em espaços sociais diversos, servem para assegurar a segurança e o bem-estar das pessoas, como as leis de trânsito, definindo procedimentos de ocupação das vias urbanas.

Marcelo Galvão é mais um homem ensinado não só a ser homem pela sociedade, mas também a ser um cavalheiro na dança de salão: “Eu vivi, eu acho, que o ápice da dança de salão heteronormativa, né!? [...] Os bailes tinham regras, eu aprendi as regras, eu aprendi como convidar uma dama para dançar, o que não fazer, as cafonices” (D. C.; DIÁLOGO 6, 2023, 9:30). Quando pergunto quais eram essas cafonices, sua fala representa um pouco do que eu via nos salões de baile: “O homem que dança com a camisa suada é cafonice, homem que tem cheiro ruim. É tanto, que eu tive pavor de cravo por muito tempo, o cravo permeava em todas as escolas e no baile” (D. C.; DIÁLOGO 6, 2023, 9:58).

Diferentemente de Marcelo Galvão e boa parte dos homens na dança de salão, essas regras não me foram ensinadas de início. Como falei um pouco no “Prelúdio”, aprendi dança de salão em uma academia com profissionais formados por Marcelo Victor e, quando fui para seu grupo coreográfico, esses padrões de comportamento no baile não eram tidos como regra. Entretanto, depois de algum tempo de prática, passei a trabalhar como *personal dancer*.⁵⁶ As regras do baile eram inerentes ao dançar, e eu devia aplicá-las extensivamente para continuar sendo contratado pelas damas, formalidades que aprendi indo aos bailes. Marcelo Galvão cita algumas: “[...] em alguns lugares só camisa social, calça social, sapato social. Tinha que usar uma toalhinha, tinha que convidar a dama [...] terminou de dançar tinha que [deixá-la] [...]” (D. C.; DIÁLOGO 6, 2023, 10:27).

No decorrer da nossa conversa, Marcelo Galvão enfatiza que isso era a nível nacional, em todos os lugares que se praticava dança de salão era assim, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais – na Mimulus, ele enfatiza –, em todos os lugares. Eu e os Marcelos, homens cis bixas nas danças de salão. Fora essas regras, carregamos traços de uma performance de gênero desvencilhada daquela que se espera dos homens na sociedade. Lembro-me de ser muito julgado por dançar afeminado nos bailes, lembro de diversas repressões e violências nesses lugares. Por isso, talvez seja preciso:

[...] alcançar ‘outras possibilidades contemporâneas’ que revelem o corpo como ‘organismo, história e sujeito da enunciação’ revelando ao mesmo tempo aqueles modos de sujeição hegemônica que ‘nos rouba’ o corpo ‘para fabricar organismos oponíveis’ (homem ou mulher, menino ou menina, dançarino ou advogado, padre ou escultor, coreógrafo ou teórico) (LEPECKI, 2017, p. 86).

Para alçar essas perspectivas, primeiro se faz importante, assim como faz Livia Monteiro em *Discussões sobre gênero nas danças de salão: Vamos dialogar?* (2022), pensar que o machismo se dá duas vezes nas danças de salão: “na valorização do homem como

⁵⁶ Um *personal dancer* é geralmente um homem que é contratado por uma mulher para dançar nos bailes.

condutor e, por causa disso, na valorização do homem como sujeito detentor do conhecimento” (p. 3).

Déborah Pazetto e Samuel Samways (2018) em *Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão*, relembram que as danças de salão surgiram com a ascensão do cavalheirismo nas cortes francesas e italianas, nas celebrações e exposições políticas da realeza. O poder se instaura por meio da subjetivação, os sujeitos identificados como mulheres aceitam e até mesmo exigem o cavalheirismo, porque acreditam precisar, na dança e na vida, de proteção, condução, tutela (PAZETTO; SAMWAYS, 2018).

Deleuze e Guattari (2000) concebem o corpo como um fluxo contínuo de forças e movimentos, por isso enfatiza a importância da criação e da expressão como formas de resistência ao poder dominante. Essa figura do cavalheiro como líder é mais uma das forças de poder instituídos pela sociedade, mais uma força de limite aos corpos que querem trazer à sua dança suas próprias singularidades.

Singularidades ou mesmo estranhezas, como as minhas e as dos Marcelos. Cavalheiros nas danças de salão, bixas⁵⁷ no salão desde sempre. Rememoro os bailes de dança de salão da UFMS, eu e Marcelo arrasávamos⁵⁸ trocando os papéis de condutor e conduzido, sendo bixas o tanto quanto a gente quisesse, pois ali era um lugar seguro. Marcelo Galvão também me chamou para trabalhar com ele em Salvador antes mesmo da criação do Coletivo Casa 4, bixas unidas jamais vencidas contra os cavalheirismos recorrentes da tradição.

2.4 Do baile à cena

Tradição, esse mesmo *continuum* normativo que se estabelece em dança de salão. De tudo isso, fica evidente o que vai além do baile. Muitos corpos além-dança, além-mundo, além-tudo. Muita dança que se revela e desvela uma política existencial de vir-a-ser o que se tentava colocar no radar dos costumes. Nessa progressão das normas, é claro que, mesmo não sendo habitual uma dança social como a dança de salão se estabelecer na cena, lá ela foi parar. Ainda com suas formas, normas e estatutos de baile. Ainda com tom exibicionista, ela nem sempre ocupou esse espaço e, a partir disso, se faz política.

Quando a dança foi para o palco italiano, ela assumiu um papel exclusivo da burguesia, quem tinha acesso a esse conhecimento e o utilizava a seu favor em detrimento do poder eram

⁵⁷ Termo pejorativo usado para referir-se a homens que performam uma sexualidade homoafetiva. Tomo-a como força performativa de gênero no meu discurso.

⁵⁸ Palavra muito utilizada por LGBTQIAPNs+.

os aristocratas burgueses da sociedade europeia. A esse respeito, Thereza Rocha (2016, p. 56) comenta:

Ao longo da história, dentre todos os modos possíveis (outros) de compor dança no espaço, o palco italiano foi se tornando hegemônico e se organiza espacialmente a partir de uma perspectiva régia (do rei), não de uma perspectiva a partir da qual o rei olha, mas a partir da qual ele é olhado. Isso porque o palco italiano nasce, na história cênica ocidental, mais ou menos ao mesmo tempo em que nasce a dança do Rei Sol, o nosso rei-bailarino – estou falando do Luís XIV.

Do processo cênico ao longo da história, as danças de salão caminharam em direção aos bailes das cortes europeias, diferentemente das danças cênicas, apesar da não distinção dessas no seu surgimento. Jomar Mesquita, em *Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos: dança de salão como arte* (2012), fala de “uma época em que o espaço para o baile coincidia com o espaço cênico onde a corte assistia às apresentações do que era, ao mesmo tempo, o embrião da dança clássica e das danças sociais e de salão” (p. 2).

Entretanto, enquanto o balé ganhava os palcos do continente europeu, as danças sociais de salão continuaram restritas aos ambientes de baile, afastados do espaço cênico. Essa dança, como conhecemos hoje, teve seu desenvolvimento principalmente nos salões de baile da Europa dos séculos XVIII e XIX, como visto anteriormente. Com o passar do tempo, esses bailes se tornaram espaços de entretenimento e interação social para as classes aristocráticas e burguesas. Os passos e estilos de dança foram sendo refinados e codificados, dando origem aos diferentes modos de dançar no salão.

A dança de salão começou a se popularizar no século XX e se disseminar pelo mundo, com influências de diversas culturas e estilos musicais. Ao mesmo tempo, movimentos artísticos e teatrais, como a dança moderna e a dança contemporânea, estavam surgindo, desafiando as normas tradicionais da dança e buscando novas formas de expressão. Esses movimentos artísticos influenciaram a dança de salão e abriram caminho para a criação de uma dança de salão que fosse cênica. Entre esse passado e o futuro (ou diria presente?), “de que tempo nos fala o corpo que dança?” (ROCHA, 2016, p. 92).

A dança de salão cênica emergiu como uma forma de combinar a técnica e os passos da dança de salão tradicional com elementos teatrais e coreográficos mais elaborados (MESQUITA, 2012). Coreógrafos e dançarinos passaram a explorar essa dança como uma linguagem artística e expressiva, incorporando atuações, expressões faciais, cenários e figurinos para criar performances teatrais e imersivas. “Antes eram somente números curtos que eram apresentados nos bailes, festas ou festivais das escolas” (MESQUITA, 2012, p. 4), o que não deixava de ser, para mim, uma dança de salão na cena.

A proposta artística em dança de salão foi ficando cada vez mais evidente, esses “números” passaram a ser “apresentados em teatros, por grupos e companhias independentes das escolas que lhes deram origem. A maioria não conseguiu se desvencilhar das danças de salão como mero entretenimento, com uma certa cafonice [...]” (MESQUITA, 2012, p. 4). A partir desse recorte histórico, posso pensar, seguindo o pensamento de Rocha (2016, p. 92):

Quando o mundo era mundo, podíamos dividir a dança assim: dança social, dança ritual e dança cênica. Historicamente, a dança que passou a ser considerada de arte separou-se da dança social e da dança ritual e especializou-se como dança cênica e, com perdão da palavra inventada, digamos assim, a dança se cenificou. Ao tornar-se de arte, ela se tornou cênica. Isso trouxe consigo uma medida de valor: a dança cênica, por ser artística, sendo portadora de mais valor do que as outras. Hoje, estas bordas já não se sustentam com o mesmo rigor de antes, muito embora não possamos dizer que elas desapareceram por completo.

Dessas bordas das quais Thereza Rocha (2016) fala, as relações entre a dança de salão e sua “cenificação” acontecem não somente muito recentemente, como também estabelecem um laço com a tradição dos bailes. A representação dessas danças é mesclada com um fazer típico de “dança para competição”: figurinos extravagantes, e a mesma espacialidade circular de um baile, posta, por vezes, no palco italiano.

Influenciada por diversos artistas e movimentos ao longo do tempo, a dança de salão se “cenificou”. A dança contemporânea, por exemplo, com suas abordagens mais experimentais e interdisciplinares, teve uma grande influência na ampliação dos horizontes da dança de salão. O teatro físico e o teatro-dança também contribuíram para a introdução de técnicas de atuação e narrativa na dança de salão cênica. Então:

[...] algumas fortes referências surgiram com coreógrafos que conseguiram preservar a base da linguagem coreográfica dos salões de forma inovadora e contemporânea. Desconstruindo e relendo as tradições dos salões. Criando o que os críticos passaram a chamar ‘dança de salão contemporânea’, dando um tratamento profissional às produções e levando esta nova linguagem a receber importantes premiações e a ser apresentada em palcos, festivais e públicos antes somente acostumados às danças anteriormente citadas como cênicas por natureza (MESQUITA, 2012, p. 4-5).

Jomar Mesquita faz referência, em seu artigo, à sua própria companhia de dança que, de fato, foi um divisor de águas quando pensamos em dança de salão cênica. A Mimulus Cia. de Dança influenciou a produção de muitos outros grupos de dança pelo país. Criou um jeito próprio de se fazer dança de salão para a cena, mas, para Thereza Rocha (2016, p. 93), “a história entendida como sucessão de épocas amparada em incessante movimento geracional de rupturas é uma ingenuidade”. Por isso, pensar na história de maneira descontínua, “descontinuidade, no caso, não é sinônimo de ruptura” (ROCHA, 2016, p. 93).

O que os críticos chamaram de dança de salão contemporânea pode ser entendido dentro desse processo de ruptura: a partir do momento em que a dança de salão “cenificou-se” de forma mais artística e profissional. A dança de salão contemporânea, então, também é esta: a dança de salão dos palcos, da cena. Talvez assim também pudesse ser entendida desde os tempos em que:

O Rei Sol ao centro e à frente da cena com um corpo de baile ao fundo é uma imagem que pode ser entendida como uma fabulação, na arte, do espaço-tempo do Estado que se formava. E hoje? Que fabulações espaço-temporais estamos compondo em nossas danças? (ROCHA, 2016, p. 92)

Com o passar dos anos, a dança de salão cênica tem sido apresentada em diversos contextos, desde palcos teatrais formais até espaços alternativos e eventos culturais. Coreógrafos e dançarinos têm se dedicado à criação de performances inovadoras e emocionantes, que combinam e tensionam a tradição da dança de salão com elementos contemporâneos. De toda forma, essa pesquisa exige que, assim como afirma André Lepecki (2017, p. 27), “ela pise em outros campos artísticos, criando novas possibilidades de se pensar as relações entre os corpos, subjetividades, política e movimento”.

Na dança do Rei Sol, as possibilidades eram ainda mais limitadas do que hoje encontramos nos salões de baile. Sendo assim, o que apresento nesta pesquisa-bailarina é esse apanhado histórico e descontínuo das danças de salão, do baile e “da centralidade política do movimento, mas considerando-a em escala diferente” (LEPECKI, 2017, p. 195). Para entender como essa dança se configura cenicamente, é preciso agora pensar como acontece essa transposição do baile para a cena e, então, olhar para a dança de salão contemporânea, retornando, assim como faz André Lepecki (2017, p. 195):

[...] para um movimento menos preocupado com a mobilização social em massa e mais interessado na criação de micro-contramemórias e de pequenas ações contrárias ocorrendo no limiar do significante aparente – ou seja, precisamente dentro dos territórios assombrados [*haunted territories*] da melancolia e da negação racista e colonialista europeia.

Corpos políticos em dança de salão contemporânea cênica podem ser esses mesmos desde os tempos de uma dança de salão tradicional. Resistentes, criativos e em luta, à frente de seu tempo. São corpos reprimidos de suas potências, mas ainda assim políticos. “Logo, qualquer dança que investiga os modos pelos quais se torna presente e o lugar onde estabelece o alicerce de seu ser exige dos estudos críticos em dança um diálogo renovado com a filosofia contemporânea” (LEPECKI, 2017, p. 27). Vale lembrar que não estou aqui condenando a

tradição nem mesmo aqueles que fazem uso dela; antes, estou propondo pensar de maneira crítica a dança que se faz, que acontece e acontecia em cena.

3 TERRITÓRIO DE IMAGEM E(M) MOVIMENTO: DO DELÍRIO ÀS CRENÇAS

O corpo é um “desenrolar de acontecimentos” e sua materialidade é, também, de outra natureza: energia e fluxos. Imagens no corpo são acontecimentos em fluxo.

Adriana Bittencourt

São muitas mudanças de estado do corpo que se revelam em imagens, muitas imagens também suscitadas a partir desse corpo que dança a dois: estado-fluxo que permite que algo de fora (uma imagem) fique dentro, de modo que dentro e fora tornem-se híbridas em instâncias para o movimento. Por isso, “alguma coisa se passa entre a fala e o silêncio. É o murmúrio do corpo” (ROCHA, 2016, p. 34-35). Eu procuro nesse instante de corpo, dentre todas as suas políticas possíveis desencadeadas, a imagem que se revela em poéticas e deslocamentos da palavra que se fazem na cena coreográfica.

A primeira versão do termo ‘coreografia’ foi forjada em 1589, quando nomeou um dos manuais de dança mais famosos daquele período: Orchesographie, do padre jesuíta Thoinot Arbeau (literalmente: a escrita, graphie, da dança, orchesis). Fundidas em uma só palavra, cruzadas uma com a outra, dança e escrita qualitativamente produziram relações tão forçosas quanto insuspeitas entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve (LEPECKI, 2017, p. 30).

Se a dança é capaz, por meio de coreografias, de traduzir imagens, também o corpo é capaz de se fazer imagem e assim revelar sua escrita como um ato político de ser no mundo da cena – projeto cinético expansivo e contracorrente. Apresento, aqui, alguns vislumbres da imagem, do movimento, da cena, das coreografias, dos corpos, para mais uma vez traçar esse caminho possível em dança de salão contemporânea cênica. Antes, levantei algumas contrariedades, suspeitei de alguns caminhos e tradições, e continuarei a questioná-los, inclusive meus próprios métodos enquanto atitude do eu-cartógrafo.

Digo isso pois, para pensar o que é a dança de salão contemporânea cênica, era preciso caminhar por algum horizonte de políticas do corpo, da cena, da imagem. Essas que seleciono sob o olhar dos afetos, do desejo, mas também do percurso que tracei. A imagem como uma foto, um *frame* ou um reflexo, também estará presente – como réplica no senso comum – mas não reforçadas pela ideia de que a imagem só é processada por meio de um suporte ou canal de informação. Muitas são as teorias e perspectivas para se pensar imagem, usarei aquelas que conseguiram trazer à minha escrita o veículo necessário para se pensar a posição da imagem tomada pelo corpo que dança a dois. Adriana Bittencourt (2012), em *Imagens como*

acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança, percorre caminhos interessantes para pensar a imagem “como ação estratégica do corpo ao se constituir corpo” (p. 12).

Os espetáculos *1717* e *Por um fio* trazem um arranjo de imagens que, assim como em Adriana Bittencourt (2012, p. 12), “emergem como acontecimentos”. Esses, a serem decifrados em suas narrativas na cena contemporânea, pleiteando o corpo como processador de políticas subversivas. “O corpo, assim, é imagem em fluxo no tempo” (BITTENCOURT, 2012, p. 13), ou seja, falarei aqui de imagem, mas sobretudo de corpo, movimento.

Como primeiro passo, anteriormente revelado, a Mimulus Cia. de Dança é a primeira a ser considerada pela crítica uma transgressão à cena tradicional em dança de salão. Por isso, busco entender primeiro a composição desses corpos em imagens e quais configurações coreográficas, ao longo do tempo, transformam e organizam constantemente uma forma de se fazer dança contracorrente.

3.1 Flor da coragem: a Mimulus Cia. de Dança

Quando movi a voz de Juliana Macedo na abertura do primeiro território, ela contava um pouco sobre a história e o surgimento da Mimulus Escola de Dança, lugar onde ela e seus pais começaram a aprender dança de salão. Ainda naquele esquema bem de gafieira, Juliana foi convidada por Guilherme (professor de dança de salão da Mimulus na época) para fazer apresentações com ele. Juliana era uma flor de coragem em meio a várias outras flores que por ali desenharam as imagens que vemos nos espetáculos da companhia hoje:

Na minha quinta aula coincidiu com a minha primeira apresentação. [...] Eu tenho isso anotado na minha agenda, a gente ensaiou só a entrada, e era muito diferente. Então isso era uma coisa muito interessante, porque os bailes que tinham na Mimulus nessa época... por exemplo, a minha primeira coreografia com o Gui, era uma música da Kate Bush, que é uma cantora, tem nada a ver com dança de salão, a música não é uma música de dança de salão [...]. A gente ensaiou uma entrada, que eu iria entrar rodando, até hoje é assim. Eu entrava rodando e a gente dançava bolero improvisado (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 17:56).

Imagem 5 – Juliana Macedo rodopiando no espetáculo *Dolores*



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.dancaempauta.com.br/cia-mimulus-viaja-com-dolores/>.

Na imagem acima, Juliana Macedo rodopiando. Essa de fato é uma das características mais fortes das coreografias da Mimulus. No espetáculo *Dolores*, muitas são as cenas em que as mulheres aparecem rodopiando pelo palco, uma imagem em movimento que se mistura com o voar da saia que Juliana veste, com as linhas que ficam à frente do palco – quase como uma chuva que confunde o olhar *voyer*.⁵⁹ “O que o corpo é e faz resulta da organização de sua coleção de informações, é índice de como se relaciona e pensa” (BITTENCOURT, 2012, p. 33).

Na coleção de vida de Juliana Macedo, essa história é mais um trajeto do seu corpo para as imagens que fazem dos espetáculos da Mimulus Cia. de Dança “fluxo e continuidade de movimento” (LEPECKI, 2017, p. 32), movimentando uma nova política da cena em relação ao que se fazia em dança de salão tradicional.

Juliana Macedo: Eu era muito tímida, então eu dancei com o cabelo na cara, com essa blusa que tinha uma estrela preta na frente, de sapatilha! Não tinha sapato de salto, não tinha nada, não tinha brilho, não tinha nada! Era uma roupa... uma roupa comum. [...] Isso é que é o ponto que eu estou querendo chegar: como que isso foi influenciando o jeito da Mimulus ser!? (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 19:05).

Em determinado momento conversando com Juliana, relaciono a liberdade dos gêneros na gafeira – quando se dançava tudo misturado –, com sua escolha por figurinos que fugissem do padrão tradicional das danças de salão. Por exemplo, quando se pensa em uma coreografia de samba de gafeira, qual a primeira imagem que vem a sua cabeça?

⁵⁹ Do francês “aquele que vê”, expressão usada para descrever alguém que gosta de observar sem ser visto.

O “termo ‘imagem’ quer dizer um ‘padrão mental’ com uma estrutura construída por sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais” (GREINER, 2005, p. 72). Quando a Mimulus toma para seus espetáculos imagens díspares das que se espera da cena em dança de salão, temos um potencial de se tomar uma posição contemporânea.

Maristela Zamoner (2012, [n. p.]) relembra Jomar Mesquita em seu artigo, reportando que os “críticos referem-se ao trabalho da Mimulus Cia. de Dança como ‘Dança de Salão Contemporânea’, o que poderia configurar-se como mais uma subdivisão específica da Dança Cênica.” A autora entende essa dança de salão contemporânea como um outro tipo de dança cênica. A atitude cartográfica de olhar o meu próprio percurso e os caminhos que entrelaçam meu destino me faz entender que a dança de salão contemporânea foi para os bailes e ganhou muitos adeptos, ela também pode ser social. De toda forma, estabeleço esse recorte, pois, de fato, a Mimulus Cia. de Dança foi uma das precursoras dessa linguagem cênica na dança de salão. “Cito aqui a história e o trabalho realizado pela Mimulus Cia. de Dança pela sua fundamental importância e pioneirismo em levar espetáculos de cunho artístico para os mais importantes palcos e festivais no Brasil e no exterior” (MESQUITA, 2012, p. 6).

Jomar Mesquita (2012) não deixa de citar o bailarino e coreógrafo João Carlos Ramos da Cia. Aérea de Dança do Rio de Janeiro, por “abrir as perspectivas artísticas de professores, coreógrafos e dançarinos de salão para criações que não se limitassem aos estereótipos e clichês” (p. 7). Nesse artigo, Jomar Mesquita também conta a história do surgimento da companhia. Mimulus é uma flor, conhecida como a flor da coragem, por isso utilizei desse recurso para nomear a rota: flor da coragem que ganha os palcos do mundo e os corações de muitos:

Marcelo Victor: Com certeza uma referência que eu tive que influenciou muito a minha dança, o meu grupo, é a Mimulus, né!? Porque a gente realmente foi em muitas semanas da dança. Quando eu digo Mimulus, eu não estou falando do Jomar Mesquita ou quem esteja ali, Juliana, etc. Não que eles não sejam uma ótima referência, porque são. Mas as pessoas que iam à Semana da Dança, de diferentes lugares do Brasil, elas, para mim, eram a principal riqueza, a principal troca. E muitas vezes nós discordávamos de vários pontos [...]. Quando eu digo uma referência, digo inclusive o que eu não queria fazer e o que eu queria fazer. Mas eu acho que o Jomar e toda a equipe dele mais contribuiu positivamente do que negativamente. [...] Lá eu comecei a ver a dança de salão contemporânea, foi lá! Com a Mimulus! Não foi em outro lugar! (D. C.; DIÁLOGO 5, 2023, 38:53).

A Mimulus foi referência para muitos grupos e companhias que surgiram a partir dali e isso não significa que o que víamos e vivíamos nos espaços compartilhados com a companhia, vinham sempre com perspectivas transgressoras. Quero dizer que a Mimulus tem suas tradições e, ainda assim, seguem alguns costumes principalmente relacionados aos papéis de gênero –

cavalheiro e dama nas danças de salão. Isso não exclui, como Marcelo Victor mesmo evidencia em sua fala, uma história ímpar de transposição da dança de salão aos palcos. Dança de imagens e corpos potentes e “é de dentro desse imperativo ontopolítico esmagador de movimentar-se que as subjetividades criam rotas de fuga (seus devires) e negociam seu autoaprisionamento (suas sujeições)” (LEPECKI, 2017, p. 35-36).

A voz de Juliana Macedo continua a trilhar os caminhos por onde a Mimulus passou e revela um pouco de onde vêm as imagens, coreografias e cenas suspensas pela companhia de dança em seus espetáculos:

[...] tinha uma mesa redonda que era a mesa que ficava nossa família e amigos, mas era isso, era família e amigos [...] e o pessoal muito gozador, muito bem-humorado. Quando a Mimulus ia fazer um ano, eles resolveram fazer uma intervenção no baile da Mimulus. Os bailes de lá eram sempre assim: a Baby chegava, falava alguma coisa, pegava o microfone, falava como é que ia ser a noite, apresentava as pessoas que iam dançar, tal. Aí a turma da mesa redonda [...] começaram a bolar: “E se a gente fizer um show de aniversário da Mimulus?” [...] No show de um ano da Mimulus a gente invadiu o palco, a minha mãe pegou o microfone, fez um cover de Baby, imitou a Baby, e tinha um show que a gente tinha ensaiado, [...] um show super de comédia [...]. A gente invadiu o show para fazer um número, não eram profissionais, eram amadores, só que foi muito divertido! Fez muito sucesso! Isso se repetiu algumas vezes. Então assim, para mim, o humor na Mimulus teve muita referência disso (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 20:11).

Imagem 6 – Cena de uma partida de futebol no espetáculo *Do lado esquerdo de quem sobe*



Fonte: Imagem extraída de: <https://mimulus.com.br/companhia-de-danca/espetaculos/do-lado-esquerdo-de-quem-sobe/>.

Do lado esquerdo de quem sobe, a Mimulus se localiza – essa é a referência de quem se desloca em direção à sede da Cia., na Rua Ituiutaba. Mesmo lado em que se faz um espaço cênico de imagens que nos levam a uma partida de futebol, um filme do Almodóvar⁶⁰ ou um emaranhado de braços que se enlaçam e dançam Arthur Bispo do Rosário. Divagações de quem viu a Cia. Mimulus traçar muitas rotas com seu corpo cênico. Quando dialogo sobre a partida de futebol, me refiro à imagem acima. O espetáculo carregava consigo, pelo corpo e pelo movimento dos bailarinos, o humor presente na fala de Juliana Macedo. Outros espetáculos entrelaçam diferentes dramaturgias, como o espetáculo *Dolores* (Imagem 5), transportando aos palcos a obra de Pedro Almodóvar. *Por um fio* é outra digressão sobre os emaranhados artísticos de Arthur Bispo do Rosário, sobre o qual falarei em outra rota. As obras artísticas da Mimulus carregam consigo traços dramáticos diferentes, mas repletos de história.

Juliana Macedo: Nos shows da Mimulus tinha as intervenções da mesa redonda que era sempre uma coisa engraçada. [...] Era a equipe de professores que dançava. [...] Fazia show dos professores e era aquele esquema: Bolero, bolero, Tango era tango, com roupinha de tango; bolero com roupinha de bolero, sambinha com roupinha de sambinha... era assim (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 22:00).

Ao pensar nesses vários caminhos, desde sua criação, percebo que a Mimulus assumia uma nova roupagem, não digo só dos figurinos – durante a conversa com Juliana fica evidente as influências das pessoas que circulavam naquele espaço. Comunico também sobre o potencial criativo de Jomar Mesquita com o passar dos anos, que usou das imagens, cenas tradicionais em dança de salão, e as dissipou com qualidade e originalidade.

Diferentemente do que muitos pensam, o que a Mimulus faz não é misturar dança contemporânea, balé ou outras danças para conseguir algo novo com as danças de salão. Claro que seus integrantes, ao fazerem aulas destas outras modalidades [...] acabam por terem seus corpos e criações contaminadas. No entanto, a formação principal de todos os seus bailarinos continua sendo em danças de salão. E o processo de criação consiste essencialmente em desconstruir os diversos gêneros de danças a dois, partindo muitas vezes do que estas têm de mais tradicional (MESQUITA, 2012, p. 15).

Os movimentos e as imagens são aparentemente associados às tradições nas danças de salão, mas também há de se considerar o que cada corpo carrega como experiência do mover nos processos criativos da Mimulus. Nessa lógica, “se a dança é contemporânea, é porque sempre e a cada vez, a cada nova obra, ela deambula na direção da origem, daquilo que lhe deu sentido” (ROCHA, 2016, p. 28). E, assim como André Lepecki (2017) entende a dança contemporânea, uma dança de salão contemporânea “sempre utilizará sua força na direção de

⁶⁰ Diretor de cinema espanhol conhecido pelos filmes: *Hable con Ella*, *Todo sobre mi madre*, entre outros.

uma política do progresso, ou pelo menos na direção de uma formação crítica que poderia ser considerada progressista” (LEPECKI, 2017, p. 40).

Juliana Macedo: [...] o Jomar, quando ele começou a dançar, era muito isso mesmo assim... ele queria não ser mais uma dancinha, mais um bolerinho. [...] A preocupação da Mimulus então começou assim. Quando a companhia começou a tomar forma de companhia... a companhia começou nesse grupinho que eu te falei de rock que era um grupinho de crianças [...] A gente não queria ser mais do mesmo. [...] O Jomar é uma pessoa muito ativa mesmo, muito estudiosa, ele se alimentava de tudo quanto é conhecimento, de livro, de filme. Então eu acho que isso acabou também levando para um caminho diferente, porque as inspirações eram muito diversas e muito diferentes daquelas inspirações comuns da dança de salão (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 23:27).

A Mimulus é então de um fazer compositivo interessado na dramaturgia, mesmo que a coreografia de salão ali esteja desenhada nos processos criativos. Os artistas, de fato, não eram e não são mais do mesmo, e isso os faz habitar um terreno de referências múltiplas para, a partir das imagens de cada corpo, compor dança com vida. “Toda imagem independente de sua modalidade surge correlacionada com o ambiente, venha de um estímulo do interior do corpo ou de um estímulo do entorno” (BITTENCOURT, 2012, p. 22).

Juliana Macedo: E esse foi o caminho da Mimulus, né!? Assim, era uma coisa nova, era uma novidade ter uma companhia de dança de salão que não era dança de entretenimento. Assim tipo, vou mostrar aqui que é o sambinha do malandro! A gente foi se apresentar nos festivais de dança de Joinville... [...] A gente tinha uma ideia e a gente ia fazendo coisa artística (D. C.; DIÁLOGO 1, 28: 48).

Os enlances cênicos da Mimulus Cia. de Dança revelam um fazer composto de dramaturgias para o movimento das danças de salão. Realçam a capacidade dessa Cia. se colocar em cena e fazer dela transgressão e experimentação. Transgressão, pois a profissionalização e a forma de encarar a potencialidade do baile e do salão em dança fazem o trabalho da Mimulus ser consagrado. A experimentação do plural e criativo traço dramático potente que as imagens podem alçar assume-se como contemporaneidade na cena de dança de salão. A Mimulus é delicadeza, performance e contravenção daquilo que resiste ao tempo na arte de dançar.

3.2 O Bispo: *corpoética* por um fio da razão

Brasileiro nascido em Jaratuba, Sergipe (1909). Quase sempre em um outro lugar, longe da razão. Passou boa parte de sua vida em hospitais psiquiátricos devido a transtornos mentais: esquizofrenia paranoide e transtorno delirante. Alguns o poderiam diagnosticar como um gênio,

outros preferem usar desses termos primeiros. Arthur Bispo do Rosário:⁶¹ arte de objetos cotidianos, retalhos, bordados, tecidos, emaranhados, tudo o que não poderia ser descartado. Por um fio da razão, muito perto do delírio, assim, a *Mimulus* adaptou seu corpo e fez dele colagem a dois para uma poética de movimento detalhada e meticulosa, como ele mesmo, o Bispo. Um senso único de estética, cores e formas que transformam o espaço da cena em um lugar de memórias:⁶²

Juliana Macedo: [...] quando a gente resolveu fazer o espetáculo do Bispo a gente tava pesquisando um tema e a gente achou legal porque era um artista incrível que a gente admirava [...] acho que era o centenário do nascimento dele. E foi muito desafiador porque a gente pesquisou tudo sobre ele. Tudo sobre a vida dele, sobre a obra dele e a gente viu que ele, por exemplo, ele era um ser totalmente assexuado. Ele era totalmente pudico, ele era muito romântico... ele era apaixonado pelas Misses. Ele gostava de Miss Brasil, ele achava bonito e ele não tinha nada de paixão sexual. Então isso levou a gente para outro caminho mesmo (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 43:06).

Em *Corpo, arte e loucura em Arthur Bispo do Rosário* (2023), Zaeth Aguiar do Nascimento, Avelino Aldo de Lima Neto e Terezinha Petrúcia da Nóbrega revelam um pouco das contraditórias informações biográficas sobre Arthur Bispo do Rosário. Ele dizia que simplesmente apareceu nesse mundo. Também foi marinheiro, mas foi expulso pelo regime disciplinar. Com o tempo nas internações, ele criou boa parte de sua obra. Entender, mesmo que parcialmente, a arte e a vida do Bispo são operações importantes no sentido de decifrar *Por um fio*. A discussão sobre a natureza da obra de arte e as relações entre arte e loucura ganham corpo no espetáculo e revelam uma dramaturgia política da subjetividade desse artista brasileiro, em meio a um ambiente onde sua liberdade era restrita.

No espetáculo, sempre vejo os olhos voltados para cima ou fluidos ao nada, por vezes hiperfocados, contraditórios, mas também muito coerentes com o percurso de vida de Arthur Bispo do Rosário. Pergunto a Juliana como se constrói o espaço cênico de *Por um fio*, como é esse processo de dançar o espetáculo. Ela revela:

O *Por um fio* [...] [é essa] onda da loucura do Bispo, da esquizofrenia... então, o cenário tem umas lâmpadas... então quando a gente dança sem cenário... porque a onda é como se a gente estivesse naquele universo ali. E assim: “Nossa gente onde é que eu tô? [...] Que lugar esse aqui que eu tô?” Então a gente interage com esse universo (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 48:07).

⁶¹ Por vezes, tratarei apenas como Bispo. Assim como faz Juliana Macedo em uma de suas falas, achei interessante o uso e a intersecção possível com a figura religiosa do bispo. Bispo do Rosário pode ser essa figura também na arte da reciclagem, da colagem, dos tecidos. Para melhor entender a grandiosidade de sua obra, sugiro visitar: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>.

⁶² Referências disponíveis em: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/210271/192691>.

Universo que fez parte de um universo particular do artista. Em *Por um fio*, universo que cada bailarino cria e com seu corpo faz dele poética para escrever uma história de vida sobre a arte da arte que se faz dança. Meu diálogo no território anterior sobre dança de salão revelava um pouco as características da tradição. A *Mimulus*, subverte algumas tradições para a cena, mesmo mantendo outros costumes. Uma dramaturgia que foge completamente do passo codificado de cada estilo – ainda que eu consiga ver códigos de samba, tango, entre outros estilos – essa dança assume uma nova roupagem, uma outra forma de se fazer dança de salão. Não só isso, o corpo dialoga com a obra do Bispo, pelo cenário, pelos figurinos, pela própria força do gesto e do movimento. “O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição” (GIL, 2001, p. 103). O espetáculo cria, a partir dos gestos, seus próprios códigos para escrever um texto, esse, totalmente subjetivo, feito a dois, mas como se pudesse ser lido em um corpo sozinho.

“Dançar é então inaugurar no corpo uma ideia de dança” (ROCHA, 2016, p. 31). Essa ideia de dança a partir da vida, obra, loucura de Bispo faz com que, em dança contemporânea, se faça o tempo todo uma dança que ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, também o que deve ser (ROCHA, 2016, p. 31). “Cada ideia de dança inaugura no corpo uma técnica: um modo específico de operação de descontinuidade, de trânsito, entre o passado e o futuro”.

Por um fio carrega uma ideia de dança de operação ativa, criadora de novos mundos em meio ao delírio. Faz revezar um bailado de salão heterogêneo, ritmando ao som dos passos e do barulho cadenciado pela trilha sonora uma descontinuidade da tradição. *Mimulus* transporta, pelo gesto, o sentido e a fruição da colagem de materiais corporais que seriam descartados, à mesma maneira da arte de Arthur Bispo do Rosário. Submetendo um processo obsessivo, paranoico, ao delírio de uma razão contínua que só a arte “desterritorializa”⁶³ no uso simultâneo de suas multiplicidades.

⁶³ Neologismo criado a partir das ideias de Deleuze e Guattari (2000), para pensar no processo de desarraigar estruturas fixas.

Imagem 7 – Bailarinos dançam entrelaçados a um cordão/fio



Fonte: Imagem extraída de:

https://www.masslive.com/entertainment/2012/06/mimulus_dance_company_strings.html.

Saltam aos meus olhos as palavras “dores”, “Bernardo”, “Marly”, o que são? Vários escritos, alguns deles nem podem ser vistos claramente na Imagem 7. O cenário é, então, mais um arranjo de costuras, palavras e histórias da companhia. No meu contato com o território e através das minhas anotações no Diário de Campo, o eu-cartógrafo movimentou alguns outros diálogos: no ano passado, quando assisti ao *Por um fio* no galpão da Mimulus, no final do espetáculo, Juliana me disse que eles sempre escrevem algo no cenário. É como se fosse um diário de bordo que carregam por onde bailam. Essa imagem que vejo ao fundo, o cenário, carrega uma espécie de hieróglifo, que, para os egípcios, é uma escrita sagrada, utilizada com intenção religiosa nas paredes de templos, túmulos, sarcófagos (7GRAUS, [entre 2011 e 2023]). Essas figuras desenhadas nesse espaço parecem ser uma sagração desse dançar a dois que é feito pela Mimulus, um rito de continuidade com as imagens que se formam dos corpos que bailam à frente do cenário.

A obra de Arthur Bispo do Rosário é também fortemente marcada por sua espiritualidade e religiosidade. Suas peças, especialmente a série “Bataclan”, refletem suas crenças e devoção religiosa. Através de bordados e montagens meticulosas, ele expressava sua conexão com o divino e sua visão particular de figuras históricas e santos (NASCIMENTO; LIMA NETO; NÓBREGA, 2023). Essa dimensão espiritual pode ser considerada uma

expressão política, uma vez que sua arte se tornou uma forma de manifestar sua individualidade e resistência diante das limitações impostas pela instituição psiquiátrica.

A vida de Arthur Bispo do Rosário em hospitais psiquiátricos o colocou em contato direto com os efeitos da institucionalização e medicalização da loucura, comuns à época. Através de sua arte, ele questionava o processo de normalização e a imposição de rótulos sociais e médicos. Suas obras, muitas vezes feitas com materiais reaproveitados, simbolizavam a valorização de coisas consideradas sem valor, assim como questionavam o papel da sociedade em definir o que é considerado normal, anormal ou por um fio da razão.

Ainda na Imagem 7, “há de se levar em conta, sobretudo, o movimento presente nas ações do corpo” (BITTENCOURT, 2012, p. 13). Os bailarinos desenhavam uma figura com seus corpos atravessados por um fio. Esse fio também serve de condutor do movimento dançado por eles, uma tração se faz ali presente para tensionar as extremidades de seus corpos que se enrolam e desenrolam nos nós do fio que seguram. Quando aqui articulo imagem e(m) movimento, essa imagem está, na verdade, em cinesia, ela dança não só nos palcos, mas nas nossas vistas. Para José Gil (2001), não existe imagem, seja ela visual, seja cinestésica, única do corpo que dança, “mas uma multiplicidade de imagens virtuais que o movimento produz, e que marcam outros tantos pontos de contemplação a partir dos quais o corpo se percebe” (p. 62).

A dança de salão está em outro lugar nesses corpos, pode ser um movimento de tango, porque existem códigos muito característicos da dança nesse movimento. O contrapeso, que é a tensão de peso com vetor contrário ao da direção de força entre um dos dois, se estabelece como uma das formas presentes nas danças de salão. O gancho da perna da bailarina com o fio é também um movimento muito presente na técnica do tango. Pensar nesse corpo político é pensar nesse lugar contemporâneo de que “cada dança inaugura no corpo uma técnica, isso é o mesmo que dizer que a técnica não é um universal; que não há técnica universal” (ROCHA, 2016, p. 42). O que existem são códigos transformados no corpo por uma ideia, um pensamento que se faz dança e lança a obra de vida de Arthur Bispo do Rosário, como dramaturgia para a cena. “Entre a dança e a filosofia, não um corpo de pensamento, mas um corpo no pensamento” (ROCHA, 2016, p. 42-43). Corpo este colocado aos limites da percepção do pensar. Plano inconsciente que a dança estabelece para criar conexões neurais. Carregado à transcendência cinestésica, da consistência de produção dramática, das robustas interpretações de uma arte da reciclagem. *Por um fio* trata desses limiares filosóficos, de perceber tão depressa a velocidade do delírio e o movimento do salão.

Imagem 8 – Bailarinos suspendem as mãos das bailarinas com olhares distintos



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.festivaldeinvernodebonito.ms.gov.br/por-um-fio-da-mimulus-cia-de-danca-surpreende-o-publico-do-festival-pela-qualidade-e-sensibilidade/>.

Entre dança de salão e *Por um fio*, um pensamento político se estabelece não só com a inspiração na vida e obra de Arthur Bispo do Rosário – dissipando aquela ideia de dança-entretenimento – como também para um corpo que estabelece para a cena uma escrita, um texto por meio de imagens que usam a dança de salão, mas não somente.

Ao entender que corpos são imagens em composição, e que suas configurações são acontecimentos que se transformam e se organizam constantemente, inclusive na forma de gírias do corpo e do ambiente, apresentam-se como texto em acordo com o contexto (BITTENCOURT, 2012, p. 13).

Os acontecimentos das imagens deslocados em textos a dois de *Por um fio* induzem cores e linhas para um movimento a dois reativado na corporeidade. Fazem surgir, do ambiente das danças de salão, uma maneira compositiva dramática desenraizada, contornada pelos limiares da razão e da história que se quer contar por essas imagens.

Imagem 9 – Bailarinos suspendem o braço das bailarinas segurando-as pelas mãos



Fonte: Imagem extraída de: <https://mimulus.com.br/companhia-de-danca/espetaculos/por-um-fio-2/>.

A obra de Arthur Bispo do Rosário é revolucionária, politizou o próprio conceito de arte e sua função na sociedade. Englobou produções artísticas realizadas por pessoas à margem dos círculos artísticos e sociais convencionais. Usar dessa linguagem para fazer mover em um espetáculo de dança é o desmantelamento de uma dança de salão tradicional em cena, de um corpo “show”, de entretenimento, para um outro relacional e dramático, que renova a coreografia como prática de potencialidade política (LEPECKI, 2017).

Considerada também como “arte marginal” ou “arte bruta”, a obra de Arthur Bispo do Rosário pode ser colocada na direção pós-moderna de uma contracultura, endereçando seu sujeito à legitimação de sua história, do uso de materiais entendidos como “descartáveis” (NASCIMENTO; LIMA NETO; NÓBREGA, 2023). Essa “desrazão” da arte do Bispo, advinda da imersão na experiência viva com as formas tidas como brutas ou marginais, reverbera no espetáculo, uma perspectiva de redimensionamento da representação social. A narrativa da história de sua vida e obra, posta aos palcos e traduzida em movimento corporal em *Por um fio*, evidencia o talento artístico da Mimulus em transpor à cena uma dança de salão ainda e sempre contemporânea. Contudo, seria vazio “descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexo pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras” (GIL, 2001, p. 82). O

espetáculo da Mimulus usa de seu corpo para fazer política, entendendo que sem movimento não seria possível fazê-lo (LEPECKI, 2017).

Bispo é uma figura representativa dessa forma de arte, uma arte então dita marginal, uma arte política. Desafia as fronteiras estabelecidas entre o que é considerado arte “oficial” e “não oficial”, questiona as hierarquias que definem o que é valorizado ou excluído do mundo das artes. Sua arte e a política se entrelaçam a *Por um fio* como uma história de resistência, questionamento e expressão onírica. Sua obra desafia as normas sociais e políticas ao manifestar uma subjetividade livre, mesmo em um contexto de exclusão e marginalização. *Por um fio* representa a arte marginal do Bispo como um caminho para reflexões sobre a vida, o delírio e a razão. O papel político do espetáculo constrói corpos que se desenrolam em imagens e formam discursos sobre uma produção cultural contemporânea de salão. Arthur Bispo do Rosário permanece como uma figura inspiradora e provocativa, cujo legado continua a ecoar e a reverberar por um fio de uma razão inabalável e delirante, de política e representação social.

3.2.1 *Por um fio: retalhos e cordões emaranhados a dois*

O barulho que se escuta não mais vai ter fim, um fio condutor passa pela trilha sonora e embaralha os corpos em movimento. *Por um fio* é o espetáculo da Mimulus Cia. de Dança mais visto, foi o primeiro a que assisti e o último aqui em Minas Gerais. No grande emaranhado de fios, palavras, pés estão as imagens que correm aos olhos de quem assiste. Desde o primeiro momento, me propus não a fazer uma análise minuciosa de cada imagem, movimento, coreografia, figurino, som. Não quero seguir um fluxo contínuo por onde começa o espetáculo até onde ele termina – vou costurando nos entremeios, começos ou fim.

Meu olhar se dá de maneira descontínua e rizomática, assim como propus desde o início desta pesquisa-bailarina. “Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta una de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15). Intento dialogar com as imagens que se formam do baile dos bailarinos e daquelas que ocuparam a minha retina. Imagens são únicas e o corpo negocia suas transitoriedades para cada instante simultâneo das ações envolvidas no fluxo da semiose (BITTENCOURT, 2012).

“O corpo é uma coisa; como coisa, comporta-se como todas as outras coisas do mundo” (ROCHA, 2016, p. 48). Na composição de *Por um fio*, corpo-imagem transitam narrativas que compõem os espaços dramáticos na intenção contínua de criar um fluxo de costuras e

emaranhados – diálogo com a obra de Arthur Bispo do Rosário,⁶⁴ por meio de uma política de corpo e movimento em dança de salão.

Juliana Macedo: A gente foi pesquisar outro tipo de movimento, como ele usava a costura e o bordado, então a gente foi atrás de movimentos que realmente tivessem essa ideia de bordar. Então a gente usou muito elemento de samba rock, por exemplo. [...] Então era isso mesmo: vamos explorar todas as possibilidades de costura aqui: com perna, com braço, com cabeça, tudo quanto é coisa de corpo e aí a gente tentava investigar movimentos assim (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 43:57).

Gilles Deleuze estabelece duas posições políticas básicas: “esposar o movimento ou então brecá-lo” (LEPECKI, 2017, p. 40). A ação de brecar corresponde ao momento em que não há mais um movimento sinuoso aparente, existe uma parada, uma exaustão. Entendo essa interrupção como uma forma de guiar nossos sentidos em direção à memória de uma imagem que se firma no espaço cênico. Elas são muito importantes para acompanhar os diálogos com a vida e as obras de Arthur Bispo do Rosário.

Imagem 10 – Fotografia usada na divulgação do espetáculo *Por um fio*



Fonte: Imagem extraída de:
https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/10/01/interna_cultura,1400758/nova-temporada-da-mimulus-homenageia-bispo-do-rosario-e-baby-mesquita.shtml.

Entre um fluxo de movimentos rápidos e lentos, os braços se entrelaçam e se movimentam como linhas que costuram um tecido. As ondulações contínuas que abrem o espetáculo e se esvaem pelos caminhos de luz e sombra também relembram bordados e tecituras. Na imagem acima, uma das usadas nas primeiras divulgações do espetáculo, em meio

⁶⁴ Dedico uma rota exclusiva para traçar alguns caminhos sobre o artista plástico brasileiro.

a tantas outras imagens que se formaram, eles param e olham para onde-não-sei. Há um distanciamento não só do olhar da bailarina, como da oposição que se estabelece em meio aos seus braços sendo repuxados. Eles formam um vazio no entre desses braços conectados por uma condução e param. A imagem está formada: o buraco de uma agulha. O vazio do espaço tensiona-se ao olhar distante do corpo-bailarino, articulando sobre uma dança que vai dizer algo que não seja a própria dança de salão. “Juliana Macedo: O *Por um fio* foi muito interessante na nossa trajetória de criação porque, até então, a gente tinha essa nossa linguagem, mas com coisas que tinham a ver com dança de salão” (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 42:36).

Potencial que a Mimulus realiza: usar de seu baile para não dizer necessariamente sobre ele. Uma dança de salão que se faz e se conduz, mas com uma imagem que não diz necessariamente sobre esse processo de dança em si. De um corpo que narra uma proposta artística e coloca as imagens como:

[...] ações corporais que propiciam a comunicação e materializam-se em forma de representações que descrevem as soluções necessárias com o ambiente. São acontecimentos, que se propõem continuamente e declaram que os estados do corpo são seus aspectos. Imagens são como um modo do corpo operar, são ações no corpo selecionadas como estratégia de sobrevivência, condicionadas aos mecanismos de evolução como qualquer existente (BITTENCOURT, 2012, p. 21).

Se a imagem opera modos de existir em interação corpo-ambiente, muitas condicionadas a sobreviver, na dança de *Por um fio* elas então formariam ato político para existir enquanto proposta artística divergente daqueles códigos de movimento que se espera das danças de salão. A companhia subverte a ordem do que se espera das imagens em dança de salão no espetáculo de várias formas, uma delas é o uso de uma movimentação em contínuo diálogo com a dramaturgia pretendida. Quando se pensa em dança de salão cênica, esses bailarinos “transformam seus corpos, de acordo com os diferentes projetos coreográficos dos quais participam” (ROSA *et alii*, 2014, p. 25), formando a partir deles um procedimento dramático “variável e dinâmico, que cada imagem singulariza um tipo de conexão ocorrida em um determinado momento” (BITTENCOURT, 2012, p. 22).

Thereza Rocha (2016) sempre relembra que “não é cena. Não é disso que se trata” (p. 48), trata-se de um fazer compositivo que especializa o ato criativo para uma ideia em dança fazendo com que a obra interrogue a dança “precisamente naquilo que a definia como tal, impondo um novo desafio ao exercício reflexivo” (ROCHA, 2016, p. 49). Na dança de salão contemporânea de *Por um fio*, penso, assim como em outras dentro de um espectro da dança contemporânea, na permanência de certas ambiguidades: uma delas é de um objeto que pode não ser dança, mas também nunca deixará de sê-lo (ROCHA, 2016). Digo isso porque não se

trata só da dança em si, os passos, mas da sobrevivência da imagem “que se apresenta como uma alteração dos estados do corpo” (BITTENCOURT, 2012, p. 23). Sobrevive além delas esse fio interminável que conduz não só a gestualidade e a forma como os bailarinos em cena se movem, como também a trilha sonora,⁶⁵ aquele barulho dito no início desta rota é sobretudo um fio de alta tensão em tensão constante com a trilha sonora que vai de Frédéric Chopin⁶⁶ a O Rappa,⁶⁷ sem deixar de lado o “Samba de Morro” ou a “Saudosa Maloca” de Adoniran Barbosa.⁶⁸ Um barulho que incomoda, mas por vezes desaparece, se confunde com a trilha sobreposta das músicas escolhidas e os corpos flutuantes dos espaços costurados pela arte do bordado de Arthur Bispo do Rosário.

Juliana Macedo: Tem um disco da Camille que é aquela cantora francesa, que chama *O fio*⁶⁹ (*Le fil*). [...] Começa o disco “ummm, ummm” com um som [...], que a gente usou. E a primeira música também é desse disco que é o *Senza* que é uma música maravilhosa e aí então isso foi muito legal porque fechou muito o espetáculo e é o fio que quando começa o espetáculo começa esse som e... na hora que termina o espetáculo termina o som. Então, é o fio condutor mesmo. (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 54:57)

Imagem 11 – Bailarino conduz a cabeça da bailarina em direção à lâmpada



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.flickr.com/photos/portalpbbh/5465087877>.

⁶⁵ Desde o início do espetáculo escuta-se um barulho, que persiste do início ao fim.

⁶⁶ Pianista polonês radicado na França e compositor para piano da Era Romântica. É amplamente conhecido como um dos maiores compositores para piano e um dos pianistas mais importantes da história.

⁶⁷ Banda de rock brasileira formada em 1993 no Rio de Janeiro. Notável por suas letras de forte cunho social, foi bem-sucedida durante todo o seu período de 25 anos de atividade, voltando a ser banda a partir de janeiro de 2022.

⁶⁸ Exemplos de canções presentes na trilha sonora do espetáculo *Por um fio*.

⁶⁹ Disponível em:

https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Ee68ldGNltX6l3KpTgvIZ?si=XjEh_QZzQbWOU9rDOON-A

Na Imagem 11, muitas imagens. Um corpo para e olha a lâmpada incandescente: forma-se uma imagem. Um hipnotismo coloca-se à frente da lâmpada. As imagens também dançam pelo espaço da cena. Ao fundo, outra imagem, fios que puxam um vestido e os conectam com um cenário todo de retalhos escritos à mão. Uma bandeira do Brasil chama minha atenção. Olho para o figurino, mais retalhos. Tudo parece reaproveitado, tirado de algo para fazer parte de um todo. A imagem geral, essa toda que vejo, a foto mesmo, ela não é a mesma depois que olho para as outras fotos desse corpo-espço da cena. Não é passo de bolero nem de samba, é guia para formar um texto nas nossas cabeças, uma colagem de coisas que não podem ser escritas em sua totalidade.

Ao instante do olhar para esses corpos em movimento de *Por um fio*, as imagens que se configuram no espaço-tempo excitam meus receptores na retina, os colocam em diálogo com uma poética, acionam uma cascata de eventos, dentro da minha lógica particular de percepção (BITTENCOURT, 2012). Encontro no livro de André Lepecki (2017) uma forma de pensar uma política do movimento a partir da exaustão, em estar em um fluxo contínuo de uma dança ininterrupta, paradigma que a modernidade colocou sobre o movimento. Em *Por um fio*, não é possível reter todas as imagens na retina justamente por essa necessidade de uma exaustão, uma dança que não para de dizer. Ainda assim, o que é feito no espetáculo pela Mimulus a coloca em um lugar na contemporaneidade por contrariar toda uma lógica de produção em dança de salão, uma lógica não só do movimento pelo movimento, como também dos padrões e das tradições que a fazem política no recorte que se estabelece dentro desses costumes.

A gente tem um banco de movimentos, a gente tem vários movimentos. E aí quando a gente fechou o tema, né!? Normalmente a gente [quando] fecha o tema, a gente volta nesses movimentos, vê o que que se encaixa no tema ou o que que a gente pode mudar nesses movimentos para poder ver o que tem mais a ver com o conceito [...]. Acha a música que também tem a ver com o conceito e aí a gente refaz os movimentos com a música e com o conceito e retransforma (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 47:12).

Falar de imagem é também falar de movimento em dança. José Gil (2001), em *Movimento total: o corpo e a dança*,⁷⁰ entende o gesto como algo que irrompe “numa imagem de um aparente infinito” (p. 15) e o repouso como “uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento” (p. 13). A produção de subjetividades em dança de salão contemporânea cênica, no caso de *Por um fio*, pode ser como em André Lepecki (2017, p. 38): “[...] o desafio ético, afetivo e político é achar modos sustentáveis de relacionalidade”. Olhar a si próprio numa imagem de si e de algo no mundo é

⁷⁰ No livro de José Gil (2001), constam traduções e usos de palavras mais antigas. Os trechos citados foram adaptados por mim para formas mais atuais da língua portuguesa.

compor um espaço transgressivo da cena em dança de salão. Ainda que, como dito anteriormente, o dever de exaustão pelo movimento em alguns momentos de *Por um fio* me desligue do que de fato deveria me conectar para a narrativa. “Como pode um suposto ser independente estabelecer uma relação com as coisas, com o mundo, com o outro, e ainda manter-se como um bom avatar do ‘emblema’ da modernidade: o movimento?” (LEPECKI, 2017, p. 38).

Imagem 12 – Bailarina apoia-se pelo pescoço na mão do bailarino



Fonte: Imagem extraída de: <http://flertai.com.br/2022/10/mimulus-cia-de-danca-apresenta-coreografia-inspirada-em-arthur-bispo-do-rosario-na-temporada-do-teatro-alfa/>.

Pêndulos, pesos, contrapesos. Forças opostas que se sustentam para suspender no movimento uma figura política que não vai a lugar algum sem o gesto. O corpo então se dá como um artifício para tornar-se imagem ou matéria de criação de formas (GIL, 2001). Os bailarinos na imagem, imagem-bailarinos, querem criar condições que lhes permitam narrar a arte e o delírio de Arthur Bispo do Rosário, ou seja, “tratar o corpo como um material artístico” (GIL, 2001, p. 24).

Da sucessão de imagens estabelecidas para a cena de *Por um fio*, elas dizem sobre um tratamento artístico e dramático. À minha análise de atitude cartográfica, percebo a recorrência pela imprescindibilidade da exaustão do movimento, ou da necessidade do

movimento por ele mesmo. Fazer acontecer passos e mais passos que dizem muito, mas nem sempre sustentam pela imagem o acontecimento do gesto. A dança de salão, as formas dadas ao movimento pela dança acompanham um trajeto recorrente nas maneiras de composição. Malgrado isso, *Por um fio* costura uma corpoética emaranhada ao delírio do Bispo. Faz, da cena, contemporaneidade do salão.

3.2.2 Costurando coreografias fio a fio

A companhia transpõe o fascínio pelos bordados, escritos, amontoados de Arthur Bispo do Rosário, para o emaranhado de braços e corpos que bordam coreografias. Emaranhado de fios elétricos, filamentos das lâmpadas incandescentes que se confundem com os fios condutores das coreografias e com a sucata do trabalho dos bailarinos, que lhes servem de matéria-prima para a composição da obra.

Release do espetáculo Por um fio

Juliana Macedo entra em cena com uma blusa branca vazada toda cheia de buraquinhos (Imagem 13). Jomar mesquita começa a costurar com um cordão essa blusa, marcando-a de voltas. Ao fundo, um homem manipula a cabeça de uma bailarina quase como uma marionete, eles não se olham. Assim, seguem bailando pelo espaço da cena com os olhos voltados para algo imaginário, por vezes atentos às lâmpadas dispostas pelo cenário. Imagens que confundem nossos olhares, criam sombras e expandem seus movimentos para além da caixa cênica.

Esses corpos que dançam *Por um fio* são corpos políticos que se movem para além dos códigos do salão, “devem ser vistos como fluxos das imagens no espaço-tempo onde se alterna o jogo entre dissipação e regularização, transformação e organização. Todavia, nem tudo pode ser apreendido, nem pelo corpo que faz, nem pelo corpo que vê” (BITTENCOURT, 2012, p. 14).

Imagem 13 – Jomar Mesquita e Juliana Macedo dançando no início do espetáculo



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.jbajornais.com.br/post/mimulus-cia-de-dan%C3%A7a-se-apresenta-no-teatro-alfa>.

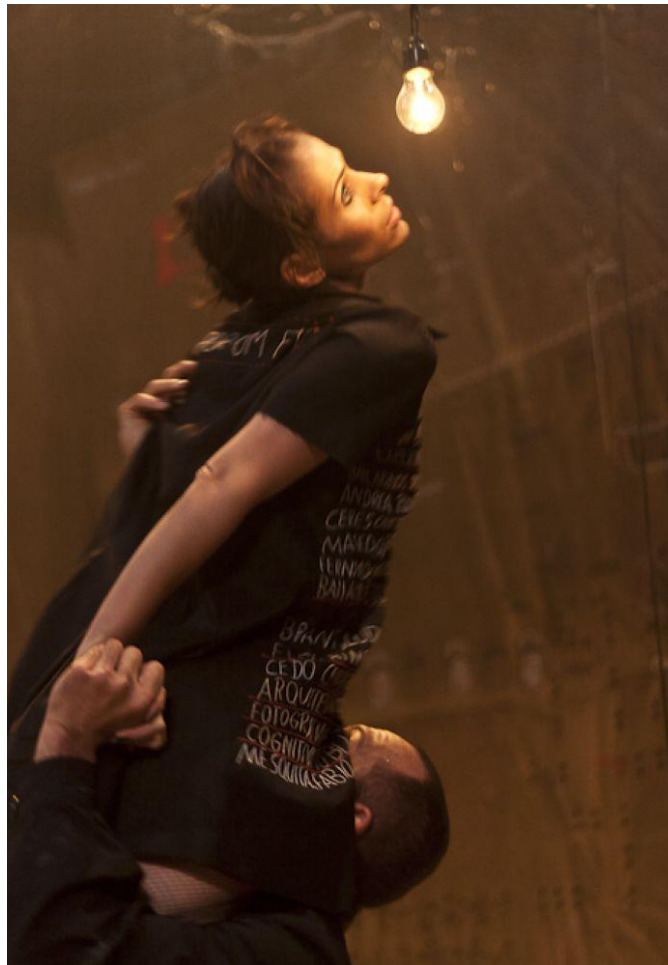
As coreografias costuram-se para formar uma teia de narrativas a dois, textos. Textos codificados de gestos e signos que se desenrolam em uma série de outros gestos que significam situações ou estados de coisas precisas (GIL, 2001). Essas costuras, também feitas de movimentos, cenário e figurinos, deixam impressões do corpo de baile da Mimulus (incluindo impressões linguísticas, afetivas, sensórias) dentro dos limites de um corpo-imagem⁷¹ (LEPECKI, 2017). Um corpo como “corpo-imagem é rizomático, esquizo, no sentido de proclamar um corpo sempre para além de suas fronteiras particulares” (LEPECKI, 2017, p. 102). Além das fronteiras ditas, pergunto a Juliana quais são os espaços que seu corpo e sua mente ocupam para trazer um sentido à sua dança em *Por um fio*. Ela responde:

Tinha uma pessoa que eu convivia, nessa época, que era uma autista, mas era uma autista num grau muito elevado de autismo. Então assim, ela realmente vivia no mundo dela. Ela para mim foi uma inspiração muito assim... porque realmente, né!? Como que a pessoa está no nosso mundo, mas ela tem o mundo dela, à parte. E aí a onda do *Por um fio* para mim é um pouco isso, é como se aquele universo fosse um universo à parte (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 50:09).

⁷¹ Entendo por corpo-imagem, assim como faz Adriana Bittencourt (2012), a relação sógnica possível de um corpo ser e se fazer imagem como forma de expressão dialógica entre eles.

Essa sintaxe de corpo promove uma gama de sentidos que ficam evidentes nas imagens e na movimentação da companhia. Juliana, em determinado momento, tem como figurino um vestido todo preto, como podemos ver na Imagem 14. Nele, vemos bordadas algumas letras/palavras, na dança não fica claro o que está ali. Quando Juliana aparece vestida assim, acontece o duo mais efervescente do espetáculo. Uma coreografia costurada de imagens, de sentidos.

Imagem 14 – Jomar Mesquita suspende Juliana Macedo em direção à lâmpada incandescente que ela olha fixamente



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.focoincena.com.br/fotos/942/04faeb6c7726cc843bb335ed243a5d23.jpg>.

A coreografia de Jomar e Juliana serve para entender o processo de subjetivação das danças de salão. Demanda uma aquiescência aos comandos de um condutor, ao mesmo tempo que interpela regimes disciplinares do corpo e do desejo. Eles fazem, como em André Lepecki (2017), “tudo pelo cumprimento perfeito de um conjunto transcendental e preordenado de passos, posturas e gestos que todavia devem parecer ‘espontâneos’” (p. 34-35). Falar em coreografia é dialogar sobre passos demarcados, previamente estipulados que, mesmo sob o

comando de uma condução, acontecem de maneira repetidamente sincrônica correlacionada ao treino e à memória. Estabeleço um terreno traiçoeiro, patriarcal, neoimperial, da contemporaneidade “um terreno onde proferimentos injuriosos derrubam corpos ao chão e dão forma a gestos, posturas e movimentos” (LEPECKI, 2017, p. 35). Pergunto a Juliana Macedo o que significa esse recurso coreográfico em que ela e Jomar Mesquita param a dança e caem no chão (Imagem 15):

Aquilo surgiu para dar uma quebra, simplesmente a gente estava pensando estrategicamente [...] no eletrocardiograma da coreografia. Então, para dar uma quebra... por que o que acontece? É muito movimento, é muito movimento incrível, só que se a gente fica fazendo só movimento, vai ficar só mais um movimento incrível. Então a gente queria uma coisa que quebrasse com o que estava acontecendo. Aí a gente chegou naquela ruptura. [...] Um corte (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 51:01).

Posso ler esse fio que se desfaz coreograficamente, essa ruptura, por outro viés, pensando a partir de André Lepecki (2017). Para ele, a inserção do cinético a partir da questão ético-política da subjetividade moderna “nos leva de volta ao problema de como dançar contra as fantasias hegemônicas da modernidade, uma vez que essas fantasias são ligadas ao imperativo de exibir constantemente a mobilidade” (LEPECKI, 2017, p. 38). Esse ato de parar a coreografia demanda uma ruptura do fluxo corporal, para assim firmar uma imagem. Então, “a paragem age porque ela interroga economias do tempo, porque revela a possibilidade de agência mesmo dentro dos regimes autoritários do capital, da subjetividade, do trabalho e da motilidade” (LEPECKI, 2017, p. 45).

Juliana Macedo e Jomar Mesquita mantêm todos os componentes transversais necessários para fazer da pulsão coreográfica, um mecanismo político de agir pelo corpo o cansaço em exibir motilidade a todo custo. Com a queda, eles interrogam a própria coreografia e o que se pensa sobre o ato de compor em dança de salão. Eles dão formas substanciais de decodificar os passos e fazer deles combinações estratificadas ao avesso. Enquadramentos constituintes de componentes heterogêneos e de imagens não lineares dentro de toda a linearidade dos elementos simbólicos dessa coreografia.

É uma mistura de componentes cinéticos, imagens ora luminosas, ora escuras, ao som de Frédéric Chopin e aos passos ruidosos de seus desejos. O corpo-imagem toca, acaricia o corpo do espectador em uma movimentação vital. Num determinado tempo e lugar, os gestos acontecem e se desmantelam na lógica da loucura. Mas, para além do espaço cênico, a magia se estende em imagens e no ambiente de lâmpadas por onde tudo circula coreograficamente. A convergência para o plano das imagens coloca os corpos em encontro e diálogo delirante.

Imagem 15 – Cena em que Jomar e Juliana se deitam no chão durante a coreografia



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.focoincena.com.br/fotos/942/04faeb6c7726cc843bb335ed243a5d23.jpg>.

Essa é uma coreografia de estados e fluxos corporais únicos, as técnicas das danças de salão estão muito presentes nos corpos dos bailarinos e ela é colocada com uma potência gigantesca, tensionada com a vida e a obra de Arthur Bispo do Rosário. Juliana Macedo rememora a criação dos figurinos e o processo investigativo para a movimentação:

Tudo era bordado, então a ficha técnica bordada no meu vestido eu acho também muito legal. E algumas coisas de movimento, porque foi uma investigação muito legal. E para cada [...] intérprete que dança aquilo a pessoa tem que achar o seu próprio jeito da loucura. [...] A minha inspiração foi essa tia autista que eu convivi, a tia do meu companheiro na época que eu vivi com ela um tempo e a interação dela com o mundo. Como ela olhava, como ela tocava... [...] você tem que ter alguma coisa por trás do movimento para não ser um movimento vazio (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 53:09).

É sobre essa potência de Juliana Macedo e Jomar Mesquita em cena que entendo suas partituras corporais. No eu-cartógrafo, observo anos de parceria e de produção em dança de salão para além do passo codificado, preenchendo os espaços desde dentro do movimento. Esses dois corpos criam uma dramaturgia, fazendo com que as imagens que aparecem se encontrem como textos de muitas informações e signos. São imagens compostas, híbridas.

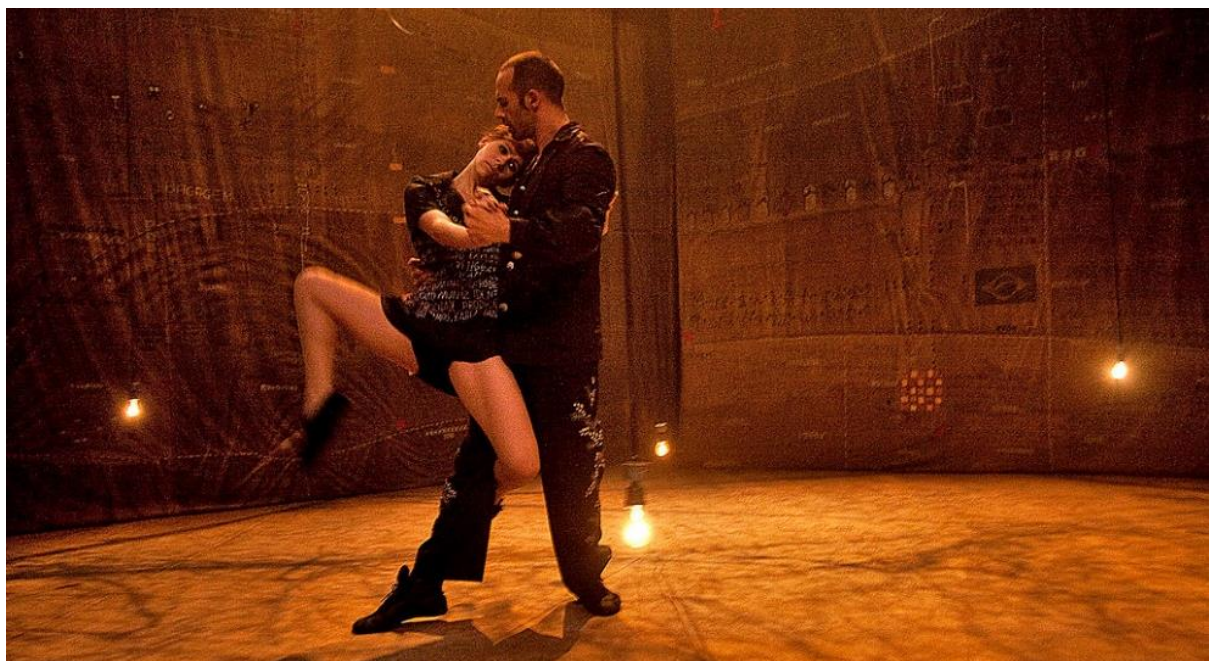
Metáforas que se contextualizam em cadeias de códigos; índices das relações do ambiente e do corpo, implicadas na formação de uma rede conceitual (BITTENCOURT, 2012).

Imagem 16 – Jomar e Juliana entre lâmpadas dançando ao som de Chopin



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.mgs.srv.br/detalhe-da-materia/info/espetaculo-por-um-fio-esta-na-44-campanha-de-popularizacao-do-teatro/6593>.

Imagem 17 – Jomar Mesquita e Juliana Macedo dançando ao som de Chopin



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.flickr.com/photos/porta1pbh/5465089889>.

De tudo isso, poderia dizer ainda muito mais: sobre a escolha das movimentações de uma máquina articulada e fluida desses corpos que fazem uso da dança de salão, mas muito

além, aqui como uma máquina feita para se conectar os objetos com outros corpos e com a narrativa (GIL, 2001); sobre essa dança operar “uma espécie de experimentação pura desta capacidade do corpo de se agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados” (GIL, 2001, p. 71); sobre o desejo de se fazer muito além dos passos codificados das danças de salão – desejo inesgotável de criar novas possibilidades.

Agenciar: “Palavra de Deleuze e Guattari que nos parece ser mais apta para exprimir o que do desejo se implica no desejo de dançar” (GIL, 2001, p. 70). Aqui, diferente de vários sentidos possíveis de agenciamento:

Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem de energia, ligar, pôr em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar, exibindo sem cessar novos agenciamentos (GIL, 2001, p. 70).

Por um fio cria essas novas conexões em dança de salão, novos agenciamentos para os movimentos e corpos a dois que se materializam em uma dinâmica contemporânea única. Ainda que alguns padrões e costumes sejam estanques em boa parte de suas criações, a Mimulus, com seus trabalhos, em especial este, constitui um marco na criação em dança de salão. A partir não só deste trabalho, mas de muitos outros, uma determinada perspectiva coreográfica passa a ter lugar. “Funcionando tais como feridas narcísicas, estas rupturas podem ser responsáveis pelo nascimento de uma linguagem de dança, seja pelo aproveitamento, seja pela recusa” (ROCHA, 2016, p. 45).

A lógica de fios que ora estão ali para aprisionar, ora para libertar é subvertida em *Por um fio*. O ruído incômodo mescla-se a obras clássicas e contemporâneas e, mesmo diante da tradicional forma de condução que reforça o papel do homem como detentor do desejo e vontade a que as mulheres, como marionetes, são submetidas com certa apatia, o espetáculo se estabelece como fonte de recursos para uma dança de salão dita contemporânea.

“A hipótese é que estas obras fornecem parâmetros para perto ou para longe dos quais as incipientes linguagens coreográficas podem se localizar, encontrando e fortalecendo, assim, seus traços singulares” (ROCHA, 2016, p. 45). Dos pêndulos, giros e “chicotes” com a cabeça, dos movimentos de zouk,⁷² a Cia. molda suas silhuetas e compõe seus versos em imagens. Das sombras, dos fios e lâmpadas que confundem o olhar perdido ao mesmo tempo atento, cria-se uma assinatura corpo-cenográfica. Do sobe e desce dos ombros que mais parecem gangorras onde as bailarinas flutuam, do samba entre fios que se embolam nas pernas da bailarina e

⁷² Estilo de dança de salão característico por movimentos de cabeça, ondulações com o tronco e quadris.

cadenciam os passos de gafieira... do tango aos bordados, do baile aos teatros, a Mimulus segue costurando fio a fio seus caminhos coreográficos.

Imagem 18 – O fim, fios conectam Juliana Macedo ao todo



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.flickr.com/photos/portalphb/5465086869>.

3.3 Dois pontos

No itinerário sentido atitude cartográfica, o eu-cartógrafo encontra a Dois Pontos. E, nesses dois pontos, um deles é crucial aqui: eles não se assumem enquanto proposta criativa para a cena contemporânea de dança de salão. Não se declaram dessa maneira. Rótulos que de fato talvez não tenham tanta importância, mas me proponho a discuti-los. A Mimulus é uma escola de proposta artística para muitos, e foi lá que Ricardo Tetzner bebeu um pouco de seu fazer artístico para a cena da Cia. de Dança Dois Pontos:

Ricardo: A minha linha de dança, ela foi se direcionando para esse lado mais artístico de apresentação e... logo depois eu fui convidado pela Mimulus, né!? Para dançar lá na companhia em Belo Horizonte, fui pra lá, fiquei um tempo lá, acho que foram quatro anos e desenvolvi um pouco mais dessa outra parte (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 13:38).

Essa parte não é a que falta para Ricardo Tetzner, a parte de uma dança de salão artística, pensada para os palcos ou qualquer outro lugar que queira ocupar. Se articulo algo sobre a

companhia de dança Mimulus e a relação com um fazer em dança de salão contemporânea é porque, de fato, ela apresenta características que a colocariam nesse lugar. Hoje em dia, tudo é rotulado, as latas, as caixas, a sexualidade, a dança. E talvez esses rótulos existam para que a gente não só os questione como também encontre neles um lugar de repouso.

Conheci Ricardo Tetzner na Semana da Dança Mimulus, ele era bailarino da companhia, e fiquei encantado pela sua habilidade técnica e artística nas coreografias. Para mim, uma inspiração dançando, com uma qualidade nas movimentações em dança de salão que me impressionam até hoje.

Ricardo Tetzner: [...] depois de um tempo sendo bailarino eu já estava com vontade de criar, de fazer meu próprio trabalho e paralelamente a gente vai dançando, aprendendo e vai querendo colocar algo seu, né!? E dentro das limitações de estar dançando em uma companhia ou ser bailarino, você acaba dançando o que te pedem, não o que seu corpo pede, e aí meu corpo pedia muitas coisas... (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 14:00).

Tão logo as mínimas unidades do corpo necessitam dos mínimos turbilhões de desejo, neles se estabelecem a força necessária para a imanência do artista-criador em dança de salão. Pois, “sobre o corpo, escreveu-se o texto de um século. Ele foi o enunciado mais adequado a uma crise geral das coisas do mundo” (ROCHA, 2016, p. 43). A crise de um esplendor de sentido talvez tenha tomado conta do corpo de Ricardo Tetzner para assumir seus desejos, residindo neles, sem dúvidas, a razão da atração de quem dança no salão e pulsa para ser um artista dos palcos. Para Gil (2001, p. 249), “as transformações ínfimas que o corpo cria no espaço forjam acontecimentos, ou seja, como diz Deleuze, extraem de um estado de coisas [...] o esplendor e o brilho puro do acontecimento”.

A Cia. Dois Pontos então aconteceu. Ricardo, durante nossa conversa, relembra que saiu de Belo Horizonte com um objetivo muito claro ao voltar para Florianópolis para cursar Artes Cênicas: realizar seus projetos como artista-criador.

Ricardo: A Dois Pontos, ela surgiu quando eu estava entrando na UFSC. [...] A Dois Pontos era como se fosse meu projeto de extensão da universidade, né!? Porque na UFSC eu estava recebendo lá as informações e tendo contato universitário/acadêmico é... com o projeto de extensão vinculado à universidade, mas a Dois Pontos, ela era empresa [...]. Fazia a gente não ser um grupo de universidade, né!? Mas sim uma cia. profissional mesmo com esse aporte da universidade por minha conta, por ser coreógrafo da Dois Pontos [...] (D.C.; DIÁLOGO 2, 2023, 16:43).

A universidade é um lugar de acesso para muitos artistas, um lugar de acesso aos desejos, à pesquisa, à arte e à cultura. No “Prelúdio”, abordei um pouco do que foi a universidade na minha vida, o Projeto de Extensão em Dança de Salão, Marcelo... Não me parece muito diferente com outras pessoas que buscam na universidade um lugar de apoio para

realizar sua arte. Ricardo é mais um dos contemplados pelas políticas públicas educacionais que proporcionam uma economia da arte e da pesquisa. Como a sua cia. de dança surge, então, é justamente por dois pontos: Ricardo Tetzner e Alexandra Klen.

Imagem 19 – Ricardo Tetzner e Alexandra Klen, criadores da cia. Dois Pontos



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.facebook.com/ciadoispontos/photos/pb.100071839657734.-2207520000./915235678809862/?type=3>.

Os espetáculos criados pela Cia. Dois Pontos foram três ao total: *1717* – o qual me proponho a olhar aqui, *Insânia loquaz* e *L'après-midi*. Ricardo me conta que a ideia, de início, era um elenco para cada espetáculo, mas que isso se tornou inviável para manter um grupo com uma linguagem. Qual linguagem seria essa? Dança de salão? Dança de salão contemporânea? Talvez nenhuma delas, mas entre elas todas. “Para Deleuze (1992) a arte resiste em vista de um povo que ainda falta, para as vibrações de perceptos e afetos que ‘vibram’ ao mesmo tempo tendo uma linguagem e um movimento de transmissão” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 10).

Ricardo: Não tinha um grupo fortalecendo com a mesma linguagem, né!? Sempre que a gente fazia um projeto novo a gente tinha que fazer o processo de passar a linguagem [...]. O que que é essa coisa da ‘DançaTeatro’? Como inserir a técnica da dança de salão nisso? (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 19:30).

“DançaTeatro”, assim a Dois Pontos se denomina. Uma dança-teatro. O curioso dessa fala é que a dança de salão não desaparece da linguagem da cia. nem dos trabalhos artísticos que eles propuseram durante sua trajetória. O que acompanho deles, por anos, é impregnado de dança de salão. Ricardo: “Para o *1717* especificamente, a Alexandra e eu, a gente queria

bailarinos que fossem completamente diferentes, assim... de *background*, de cultura artística, mas que tivessem alguma ligação com a dança de salão” (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 20:00). Com os outros espetáculos, essa necessidade pode ter mudado, mas, ainda assim, a companhia tinha uma base muito sólida de coreografia e movimentação das danças de salão. Base essa que é a dos diretores da cia. Seria muito difícil dissolver uma história enraizada em um corpo, construída com tempo, dedicação e presente na trajetória de vida dos dois. O intrigante para mim foi o título “DançaTeatro”, assim mesmo, tudo junto. Na análise que fiz brevemente, durante o nosso diálogo, o eu-cartógrafo disse que percebia um hibridismo de linguagens da dança e do teatro nos espetáculos da cia., mas que via como um fio condutor para a criação as danças de salão. Ele completa:

Essa mistura aconteceu de ficar mais dança de salão, ela é mais presente, mais forte justamente porque eu que estava coreografando e a minha linha mais forte era a dança de salão. Então, é natural que essa presença da dança de salão seja bem marcante, seja bem presente. E a ‘DançaTeatro’ era o que eu estava estudando na época e ela engloba assim de uma maneira muito interessante maneiras de você trabalhar o corpo. A ‘DançaTeatro’, ela não se limita a uma dança específica, a dança teatro ela te dá opção dentro de você, como ser humano, dançar o que você tem e o que você não tem você tentar conseguir ali na hora e tentar se adaptar, né!? [...] A cia. ser de ‘DançaTeatro’ é porque eu [inaudível] fosse o coreógrafo fixo e que tivesse a minha linguagem coreográfica em todos os espetáculos. A ideia era chamar outros coreógrafos, era ser uma pluralidade de possibilidades e a ‘DançaTeatro’, ela supria isso né!? Porque a gente conseguia trazer elementos de criação cênica, de movimentação, com corporeidade diferente, do que simplesmente pegar a técnica de dança de salão e transformar ela para o palco (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 22:54).

A ‘DançaTeatro’ abre um mundo de possibilidades que são muito significativas para o processo criativo. Ela teve como grande expoente Pina Bausch, coreógrafa alemã consagrada pela crítica por trazer uma dança que tivesse também características do teatro na cena. “É o que acontece em numerosas coreografias contemporâneas (no teatro-dança, por exemplo: série de movimentos corporais e série de palavras; série de espaços ou de objetos sem relação com as séries de gestos) [...]” (GIL, 2001, p. 84-85). De toda forma, o fato é que: “As transformações no teatro e na dança refletem transformações das ideias sobre o homem e o seu meio circundante que afetaram todas as artes” (GIL, 2001, p. 186).

Entendo que as transformações em dança de salão, desde o taxista lá na gafieira até o fazer da Mimulus no palco, são constituintes de frestas, linhas de escape para fazer uma dança que seja também de salão, também de teatro, mas sobretudo contemporânea. “O futuro às minhas costas me sugere um passado à frente como um devir – um devir-passado. O passado é matéria plástica” (ROCHA, 2016, p. 71). Na lógica do devir, ele é quase sempre um devir-outro, “o ‘outro’ do devir-outro na dança reduz-se a uma transformação de energia que marca

uma certa descontinuidade” (GIL, 2001, p. 205). Quando José Gil (2001) fala de um devir-outro, fala da possibilidade de vir a ser um outro que não somos nós para compor um personagem na cena. Nessa lógica, penso que esse devir tanto de Thereza Rocha quanto de José Gil, embebidos pela filosofia deleuziana, se estabelecem naquilo que podia, pode, vem, vinha, talvez e quase sempre ou nunca virá a ser, dança de salão contemporânea – penso eu, uma dança contemporânea constituindo corpos não dissociados da dança de salão tradicional, mas em um eterno devir, que pode ser teatro, como na Dois Pontos, ou que pode não ser nada disso também. O que afirmo não é nem nunca será verdade absoluta, ainda mais sobre outros.

Como tudo se passa *entre* (o gesto e a fala, os gestos e a música, o movimento e a fixidez), não podemos separar o que cabe à dança e o que cabe ao teatro, no *Tanztheater* de Pina Bausch. Como tudo se passa entre devires e subjetivações, é o teatro que penetra a dança e a dança o teatro, de tal modo que as sequências mais nitidamente teatrais são ainda dançadas, e a dança sai muitas vezes de ‘pequenas cenas’ que se aceleram e se metamorfoseiam em movimento dançado. ‘Entre’ as duas coisas, zonas de indiscernibilidade, como diria Deleuze. Envolvendo todos os devires locais (e as zonas de indiscernibilidade), um grande movimento de devir-dança do teatro, e de devir-teatro da dança (GIL, 2001, p. 227-228, grifo no original).

Então, aqui, por que considerar dança de salão contemporânea cênica: Mimulus, Dois Pontos e outros que virão? Por que não os considerar? Sob meu olhar cartográfico, sempre em devir e produzindo esse mapa descontínuo de políticas do corpo, das imagens e do ato de coreografar, considero que pela linguagem da dança de salão se fazem muitas possibilidades e “aqui, trata-se da dança. Da dança quando se apresenta sob a metáfora do pensamento” (ROCHA, 2016, p. 57).

Eu: Você enxerga esse fazer artístico da Dois Pontos como dança de salão contemporânea?

Ricardo Tetzner: Olha, dentro das milhões de danças de salão contemporânea que existem e conceitos, enfim... eu enxergo como uma dança feita na contemporaneidade, mas eu não considero dança contemporânea. Eu considero dança contemporânea todo um outro guarda-chuva de possibilidades corporais, estudos, culturas [...]. Eu sinto que a dança de salão, ela teve esse momento muito forte de se buscar um novo nome, nomenclatura, mas eu não me considero assim dessa vertente de dança de salão contemporânea [...] no sentido de que ah, então o que eu estou automaticamente é quebrando os padrões da dança de salão e eu não tenho essa vontade, eu não tenho essa luta de quebrar padrões da dança de salão. Para mim isso não é uma questão. Então eu não considero, ela da dança de salão contemporânea pelo que eu percebo e também pelo o que se entende atualmente por aí (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 25:19).

O entendimento sobre o que é dança de salão contemporânea está diretamente ligado às perspectivas de dança de cada um, como cada artista as enxerga. Posso propor diversos outros argumentos que enraízem o fazer da Cia. Dois Pontos em dança de salão contemporânea. Contudo, meu objetivo principal – na verdade, do eu-cartógrafo, ainda flutuante e produzindo

um mapa pérvio dos traços dessa dança –   liberar partículas de movimento, imagem e política, para, pelos sujeitos em meu caminho, compor concepções de um plano sempre em constante movimento. O plano do pensamento e da dança, elementos cujas dimensões são as multiplicidades e a transcendência.

3.4 Da imagem para as imagens: 1717

Em 1717, vislumbra-se um rito sagrado, esperança para boa parte do povo brasileiro. Trata-se de uma data e um número repleto de crenças e superstições. A Dois Pontos quer fazer aparecer as imagens que levaram ao reconhecimento de Aparecida, a Nossa Senhora. Uma imagem que surge para outras imagens que compõem uma caminhada cênica em torno de um símbolo religioso, católico e muito brasileiro. Aparecida pode ser nome de uma cidade e de uma santa, pode também designar alguém que quer aparecer e   do sexo feminino. Um jogo de usos da palavra que se estabelece no português, mas me interessa mais esse jogo de danças de salão e crenças em cena, ver o dançar a dois narrar uma história cheia de rituais e valores cristãos. O que um dia foi profano, agora talvez seja sagrado.

No espetáculo produzido pela Cia. Dois Pontos de Florianópolis (Santa Catarina), o enredo acontece em torno do primeiro símbolo verdadeiramente nacional e que ainda hoje   parte importante da identidade do Brasil: Nossa Senhora Aparecida. Ricardo Tetzner revela, em *Dança de Salão cênica e coreografia de sinais* (2019), que um dos livros de base para a pesquisa sobre o tema foi *Aparecida* (2014), de Rodrigo Alvarez. Nele, é narrada a história do descobrimento da imagem e a biografia da santa. “A importância histórica de Aparecida foi evidenciada por Rodrigo Alvarez que destacou que a santa pode ser considerada o primeiro símbolo ‘verdadeiramente nacional’” (TETZNER, 2019, p. 49). Sobre esse processo de busca de uma narrativa, uma dramaturgia para compor a cena com a dança de salão, Ricardo revela:

A gente estava buscando um tema, Alexandra e eu. E [...] o meu processo de estudos estava sendo em danças brasileiras, justamente entender o que é a dança de salão historicamente dentro do Brasil e como que se d  essa cultura. Então isso foi muito forte assim, de eu querer uma coisa brasileira. Isso para mim, já era um ponto, e aí a gente começou a entender, ou se questionar, né!? Eu gosto das coisas que surgem mais pela d vida do que pelas certezas. Aí a gente ficou assim: ‘Meu Deus o que que é brasileiro, n !?’ (D. C., DIÁLOGO 2, 2023, 37:40).

Uma pergunta difícil para respostas de múltiplas definições e abordagens. A cia. então decidiu partir de um processo que envolve um amplo espectro religioso enraizado em parte significativa da população brasileira. Processo esse que permanece impregnado e influenciado por costumes, crenças e estilos de vida da cultura popular, tradicional e católica. Para pensar

nessa dança de salão que cria imagens a partir do surgimento da imagem de uma santa, volto à política de um corpo que investiga dramaturgicamente os símbolos que pode invocar para, através dele, estabelecer uma narrativa de textos criados a dois que transcendem os passos do salão.

Imagem 20 – Bailarinos dançam na estreia de *1717* dentro da Catedral Metropolitana de Florianópolis



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=227794537553983&set=a.227792820887488>.

Muitas imagens se formam na minha mente quando penso nessa dança em uma catedral, a dois, com as esculturas de Nossa Senhora e Jesus Cristo vertidas para a caixa cênica. A construção dramaturgica do corpo de um bailarino sem camisa impulsinando a bailarina (sua parceira) para cima como em um arremesso (Imagem 20) dá o tom cinético da cena. Seus cabelos esvoaçantes e suspensos pela força da gravidade conferem a sensação de um eterno escape, mesmo presa aos braços de quem a impulsiona. “Trata-se de tirar o peso do corpo conservando ao mesmo tempo a sua ligação à terra; porque bailarino algum poderia executar movimentos em situação de não-gravidade. A dança é de início obra de seres que andam e pesam sobre um solo” (GIL, 2001, p. 20). Uma dança a dois, uma imagem a dois que se ergue em um lugar politicamente construído por costumes arraigados: a igreja. O que a Imagem 20 diz sobre *1717*, ela também diz sobre um lugar tomado por um tipo de dança condenada outrora

pelo espaço que ocupa. Uma imagem que consagra uma dança de salão que não está nem no teatro, nem no salão, mas na igreja. “Imagens infectam os corpos que infectam as imagens e se espalham como impactos em diversos ambientes” (BITTENCOURT, 2012, p. 73).

Esses corpos a dois que são afetados pela aparição da imagem de Nossa Senhora e que se espalham pelo ambiente cênico de uma catedral revelam uma dança de salão que não se constitui mais só de passos e imagens que remetem ao malandro do samba ou às danças competitivas, mas uma dança apoiada em um movimento que imprime ao corpo uma dramaturgia contemporânea e política de ser. “É nesse cenário que a arte contemporânea habita e cria para si novas maneiras de ‘contar’ a experiência individual e coletiva que vivemos” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 10).

Os sentidos constroem-se no espetáculo por corpos que habitam aquele espaço com cenário e figurinos para reverberar a fé de um povo peregrino, fiel. A tradição oral conta e reconta esse encontro da imagem de Nossa Senhora, e ela se transmuta para a escrita de textos como o de Rodrigo Alvarez e Tetzner (2019) e a DançaTeatro de 1717. No último caso, textos a dois em dança de salão, textos escritos com o corpo, formado de imagens e(m) movimento. Importante também é lembrar que “as ‘Nossas Senhoras’, segundo a tradição católica, são a representação de Maria, mãe de Jesus, ou seja, elas são sempre a mesma pessoa, mas cada uma representa também a comunidade em que ocorreu sua aparição” (TETZNER, 2019, p. 49). Curiosamente, a imagem de Nossa Senhora Aparecida tem a cor preta, desemoldurando todo um padrão eurocêntrico e racista de pensar as imagens religiosas e constituindo, assim, um instrumento político que é valioso tanto para a construção de uma nova composição imagética religiosa de Maria, quanto para pensarmos na inclusão de uma perspectiva mais real daquela almejada pela Igreja Católica.

[...] algumas pessoas consideram errônea a afirmação que NSA era negra. Vejo isso como uma atitude racista de uma cultura branca que, em sua infinita tentativa de dominar outras culturas pela apropriação, utiliza do embranquecimento da imagem para manter sua preponderância, já que não podem aceitar uma santa negra como símbolo de maior poder dentro do catolicismo brasileiro (TETZNER, 2019, p. 49).

Não somente a composição da imagem em si é política pelo seu estado, mas também pela maneira como é enxergada pela Cia. Dois Pontos. Na construção das imagens que formam textos a dois dentro de uma dramaturgia cênica em dança de salão, 1717 releva, então, uma política de imagens para além das crenças. A partir daqui, mesmo que eu tenha vindo dando pistas, entendo essa como uma dança de salão contemporânea que se constrói como possibilidade estética no espetáculo, pois os intérpretes utilizam vários recursos muito distantes

das composições de imagem, dramaturgia, movimentos e figurinos que costumeiramente vemos na tradição da cena em dança de salão para comporem sua partitura corporal.

Imagem 21 – Bailarino, em um abraço invertido, carrega a bailarina



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=227794390887331&set=a.227792820887488>.

Os corpos experimentam diferentes tipos de “abraços” para ali realizarem um diálogo com o outro. “O que escolher, como escolher, uma vez que o plano de composição nunca está dado de antemão e que nele podemos entrar por qualquer porta?” (ROCHA, 2016, p. 85). Esses corpos escolhem não mais prenderem-se a padrões limitantes dos estilos de dança com passos executados em determinados ritmos musicais. O estímulo se dá por meio do contato e de um pensamento contemporâneo, pois amplia as representações dessas danças tradicionalmente dançadas nos salões de baile, mobiliza os limites do que se entende por essa dança e conhece outras perspectivas dissipando os costumes presentes nesse campo. “Projetos coreográficos contemporâneos são consubstanciais ao movimento, na medida em que se baseiam sobretudo em um processo que produz o seu próprio motivo” (ROCHA, 2016, p. 101).

É importante lembrar que minha intenção não é estar a favor da tradição ou contra a vanguarda, mas propor que tradição e ruptura atuem sinergicamente em qualquer dança; ser tradicional ou de vanguarda não implica, em si, qualquer valor, pois o enaltecimento seja da tradição, seja da vanguarda pode levar a muitos equívocos. A dança de salão tradicional não precisa estar em um lugar de submissão a essa dança que se faz hoje, de diversos aspectos que conversam com perspectivas mais acolhedoras para corpos, imagens e movimentações plurais. Ela pode e deve ser um dispositivo para alçar modos de composição em dança heterogêneos e dinâmicos, sem nunca nos fazer esquecer sobre a dança que dançamos e as imagens que colocamos em cena. Esse corpo de hoje é político em dança de salão porque refaz ou ressignifica um véu de opressões sociais e artísticas. Mesmo se tratando de uma dança com tema religioso cujos papéis são constituídos em sua maioria dentro de padrões cis-heteronormativos, *1717* investiga essa dança de salão e transcende-a com suas imagens e movimentos geradores de expressões de sentido e diálogos volúveis.

O espetáculo é dividido em quatro partes. Em uma outra conversa com Ricardo Tetzner, ele evidenciou que a obra é realmente separada no que ele chama de quatro atos, de maneira não linear, para transmitir subjetividade às inspirações tidas a partir do tema do espetáculo. Na cena, é possível perceber a referência aos rastros vincados pela fé: a identidade do brasileiro, o sincretismo religioso, a ligação do divino com um terreno material de inspiração para a imagem de movimentos a dois e de uma dramaturgia consistente que dê conta da narrativa. Numa perspectiva que transcende o contexto simbólico-religioso, esse ato de deslocamento induz a reversibilidade da relação corpo-narrativa num contexto político de se fazer corpo-composição pelas danças de salão.

A gente viu que realmente tinha um ponto muito interessante ali sobre o sincretismo, sobre a construção do povo brasileiro... a santa foi achada em 1717, né!? Que Brasil ainda era colônia e estava nesse processo de muitas culturas aqui. Em 1717 eles acham essa estátua, também por isso o nome do espetáculo *1717* e essa estátua, ela surge no rio negra. Então, época de pessoas escravizadas, surge uma santa negra, isso foi muito simbólico, foi muito forte. Começou a acontecer muitas peregrinações e começou a se ter [...] esse sincretismo religioso entre as culturas negras e o que se estava tentando impor de católico dentro do Brasil. Então, toda a pesquisa do espetáculo, ele parte por essa premissa, o que é do povo, o que é católico, o que é divino? A gente usa música de Maria Bethânia, né!? Que fala também bastante sobre esse sincretismo, fala sobre santos e orixás. [...] A gente escolheu fazer um espetáculo quase que histórico, então são quatro atos de espetáculo, cada ato conta uma história dessa santa negra. Então começa com ‘Anunciação’, a gente usa ainda música de ‘Anunciação’, só que musicalizada com a Orquestra de Ouro Preto [...]. E daí o segundo ato, terceiro ato, quarto ato tudo vai construindo essa história, da descoberta [...] (D. C. DIÁLOGO 2, 2023, 40:39).

Imagem 22 – Bailarinos em uma imagem que remete ao início do espetáculo



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=227792857554151&set=a.227792820887488>.

Perto de onde moro há uma igreja, todos os dias às seis da tarde escuto seu sino, ele soa quase da mesma maneira no abrir das cortinas do teatro para *1717*. O espetáculo não só foi apresentado na Catedral de Florianópolis, como também em vários teatros espalhados, do Brasil a Roma. Ricardo Tetzner, antes mesmo de iniciar o processo de escrita dessa rota, me disponibilizou não somente sua dissertação, como também o *link*⁷³ do vídeo no YouTube para que eu reassistisse ao espetáculo quantas vezes fosse necessário. Diferentemente de *Por um fio*, cujas anotações no Diário de Campo e lembranças utilizei para minhas reflexões, *1717* me colocou em outro lugar da memória para olhar suas imagens. Uma memória viva e ativa pela possibilidade de olhar sempre e mais uma vez algumas cenas. Entretanto, tendo em vista esse olhar horizontal sobre as produções, o objetivo de análise que desejo fica mais direcionado às fotografias tiradas na catedral e outras imagens que surgem para construir o diálogo cênico da proposta com minha escrita, fazendo uma análise dinâmica e rizomática dos estados do corpo e das imagens retidas pelas lentes das máquinas, do tempo e da retina.

Estado do corpo é movimento contínuo, e não é uma paralisação, um congelamento do que está ocorrendo. Não há captura de imagem como representação fotográfica, ou

⁷³ Disponível em: https://youtu.be/W_nZ3uMUPrY.

seja, como se o corpo parasse no tempo em um estado. Estados do corpo são contínuos e transitórios. E sendo assim, seus aspectos são circunstanciados, pois aparecem correlacionados aos processos em que se encontram envolvidos: estados do corpo são aspectos do corpo (BITTENCOURT, 2012, p. 34).

Imagem 23 – Frame da cena inicial de 1717



Fonte: Imagem extraída de: https://youtu.be/W_nZ3uMUPrY (01:53).

A Imagem 23, produzida para a cena em 1717, oferece uma percepção inteiramente diferente do corpo cênico em dança de salão tradicional. Novamente: qual imagem viria a sua cabeça? O que se espera de uma dança de salão? O abraço característico e um par, um casal abrindo a cena, talvez? Vemos toda uma construção cenográfica e coreográfica de um pacote de acessos às movimentações das danças de salão fundidas à história da imagem de Nossa Senhora Aparecida e assim difundidas. Ao dissolverem a forma dessa imagem de abertura, a cia. dá sequência a um conjunto de movimentações, peões, giros, suspensões, repetições, reiteraões, imagens singelas e formas divinas da história da imagem para imagens do corpo. O autor André Lepecki (2017) com base em Paul Schilder (1964) discute em seu livro o conceito de “corpo-imagem” – como usado anteriormente em *Por um fio* –, tornando híbridas as noções de devir e Corpo sem Órgãos de Deleuze e Guattari. Em um arquivo intitulado “Auto-Entrevista”, André Lepecki (2017) evoca o que Le Roy escreve: “[...] as imagens do corpo são capazes de acomodar e incorporar uma gama extremamente ampla de objetos e discursos. Qualquer coisa que entre em contato com as superfícies do corpo e permaneça ali tempo o suficiente será incorporada à imagem do corpo” (LEPECKI, 2017, p. 89).

Ao fundo, no cenário, vê-se uma tela, algo semelhante ao véu de noiva, como popularmente é conhecido (Imagem 24). É uma daquelas telas que revestem o esqueleto de prédios em construção. Ela está posicionada em toda a lateral e no fundo do palco, talvez uma referência às redes dos pescadores, ou mesmo à imagem desses lugares em construção, uma renda simples, batida, cheia de furos. Os bailarinos também as vestem, alguns com a tez sobreposta por outra tela preta, meia arrastão. Figurinos de teias agarrados ao corpo, cenário gradeado quase que coberto por pó. Essas imagens também compõem a narrativa de *1717*, uma certa despretensão, despojamento. “As imagens do corpo não despertam de um estado de não imagem, não há um ponto zero para o corpo. São acontecimentos permanentemente reorganizados, que fazem da imagem, corpo, e do corpo, pura imagem” (BITTENCOURT, 2012, p. 54).

Durante a performance do espetáculo *1717*, essa tela é usada não apenas para que os intérpretes/bailarinos interajam com ela tocando-a, mas também dançando envoltos a ela, causando uma sensação onírica e de maior distanciamento entre público e intérpretes. Não é estritamente necessário tocá-la para que ela seja integrada ao espetáculo, o simples fato de ela estar lá a caracteriza como parte da cena. A tela parece colocar a caixa cênica em um lugar não identificável, dando uma ambiência passível de infinitas possibilidades. Ora parece remeter ao manto de Nossa Senhora Aparecida, ora à fachada de um prédio em construção, num espaço artístico de uma história indeterminada onde o acontecimento gera o mito e este emerge em poesia do movimento e das imagens.

Imagem 24 – *Frame* em que bailarinos dançam enquanto a imagem de uma das intérpretes permanece de mãos atadas e velada pela tela que a esconde



Fonte: Imagem extraída de: https://youtu.be/W_nZ3uMUPrY (07:38).

Corpos e subjetividades do movimento são capturados em vários frames das coreografias, Ricardo propõe para a cena uma intensidade visceral e exaustiva. “Eu queria que os bailarinos [...] suassem e colocassem no espetáculo algo extraído do fundo de si” (TETZNER, 2019, p. 61-62). Como a Dois Pontos trabalha na perspectiva da “DançaTeatro”, Ricardo considera que sua preocupação não vinha do belo, mas algo de dentro para fora, tão verdadeiro que a beleza surgiria invariavelmente (TETZNER, 2019). O belo, de fato, está em vários momentos do espetáculo, ele não desaparece. Aliás, o contraponto da exaustão é justamente a bela imagem da bailarina parada de mãos atadas, talvez uma representação de Nossa Senhora Aparecida corpo-presença, para ser presença a si, agora e sempre iniciada pela representação (LEPECKI, 2017). O trabalho de Ricardo “toca naquela ambiguidade da subjetividade que Deleuze e Guattari identificam, quando estes afirmam ser ‘uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos’” (LEPECKI, 2017, p. 98).

Alguma coisa se retém aquém da imagem atualizada do corpo: alguma coisa que não é da ordem apenas dos movimentos atuais, mas também dos movimentos virtuais, que não é representado nem representável uma vez que se situa na zona cega da interferência. Aquilo que se retém desencadeia também a imagem expressiva ou mimética. É o corpo virtual. A unidade virtual alimenta-se neste resto de movimento irrepresentável e sempre presente [...] (GIL, 2001, p. 54).

Tento seguir aqui um caminho totalmente consciente das minhas experimentações escritas sobre estética e teoria política do corpo e das imagens nos espetáculos. “A arte e a

política dividem um comum: posições e movimentos de corpos, funções das palavras; repartições do visível e do invisível” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 7). O espetáculo se distingue dessa dança de salão tradicional por diversos aspectos que reverberam um corpo de imagens e cenas coreografadas que, não distante das danças de salão, comunicam suas formas por outras formas. A partir desse aspecto, “a coreografia participa de modo particular da ‘submissão da subjetividade’ efetuada pela representação dentro de estruturas modernas do poder e como dela se faz cúmplice” (LEPECKI, 2017, p. 94). Ricardo articula a relação entre coreografia e dança de salão ainda que o Ocidente aprisione a subjetividade dentro de uma série de equivalências isomórficas. O que é interessante é o modo como cada espetáculo ou mesmo cada coreografia revela “as equivalências, impressas ‘não apenas na arte, mas em toda cultura ocidental (as suas religiões, as suas filosofias, a sua política)’, que a representação estabelece entre visibilidade e presença, presença e unidade da forma” (LEPECKI, 2017, p. 94). Em 1717 – o mesmo processo acontece no espetáculo *Por um fio* –, as coreografias da dança de salão tradicional, mesmo que transgressoras, ainda assim reforçam e reiteram essas séries de equivalências, “exibindo espetacularmente o confinamento da subjetividade dentro da nervosa cinética moderna do ‘ser-para-o-movimento’” (LEPECKI, 2017, p. 94-95). O que quero dizer é que sinto uma tendência das coisas da necessidade de exibir movimentos diversos das danças de salão a qualquer custo. Mesmo que, como disse, muita coisa seja ressignificada, ainda assim há uma incessante constância cinética exaustiva e que nem sempre aglutina imagens na retina.

A dramaturgia, escrita em quatro atos: “Anunciação”, “Peregrinação”, “Pedidos e agradecimentos” e “Destruição e coroação”, desenrola o espetáculo de maneira a diluir as divisões entre atos, só me permitindo identificar essa divisão a partir da leitura do programa ou conhecendo-a previamente. É possível dizer que a contextualização do espetáculo com a obra de Ricardo Tetzner (2019) se refere a uma situação em que palavras e imagens tendem a se identificar e a coincidir; o que é escrito é o que é pensado; a coisa é a ideia; a representação é o representado; e mente e corpo são a mesma coisa postas por imagens e(m) movimento. “Mas como pode o sentido ser dito de diferentes maneiras, pela palavra ou pela imagem, pela narrativa ou pelo gesto puro, a dança recorre a estes múltiplos meios, integrando-os e transformando-os em movimento. Trata-se de um outro aspecto da imanência” (GIL, 2001, p. 95).

Imagem 25 – Tela sendo retirada, revelando corpo e rosto de bailarina antes oculto



Fonte: Imagem extraída de:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=227794640887306&set=a.227792820887488>.

Outro elemento que aparece na performance do espetáculo é um vestido feito em arame onde está “escondida” uma imagem de Nossa Senhora, presente nos entornos do desenho (Imagem 26). Em determinado momento do espetáculo, joga-se, sobre esse vestido, uma luz intensa para projetá-la na tela ao fundo, nas laterais e no teto do palco e do teatro, e, assim, entrevia-se a imagem da santa. Quando a imagem está projetada na tela, os bailarinos ficam correndo em direção a ela, parecendo estabelecer uma analogia com o quanto a fé pode mover os fiéis ao ponto de peregrinarem. Em geral, essa peregrinação é árdua, longa e exaustiva, e assim a cena vai acontecendo, como em um cumprimento de suas promessas, ou em busca de algo divino (TETZNER, 2019).

Imagem 26 – *Frame* da projeção da imagem de Nossa Senhora pelo vestido



Fonte: Imagem extraída de: https://youtu.be/W_nZ3uMUPrY (41:25).

As imagens não cessam de acontecer, muitos elementos compõem a cena e são dissemelhantes, desiguais, díspares. Dissipam caminhos coreográficos e remontam uma história de sacração e crenças, “o tratamento coreográfico cênico e as perguntas que atravessam o seu trabalho referem-se diretamente à política do corpo contemporâneo” (MARINHO, 2006, p. 43).

Lembro-me, quando ainda era pequeno, de ter acompanhado minha mãe à cidade sagrada de Aparecida. Lá, participei de missas e fiz o caminho das promessas. Não lembro muito ao certo como isso se deu, mas a cia. Dois Pontos também refez esses passos e outros mais para encontrarem em seu corpo uma maneira de fazer o espetáculo. Muito em 1717 chama minha atenção, tanto que talvez seja impossível falar sobre todos. Alguns emblemáticos: o uso da coreografia de sinais se estabelece de uma forma muito singela e dramaturgicamente rica para compor a cena, além da escolha das músicas, a intérprete faz parte da coreografia, ora sobre o andaime ora no linóleo à frente dos bailarinos enquanto bailam ao fundo. Ela parece contaminar os corpos com o dançar de suas mãos, sua imagem pelos cantos do palco preenchem os espaços vazios e cumprem as coroações imagéticas sobre Nossa Senhora Aparecida.

Imagem 27 – *Frame* da intérprete/bailarina de libras à frente dos bailarinos bailando ao fundo



Fonte: Imagem extraída de: https://youtu.be/W_nZ3uMUPrY (16:50).

Entretanto, os contemporâneos podiam ser sensíveis a uma evolução que carregava consigo as artes e mudava o estatuto do movimento, até na pintura. Com mais razão ainda, a dança, o balé, a mímica abandonavam as figuras e as poses para liberar valores não-posados, não pulsados, que reportavam o movimento ao instante qualquer. Por isso a dança, o balé e a mímica tornavam-se ações capazes de responder aos acidentes do meio, isto é, a repartição dos pontos de um espaço ou dos momentos de um acontecimento (DELEUZE, 1985, p. 12).

De certa maneira, é preciso pensar que as ações imagéticas e coreográficas do espetáculo remontam a um processo religioso para fazer do espaço cênico um acontecimento em movimento. Das poses, poucas, sem valor em 1717, no gesto do instante qualquer, por ele mesmo, repousa a composição da dramaturgia de Nossa Senhora. O peculiar está relacionado ao gesto quase que não dançado da intérprete-bailarina de libras. Ele é só feito, executado à frente de todo ruído visual e se sobressai. Eventualmente, o pano de fundo, a dança de salão, não diz muita coisa, as imagens sim, elas manifestam-se na riqueza do material estético (Imagem 27).

Imagem 28 – Bailarina/intérprete de libras em imagem na estreia de 1717, na Catedral de Florianópolis



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=227793640887406&set=a.227792820887488>.

A criação das partituras para a libras na Coreografia de Sinais com a Dança de Salão Cênica teve diferentes processos, por vezes, usou-se a letra das músicas, falas e poemas para contextualizar corporalmente alguma manifestação que o surdo perderia na ausência da libras, por vezes, acrescentei sinais de libras para poetizar a coreografia, ou a cena que estivesse acontecendo. Conforme colocava a libras na dança de salão, surgiam possibilidades de amplitude de movimento, de caminhos de condução e de formas corporais. Inicialmente, escolhi alguns sinais e, após aprender esses sinais, colocava dois bailarinos para os realizarem em duo. Nem sempre o significado da frase era o mais importante e, gradativamente, os sinais eram incorporados à dança ao mesmo tempo que a influenciavam e eram influenciados por ela, e a junção dos corpos dos bailarinos, na sua totalidade, era usada para dar corporeidade aos sinais (TETZNER, 2019, p. 67).

Não somente os sinais fazem parte de uma gama composicional de imagens e movimentos, como também o uso de outros recursos. Alguns deles dialogam com o público: em determinado momento, Ricardo lê os pedidos da plateia. Em outro momento, um bailarino dança sozinho ao som de “Ave Maria”. Escuto também um áudio dos bailarinos versando todas as construções linguísticas (gírias) que se estabelecem no uso cotidiano das referências à mãe de Jesus. Elementos que constroem uma poética para a cena e as colocam a mover-se extensivamente pelas imagens, porque o movimento lança-se demasiado rápido, a fim de que “uma significação se enlace a uma imagem, ou para que um buraco de consciência – nada se passa, nada se inscreve entre dois gestos demasiado rápidos – se preencha com um conteúdo dotado de sentido” (GIL, 2001, p. 162).

Imagem 29 – Três bailarinos em sequência coreográfica de 1717 na Catedral de Florianópolis



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=227794287554008&set=a.227792820887488>.

Na Imagem 29, o bailarino tem o rosto coberto por algo que remete às vestes de um orixá, a bailarina parece tentar escapar por entre suas pernas e o que reverbera da imagem é um movimento do corpo que se faz presença plena e cinética. Um corpo-imagem não coincidente com a presença visível de seu corpo. “Na realidade, o corpo-imagem estende-se para qualquer lugar no qual qualquer partícula do corpo de alguém chegou através do tempo e do espaço” (LEPECKI, 2017, p. 101). A imagem nesse espaço de quadros vivos guarda a força e o impacto sobre aquilo que se diz (MARINHO, 2006). O sujeito dançante deixa, então, de ter sua unidade, e o corpo visível em cena não revela sua presença inteira, “entre a aparição de um corpo em movimento no palco (sua presença) e o espetáculo de sua subjetividade ([...] a representação sempre computa como espetáculo de uma identidade)” (LEPECKI, 2017, p. 102). Então:

Se o corpo é uma matilha, um rizoma, um corpo-imagem, se ele é semântico tanto quanto somático, espalhando-se através do tempo e do espaço, então de que modos a linguagem crítica pode avaliar trabalhos coreográficos construídos a partir desse modelo expandido do corpo e da subjetividade? (LEPECKI, 2017, p. 102)

Atento à experiência de análise rizomática e em devir, essa pergunta pode ser respondida no sentido de que projetos coreográficos em dança de salão contemporânea são consubstancias à transgressão do movimento, uma noção porvir “de coerência interna à sequência de movimentos do modo como se manifestam” (ROCHA, 2016, p. 101). Na dramaturgia de 1717 corpo-imagem-movimento-política se fazem na medida da compreensão da brasilidade e dos sincretismos circundantes à história da aparição da imagem de Nossa Senhora. Por isso:

Ao perceber a linha de sentido sensível intrínseca à experiência do movimento e nela investir, o intérprete necessariamente começa a convocar para si a autoria de um novo tipo de dramaturgia nascente no contexto das artes do corpo no século XX: a dramaturgia do corpo. Uma dramaturgia não-dramática, uma dramaturgia sem drama. Uma espécie de narrativa cinética. Dramaturgia física que, no decurso de um século, será aplicada às mais diversas manifestações cênicas, mas que na dança significa uma dramaturgia na qual o intérprete põe a si (mesmo) em ação e em estado de investigação (ROCHA, 2016, p. 101).

Na cinesiologia dramatúrgica de 1717 confundem-se passos de dança de salão, libras e imagens com proporções coreográficas pouco tradicionais. Ricardo as coloca desta forma: “[...] alguns passos de dança de salão eram inseridos de maneira coreográfica tradicional também, eu criava junto com Alexandra uma determinada sequência coreográfica e a passava para o elenco” (TETZNER, 2019, p. 65).

A trilha sonora de 1717 percorre um espaço do erudito ao popular, do terreno ao sublime, do céu à terra. Há músicas e poemas adaptados, vozes dos bailarinos, textos escritos, além, claro, do silêncio como dramaturgia sonora. A função comunicadora se sobrepõe à

significância: textos, ritmos, tempo e lugar concentrados em uma implosão de sentidos mais que dispersos em cadeia discursiva de significantes.

De tudo isso, Ricardo entende o que é feito pela *Dois Pontos em 1717* como “DançaTeatro”. Na minha perspectiva, como o eu-cartógrafo a olha como dança de salão contemporânea também, está tudo bem a gente não concordar. O que as imagens me dizem não deve ser o que de fato é, “é um deslocamento do olhar de quem olha para o lugar de quem é olhado pela obra” (ROCHA, 2016, p. 104).

4 TERRITÓRIO DE TEXTOS A DOIS: CORPOS POLÍTICOS

Uma narrativa em dança pode ser composta por diversas partes, dessas, um cenário que dialoga com o espaço, um poema que fala sobre uma dramaturgia. O movimento que dança com um figurino, um gesto que cria uma imagem, uma trilha sonora produtora de partituras coreográficas. Corpos a dois constroem políticas, corpos políticos escrevem textos a dois.

A partir desse meu corpo e de todo o meu percurso cartográfico em que me implico e alço na minha escrita, muitas marcas formaram e transformaram meu ser. Desde a criação de uma cia. de dança de salão contemporânea até os passos que me levaram longe de Campo Grande (MS) para pensar a dança que eu mesmo elaborava em cena. Nesse território, para falar sobre corpos políticos que grafam seus textos a dois em dança de salão contemporânea, precisarei também falar um pouco mais sobre mim. Precisarei me olhar criticamente e assim ser verdadeiro com tudo o que quis construir até aqui, o eu-cartógrafo-eu-político. Desde o início, corpos políticos estão presentes nessa dança de salão, quis traçar todo um caminho que dialogasse com a composição sobre esse pensamento em dança de salão contemporânea que delineio. Continuarei meu caminho, ainda longe de um fim.

Pessoas que discordaram ou discordam de mim são importantes para mover algo meu, de dentro, que pode ter criado raízes. As raízes que desde o início da minha escrita pretendo dissipar e fazer rizomas, quero que estejam também no âmago. Ricardo Tetzner, quando fala sobre dança de salão contemporânea e tradicional, o fazer da sua cia., ele movimenta minhas raízes, cavouca a minha terra interna. Ele estabelece bem no seu caminho aquilo de que não quis abrir mão. Às vezes, isso se relaciona com pertencimento. Não quis – ainda talvez, por vezes, não queira – desistir de alguns caminhos na minha vida. Não quis abster-me da forma como enxergava o fazer da Dois Pontos, mas fiquei revirado. Ricardo agitou meus pensamentos e me disse coisas muito relevantes sobre dança de salão tradicional. Elas em breve virão, estarão lá no território em devir.

Aqui, mostro um pouco de mim, um pouco do meu processo criativo com o espetáculo *E vê que ele mesmo era...*, um pouco das minhas crises, um pouco do pouco que restou sobre o pouco que fiz em mim, mudar (ou tentar). Transporte literatura, poesia, mitologia, arte e pensamento em dança de salão. Carrego um processo de mudanças e memórias. Movo também o *queer* em mim e nos corpos que dançam no baile, ascendo *Me brega, baile!* como ponto alto das discussões a respeito do corpo e suas políticas suscitadas em textos a dois.

4.1 Movimento, mudança (a dois): Cinese

No constante movimento de escrever e reescrever histórias dos corpos pelos caminhos das danças de salão, muitas cias. de dança surgem, se fortalecem, se dissipam. No “Prelúdio”, falei um pouco sobre a criação da Cinese Cia. de Dança. Era ainda mais jovem, nos meus vinte e poucos anos, mas com uma vontade imensa de construir novas pontes para a dança de salão cênica no Mato Grosso do Sul. Sempre quis traçar um caminho profissional de possibilidades culturais para a dança de salão no estado, ter uma cia. de dança, com ensaios mais constantes e um corpo de bailarinos fixo, com aulas, treinos, estudos. Enfim, sonhos realizáveis.

A ideia surgiu primeiro vinda dos bailarinos Cássia Mazzei e Vinícius Barboza, eles me chamaram para formarmos uma cia. de dança de salão, éramos do grupo Bailah da UFMS e naquele instante passávamos por um processo de transição. Nossa intenção era produzir espetáculos de dança para projetos culturais e assumir um caráter mais profissional. Muito difícil lembrar de todos os detalhes, de como tudo isso se deu; lembro que a gente conversou sobre alguns possíveis integrantes como parte da equipe e fomos reunindo as pessoas: Ana Loureiro, Michel Ito, Camila Nantes. Um tempo depois, Alliny Zin. Fizemos um grupo no Facebook. Lá, começávamos a discutir possíveis nomes para a nossa cia. de dança. A moda à época eram publicações com o significado de uma palavra, sua origem e uma imagem que a representasse, alguém compartilhou a imagem abaixo:

Imagem 30 – Significado da palavra Cinese



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos/pb.100062337622453.-2207520000/1159025240783326/?type=3>.

Surgia um movimento, uma perspectiva de mudança a dois, Cinese. Das várias possibilidades, das formas múltiplas de se compor um nome para uma companhia de dança, a nossa partiu de um *post* em uma rede social. Toda a jovialidade representada pelos integrantes se manifestava de diversas formas, uma delas talvez fosse justamente a maneira como queríamos nos comunicar com as pessoas. Rememoro as parcerias que construímos nesse percurso para criar a logomarca da cia. Lembro do Espaço de Dança Selma Azambuja, o primeiro que nos acolheu. Recordo dos muitos percalços que tivemos para gerir uma cia. de forma compartilhada, tão jovens e sem experiência consolidada em direção e produção. As lembranças são muitas, pois a memória afetiva mantém-se viva.

Imagem 31 – Primeiro elenco da Cia. Cinese no espetáculo *Trilhos da Terra*



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos/pb.100062337622453.-2207520000/752728568079664/?type=3>

Nosso primeiro trabalho foi justamente sobre a música pioneira do Mato Grosso do Sul: *Trilhos da terra*. Uma concepção muito bela, com um cenário que lembrava a viola – instrumento representativo da tradição musical sul-mato-grossense. E, amparados nesse legado cultural, a ideia era uma representação cinética determinada pela presença de uma crítica tenra, autoral e envolvida a uma máquina coreográfica de movimentos da dança de salão tradicional criadas no coletivo. Gestos descontínuos e ao mesmo tempo emblemáticos para a cultura do estado, passos das danças folclóricas tradicionais como o chamamé, a polca e a vanera, dançados nos entremeios do baile cênico.

O tereré⁷⁴ circulava pelo espaço e dava o tom dos passos entre sambas e boleros que nossos pés desenhavam. Constituímos um corpo jovem dançando a música pioneira do estado em um fluxo irreversível de modos significativos para a nossa cultura. Trouxemos um corpo de intensidades, de deslocamentos uns sobre os outros, de – usando Gilles Deleuze citado por José Gil (2001) – “multiplicidade de fusão” (p. 77).

Imagem 32 – Cena do espetáculo *Trilhos da terra*



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos/pb.100062337622453.-2207520000/761176340568220/?type=3>.

⁷⁴ Bebida típica sul-mato-grossense composta de erva-mate e água gelada.

Multiplicidades essas porque, todos com experiências diversas e histórias múltiplas nas danças de salão, compusemos coreografias com passos tradicionais, mas engajando-os a elementos contemporâneos na cena. Um traçado contínuo nas nossas outras produções, ainda que repetidamente reproduzíssemos padrões clássicos dos estilos de dança. Talvez essa dança de salão dita contemporânea opere no corpo a passagem “de objeto a processo; de materialidade a intensidade; de produto a produção; de instrumento a corporeidade/subjetividade” (ROCHA, 2016, p. 108-109).

Imagem 33⁷⁵ – Cenas do espetáculo *Trilhos da terra*



Fonte: Imagens extraídas de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos>.

A Cinese, assim como diversas outras cias. de dança de salão pelo país, tinha como inspiração maior a Mimulus Cia. de Dança. Tanto que, na ideia de ser uma cia. de dança, a gente queria mesmo era fazer uma dança de salão mais contemporânea, desconstruída dos seus padrões. Na Imagem 33 A, C e D, é possível perceber cenas dissolvidas de uma movimentação exclusivamente a dois, ou de passos marcados nos estilos tradicionais. Aconteceu que, por vezes, os padrões cavalheiro/dama estavam impregnados em boa parte das nossas produções. A obra pedia essa visita à tradição, contudo:

⁷⁵ O conjunto de imagens será referido da esquerda para a direita, de cima para baixo como A, B, C e D.

[...] dentro de uma dança onde os papéis de uma mulher/Dama e os de um homem/Cavaleiro 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 (STRACK, 2017, p. 105).

De quando em quando, as meninas compartilhavam uma dança, ou os meninos. Apesar disso, alguns padrões mantinham-se por boa parte dos espetáculos e coreografias que propúnhamos realizar. Para Michel Foucault (1999, p. 5-6), o “discurso sobre a repressão moderna do sexo se sustenta. Sem dúvida porque é fácil de ser dominado. Uma grave caução histórica e política o protege”.

Nas minhas rotas cartográficas, havia dito a respeito da constante necessidade de algumas cias. de dança seguirem com costumes tradicionais das danças de salão, ainda que fossem mais contemporâneas. O que quero evidenciar aqui é que o fato de adotar-se uma política de corpo em cena não mais atrelada exclusivamente aos estilos e estereótipos das danças de salão tradicionais, das academias, dos shows, das competições, coloca, sim, essas cias. em um lugar na contemporaneidade, as atira em direção a uma corpo-textualidade⁷⁶ espiralada, corrente, política. Mesmo que essas cias., inclusive a que ajudei a criar, sigam continuamente reproduzindo costumes e formas, elas trazem à cena uma dramaturgia singular, envolvida em uma ideia, um pensamento, uma composição contemporânea de dança de salão. Novamente: não estou aqui defendendo o contemporâneo e condenando a tradição, ainda que o pareça. O que faço é seguir na tentativa de ampliar o olhar para uma dança que acontece em cena e se desprende de algumas tradições, que se coloca em um lugar de pensar a dança que se faz, pensar suas repressões, para dar lugar a novas formas de se fazer poética-política em cena. Estou capturando algo não só de dentro das danças de salão, mas de dentro de mim mesmo, tentando olhá-las criticamente.

O que a Cia. Cinese fazia estava ainda preso a alguns costumes e tradições, mas por toda a sua conjuntura, era sim política e contemporânea. Marina Guzzo e Mary Spink (2015) aponta “a necessidade de reconhecer a especificidade do modo político da dança, a partir de sua atitude crítica, seu posicionamento e engajamento diante de uma ideia inovadora” (p. 10). Essa noção do político na Cia. Cinese, para mim, está atrelada à ideia de resistência, um grupo jovem de dança de salão tentando se profissionalizar e adotando a contemporaneidade como forma de agir na cena. “A arte resiste em vista de um povo que ainda falta, para as vibrações de *perceptos*

⁷⁶ O termo refere-se à produção de textos por meio da partitura coreográfica. Utilizo essa construção para estabelecer a produção de textos a dois na dramaturgia cênica.

e *afetos* que ‘vibram’ ao mesmo tempo sendo uma linguagem e um movimento de transmissão” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 10, grifos no original).

A Cinese encontrou maneiras de compor dança através das experiências e experimentações do coletivo. Os “modos de composição em dança passíveis de fabular a comunidade que vem, procedimento político e ético, uma vez que fabula em conjunto os modos de existência comum de um povo que falta” (ROCHA, 2016, p. 101). A arte da cia. operou nesse dissenso, retirando da tradição elementos para se fazer política do movimento em cena. Um corpo conduzido por um modo de pensar, não somente como um reproduzidor de movimentos padronizados, mas como um manifesto do seu agir no mundo (MARINHO, 2006). Éramos corpos intérpretes-criadores, um pouco cenógrafos, figurinistas, coreógrafos ou diretores. E, assim como em Rocha (2016, p. 100), “intérpretes de cuja experiência movente nascem linguagens expressivas que, por sua vez, expandem-se do corpo para um corpo de cena”. Para que esse corpo da cena, expandido, seja movente do seu espaço interno de gestos, é necessário lançar ao movimento coreográfico seus enredos e suas dramaturgias.

Isso acontece porque o intérprete de dança já deixou de ser um executor de passos e coreógrafo, um mestre que combina esses passos, prescritos por uma linguagem de dança já dada. Ambos tornaram-se pesquisadores da corporeidade dançante, inventores de movimento e compositores de poéticas em dança (ROCHA, 2016, p. 100).

As narrativas corporais suscitam uma forma de existir na cena que revelam um mundo para além dos códigos e passos dançados. “O corpo é todo ele manifesto que contesta as condições de existir como corpo, como sociedade” (MARINHO, 2006, p. 31). Os homens da cia., com todo o machismo impregnado na pele, no ser, na dança, ainda assim, precisavam escutar as mulheres e fazer daquele grupo um lugar democrático e de liderança horizontal. Um ponto muito difícil para mim, tive e talvez sempre terei dificuldade em compartilhar lideranças. Fui muito autoritário, por vezes pouco democrático, por vezes machista. Coisas que hoje talvez não façam sentido algum para mim, naquele tempo eram verdades absolutas.

O tempo é sempre grandioso na escola da vida, um clichê fácil para revelar como somos templo do tempo. Ele nos realoca, nos reposiciona. Diante dos desafios que enfrentávamos diariamente enquanto cia. – e pouco sabíamos de fato lidar com nossas potências em convergência, assumimos toda a nossa jovialidade e a aplicamos de forma criativa para lidar com os problemas que, com frequência, surgiam pelo caminho. Foi de fato muito desgastante, mas de uma potência magnífica.

A primeira cia. profissional de dança de salão do estado, a primeira cia. de dança de salão a aprovar projetos culturais financiados pelas leis de políticas públicas de incentivo aos artistas. A primeira a divulgar um fazer em dança de salão contemporânea – ainda que muitas dúvidas pairassem sobre esse aspecto. Fomos pioneiros em muitas coisas no estado e talvez fora dele, depois da Mimulus Cia. de Dança, lá em 2013, a Chinesa era *pop*. Saíamos em jornais do estado, dávamos entrevistas, dançávamos em eventos, ministrávamos aulas em academias, produzíamos. Fazíamos toda uma economia criativa girar em torno da dança de salão no estado – políticas.

Imagem 34⁷⁷ – Reportagens e produções feitas pela Cinese Cia. de Dança

Nos trilhos da nossa terra

Espetáculo presta homenagem a artistas que marcaram a música de MS

Receba Menagem

Se o teatro não é a única forma de arte, a música também não é. Mas, quando se trata de homenagear os grandes nomes da música de Mato Grosso do Sul, não há como deixar de lado o teatro. É assim que o espetáculo "Nos trilhos da nossa terra" nasceu. Uma homenagem aos artistas que marcaram a música de MS, montada por um grupo de jovens artistas locais, o espetáculo será apresentado no Espaço Cia de Dança, em Campo Grande, no dia 15 de maio, às 19h30.

O grupo que fez o espetáculo é formado por jovens artistas locais, que se reuniram para criar uma obra que homenageie os grandes nomes da música de MS. O espetáculo será montado em um espaço que seja acessível a todos, com uma linguagem que seja fácil de entender e que seja capaz de emocionar o público.

O espetáculo será montado em um espaço que seja acessível a todos, com uma linguagem que seja fácil de entender e que seja capaz de emocionar o público.

Cinese comemora aniversário

Grupo prepara festa colaborativa para viabilizar espetáculo que celebra um ano de atividades em Campo Grande

Receba Menagem

O grupo Cinese Cia de Dança comemora um ano de atividades em Campo Grande e prepara uma festa colaborativa para viabilizar um espetáculo que celebra esse aniversário. O grupo foi formado em 2013 e desde então vem desenvolvendo projetos artísticos e culturais na cidade. A festa será realizada no Espaço Cia de Dança, no dia 15 de maio, às 19h30.

O grupo Cinese Cia de Dança comemora um ano de atividades em Campo Grande e prepara uma festa colaborativa para viabilizar um espetáculo que celebra esse aniversário. O grupo foi formado em 2013 e desde então vem desenvolvendo projetos artísticos e culturais na cidade. A festa será realizada no Espaço Cia de Dança, no dia 15 de maio, às 19h30.

Festa da Dança CINESE

Pre-Espetáculo

Apresentação da Cia. Cinese
Músicas do Estado
Ritmos das danças de Salão e outros
Bebidas (serão vendidas no local)
Dois ambientes (Área de lazer e climatizada)

25 de Maio

Valor: R\$ 10
Horário: a partir das 18h
Local: MP Eventos (Rua Almirante Barroso, 143 - B. Amambai)
Informações: (67) 9268-3267

Cinese Cia de Dança

Horários:
 segunda a sexta - 19h30 às 20h30
 sábado - 15h às 16h

segunda	samba e salsa (Cassia Mazzei e Vinicius Barboza)
terça	zouk e salsa (Alliny Zin e Leonardo Borges)
quarta	forró e west (Cassia Mazzei e Michael Ito)
quinta	tango e samba (Camila Nantes e Leonardo Borges)
sexta	samba e forró (Camila Nantes e Michael Ito)
sábado	zouk e bolero (Ana Loureiro e Vinicius Barboza)

Cinese Cia de Dança

Rua Jeribá, 866 - Chácara Cachoeira / (67) 32536000

f Cinese Cia de Dança

Receba Menagem

O grupo Cinese Cia de Dança comemora um ano de atividades em Campo Grande e prepara uma festa colaborativa para viabilizar um espetáculo que celebra esse aniversário. O grupo foi formado em 2013 e desde então vem desenvolvendo projetos artísticos e culturais na cidade. A festa será realizada no Espaço Cia de Dança, no dia 15 de maio, às 19h30.

Fonte: Imagens extraídas de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos>.

Na Mimulus, por exemplo, Jomar Mesquita tentou evitar o padrão de apresentações em dança de salão que ele conhecia. “Para tanto, buscou outros conhecimentos dentro das artes

⁷⁷ Da mesma forma que no conjunto anterior, da esquerda para a direita, de cima para baixo, A, B, C e D.

corporais como dança contemporânea, ballet clássico, técnicas teatrais e circenses, a fim de criar respaldo para inovar em suas coreografias” (MENDONÇA, 2016, p. 2). Na Cinese, queríamos evitar padrões, por vezes criávamos as coreografias em conjunto, por vezes dividíamos entre os integrantes. Como foi um percurso muito rápido, desde a formação até a aprovação do primeiro projeto, entramos em um ritmo acelerado de produção coreográfica, partindo principalmente das diversas experiências artísticas dos integrantes: dança contemporânea, teatro, balé clássico e, claro, dança de salão. Tudo isso, fazendo todo o resto: escrever roteiros, estudar os temas, pensar nos cenários, figurinos, administrar as redes sociais, divulgar nosso trabalho para a imprensa. Sempre com a consciência de que precisávamos de profissionais ao nosso lado, como Chico Neller, que assumiu a direção artística do primeiro trabalho, Espedito Di Montebranco, o iluminador, Henrique Paim e depois Héltón Pérez na produção audiovisual. Todos amigos e parceiros na empreitada de ajudar esses jovens artistas a transpor à arte seus anseios.

O segundo trabalho da Cinese foi ainda nessa primeira formação: artistas potentes com os quais tive a honra de trabalhar e partilhar um pouco desse sonho. Vivemos intensamente cada momento desses espetáculos juntos. Em *Novos trilhos*, percorremos o caminho da nova música sul-mato-grossense, aquela que se distanciava um pouco da tradição e caminhava abrindo portas para uma musicalidade pujante. Um cenário composto por portas, que representavam as possibilidades e dificuldades enfrentadas pelos novos músicos no estado. Plástico filme, que, enrolado nas mulheres, correspondia à tentativa de sair dos costumes tradicionais em um estado tão conservador. Tudo ascendendo as imagens do corpo como “trânsito de relações e prática de enunciações em tempo real, em um corpo dinâmico e instável que opera na congruência de interações de tantos outros corpos [...]” (BITTENCOURT, 2012, p. 37).

Imagem 35⁷⁸ – Cartaz de divulgação e cena de abertura do espetáculo *Novos trilhos*



Fonte: Imagens extraídas de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos>.

Imagem 36 – Matérias retiradas do jornal *Correio do Estado* sobre o espetáculo da cia

DANÇA

Cine Cia de Dança trabalha a música feita em Mato Grosso do Sul para criar de forma coletiva as coreografias

Música regional inspira espetáculo de dança inovador 'Novos Trilhos'

Luana Apala

A Cia de Dança apresenta hoje e amanhã, às 20 horas, no Teatro Prosa do Saneamento, o espetáculo "Novos Trilhos". Com artistas regionais, a companhia alia a proposta de desconstrução das danças de salão ao incentivo ao reconhecimento da produção cultural de Mato Grosso do Sul. Segundo Ana Laureiro, intérprete e coreógrafa da companhia, o espetáculo tem como objeto de estudo o novo cenário musical de Mato Grosso do Sul. "Procuramos a trajetória dos artistas da cena regional, e identificamos as principais questões acerca desses temas. Esses pontos, sejam positivos ou negativos, mostram a construção coreográfica do espetáculo", explica Ana.

Companhia trabalha processo coletivo de criação de silos

O espetáculo tem o enfoque de valorização da nossa cultura. "Novos Trilhos" porque tem muita produção de qualidade aqui, mas que infelizmente as pessoas não conhecem ou não valorizam. O principal objetivo de "Novos Trilhos" é justamente incentivar a valorização da produção local", afirma Ana Laureiro.

Em cena, os intérpretes criativos proporcionam uma reflexão sobre as oportunidades e os desafios dos artistas no cenário musical como um todo. A companhia que trabalha em processo coletivo de criação e direção foi idealizada há cerca de dois anos, e é composta por Ana Laureiro, Alliny Zin, Camila Nantes, Cláudia Mazzari, Leonardo Borges, Michael Ito, e Vinícius Barboza.

Para o espetáculo "Novos Trilhos", o público pode esperar um grande encontro não só composto pela dança, mas também pela vontade dos artistas em despertar um jeito diferente em olhar para nossa cultura. "Queremos que o público viaje conosco por esses novos trilhos, e que descubra por si só o quanto isso pode ser enriquecedor", finaliza Ana.

SERVIÇO - A entrada para o espetáculo é franca. O local fica na rua Anhandu, 200. Mais informações pelo telefone: (67) 3311-4300.

CORREIO DO ESTADO | QUARTA-FEIRA, 23 DE JULHO DE 2014 | CORREIO B | 3

Nova geração da música de MS embala movimentos de jovens bailarinos

Com patrocínio do FIC, a Cinese Cia apresenta o espetáculo "Novos Trilhos" em escolas e teatro, na Capital e no interior

EDUARDO FREGATTO

Hoje, às 15h, o Cinese Cia de Dança estreia o espetáculo "Novos Trilhos" para os alunos da Escola Estadual Elvira Marinho de Oliveira. Envolvendo apenas por cânticos sul-mato-grossenses da nova geração de músicos, as coreografias devem introduzir um pouco da sonoridade regional para os estudantes.

Saiba

Cânticos do espetáculo

- "Dualidades" – Filho dos Livres
- "Estréia" – Grupo Sampa
- "Meu Samba Enredo" – Mochileiros
- "O Acaso" – Jerry & Pérolas de Pixe
- "Tora D'água" – Dombrás
- "Real" – Curitiba
- "Fundo Falso" – Jennifer Magnífica
- "O Xenti My Love" – Forró Zen
- "Na Beira" – Louisa Dub
- "Bojornale" – Saravulho

Ainda hoje, às 19h30min, a apresentação será para as crianças da Escola Estadual Waldemir Barros da Silva. E por último, amanhã, às 15h, na Escola Municipal Américo de Carvalho.

A possejam pelas escolas Prosa e, em agosto, vai para o interior, em Dourados e Três Irmãos do Butiá.

COMPANHIA

Ana Laureiro, Alliny Zin, Camila Nantes, Leonardo Borges, Vinícius Barboza e Michael Ito formam a Cinese Cia de Dança. Os seis amigos vieram de formação na dança de salão, mas agora perseguem novos desafios na dança de salão, mas a proposta do grupo vai muito além. "Nossa ideia é desconstruir a dança de salão, exige muita pesquisa e estudo", explica Camila.

A companhia surgiu em janeiro de 2013, mas o primeiro espetáculo estreou apenas um ano depois. A preparação do texto e da coreografia é muito valorizada, segundo a dançarina.

"Trilhos da Terra", que estreou no início do ano, abordava o pioneirismo da música regional, com cânticos de Dêllo e Delinha, da família Espíndola e de outras produções autônticas 1999.

Agora a montagem "Novos Trilhos" é como uma continuação, abordando a cena musical atual. "É importante para nós falar da nossa cultura, da nossa arte, dos desafios da nova geração de músicos", enfatiza Camila.

Fonte: Imagens extraídas de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos>.

⁷⁸ Da esquerda para a direita, A e B.

Imagem 37 – Bailarinos dançando entre os fios de plástico filme



Fonte: Imagens extraídas de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos/pb.100062337622453.-2207520000/849625798389940/?type=3>.

“Atento à experiência-expressão que ora vivencia, o intérprete percebe que ela contém uma linha de sensação, um fio de sentido de natureza sensível, espécie de coerência interna à sequência de movimentos do modo como estes se manifestam” (ROCHA, 2016, p. 101). Nas sensações produzidas por esse espetáculo, talvez só a Imagem 37 consiga traduzir essa complexidade.

Imagem 38 – Foto/divulgação do espetáculo *Novos trilhos*



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=823877807631406&set=pb.100062337622453.-2207520000>.

As Imagens anteriores (35 a 38) foram do último espetáculo da Cinese na sua primeira formação. Seria insólito da minha parte dizer que a cia. acabou com harmonia e tranquilidade. Vivemos muitos estresses emocionais conjuntos, muitas personalidades díspares e diferentes formas de enxergar o mundo. Cada um quis seguir seu caminho e construir suas próprias formas. Sempre agarrei a Cinese forte demais, mais do que deveria, talvez. Quase todos saíram da cia., restando eu e Ana Loureiro. Continuamos propondo uma divisão na qual eu seria diretor artístico e compartilharíamos a direção geral. Encontramos novos bailarinos pelo caminho, propus um formato com aulas de balé clássico e dança contemporânea, além das aulas de dança de salão. Fizemos algumas coreografias e participamos de eventos. Essa formação tinha um potencial surpreendente, todos eram muito engajados e dedicados. Contudo, com a Cinese tudo foi sempre uma luta, não só a luta para pagar os espaços que usávamos para ensaiar, como as outras lutas diárias individuais.

Imagem 39⁷⁹ – Integrantes da Cia. Cinese (2015) e os diretores Leonardo Borges e Ana Loureiro



Fonte: Imagens extraídas de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos>.

O corpo encontra-se conectado com/no tempo na produção de imagens que se apresentam em forma de aspectos do corpo, signos do corpo, ou seja, são arranjos provisórios entre inúmeras informações do corpo e do ambiente. Cada imagem, portanto, configura um tipo de acomodação em um determinado espaço-tempo, procedimento de auto-organização que gera formas de coerência, pois ocorre longe do equilíbrio, existindo exatamente ao acontecer. Negociações transitórias: tráfego de acordos em zonas de tensão entre diversas informações. Ação que se manifesta em transformação (BITTENCOURT, 2012, p. 43).

⁷⁹ Da esquerda para a direita e abaixo, A, B e C.

Como a instabilidade das imagens, rompendo a simetria temporal e os trajetos prováveis, em meu corpo emergem e dissipam-se os rasgos do caminho, as palavras ditas ao vento que viraram vendaval, a pouca destreza da juventude, a zona de conforto da autoconfiança, a frágil autopercepção do ego. Cometi muitos erros pensando em acertos. A regra de que o oprimido se torna o opressor⁸⁰ talvez faça sentido. Tanto tempo vexado por ser uma criança frágil e bixa me deu cascas, verti-as em espinhos. Formas de olhar o mundo mudam a cada segundo, como no instante da captura do movimento pela imagem. Alguns erros talvez nunca serão justificáveis, ainda que eu tenha aprendido formas repressivas pela dança mesmo. E, no meu corpo, ainda que político, estarão marcados meus tropeços.

Corpo estranho

Eu
 E um corpo
 que anda corre tropeça e salta, sabe espera chama e aquece,
 teme para foge e esconde, chora sofre sangra e soluça, dói
 machuca grita e esquece, encolhe encurva encobre e sela,
 desvela vela protege e aninha, vive canta teima e ensina, dança
 goza quieta e compreende, dá acolhe recolhe e hesita, ri
 transpira abraça e mata, trava murcha aspira e respira, deseja
 treme sonha e pede, suplica rasteja escava e enterra, cheira
 escuta tateia e engana, cega mostra revela e lambe, arranha
 agarra toca e cura, amassa rasga prende e atira, descansa esfria
 estala e destrava, beija morde abandona e ama, geme range
 engasga e cala,
 prova,
 come,
 tem fome,
 tem febre
 e pode até morrer sem me avisar. (VALESKA, 2010, p. 63)⁸¹

4.2 Poéticas e políticas do corpo (en)cena

O tempo segue no caminho de escrever histórias dos que passaram pela Chinesa Cia. de Dança, sigo a fazer rizomas, do momento da criação de uma tecnologia coletiva de composição coreográfica até minha identificação por uma vontade genuína de ser-para-a-coreografia. Mobilizado por processos subjetivos e de intensidades silenciosas, meu ímpeto por ser coreógrafo existia desde minhas primeiras experiências com o Bailah e seguiu comigo na coletividade dos processos criativos da Chinesa. Contudo, dos balanços de vida, alguns impulsos são formas prontas para os desejos mais profundos. “Quando um rizoma é fechado,

⁸⁰ Adaptação da frase célebre do educador e filósofo brasileiro Paulo Freire.

⁸¹ Olga Valeska (2010) é multiartista, pesquisadora e poeta brasileira em *Mundos e mutações* e *Entre*. Uso de sua poesia para fruir um sentir de dentro, talvez só a poesia possa traduzir os dilemas do meu corpo.

arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 22).

Com as tentativas de consolidar um elenco na Cinese, era difícil exigir o comprometimento e a presença contínua dos integrantes sem conseguir dar o suporte financeiro necessário aos bailarinos. E, dentre muitas outras coisas, essas fragilidades inconsolidam o alicerce que tentávamos construir desde o início da companhia. Rígidas estruturas que fixei e quase impossíveis de se manter em jovens cias. de dança pelo país. De um corpo não só como mera superfície de inscrição dos discursos, como identificou Foucault, mas um instrumento político de arte, resistência e continuidade (LEPECKI, 2017).

Quando a última formação da Cinese acabou, vi-me um tempo perdido, pensando qual rumo seguir e, sem a presença de Ana Loureiro, as coisas tornaram-se ainda mais difíceis. Movemos um mundo sozinhos, mas nossos mundos são mesmo movidos na partilha. Algum tempo de hiato e minha grande amiga retorna à cidade de Campo Grande, Lia de Almeida – a voz dela esteve aqui presente. Ela assume um cargo de professora substituta do Instituto Federal do Mato Grosso do Sul, com toda a nossa parceria e amizade, imaginávamos algum dia retomar nossa dança juntos.

Lia de Almeida: Quando nós nos conhecemos, a gente se aproximou muito no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual, né!? Que nós ingressamos juntos. E aí foi ali que a gente acabou se aproximando e por coincidência a gente também estava começando ali a se conhecer mais no Bailah. Você estava recém ingressando e eu acho que essa transição, né, de Bailah pra Cinese foi um momento também tanto pra mim quanto pra você e todos os nossos outros amigos que estavam ali nesse início da Cinese é... de querer mais, né!? Voltando um pouquinho antes do nascimento da Cinese eu me recordo muito que fizemos uma viagem para Buenos Aires é... gostávamos muito de tango [...]. Uma das paixões que nos conectou e que nos conhecemos, o Tango *Queer*. Foi ali nesse Tango *Queer* que veio toda uma quebra de paradigmas pra mim em ver outra possibilidade de dança de salão. [...] Chegando lá, a gente foi pra DNI, que a gente tinha acabado de conhecer a DNI através também da indicação da Mimulus [...]. Então a gente foi pra lá, conheceu a DNI e já procurando mais referências, descobrimos esse evento do Tango *Queer*. [...] A gente encontrou tudo que a gente queria. Eu me lembro até hoje do impacto que foi abrir a porta daquela Milonga e encontrar vários corpos dançando de forma harmônica [...] e se divertindo sem aquele clima da caça né, do ambiente de caça. Era outro lugar, era homens conduzindo outros homens, mulheres conduzindo homens, mulheres conduzindo mulheres, pessoas jovens com pessoas mais velhas e todo mundo se divertindo fazendo dança (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 23:54).

Na nossa história, muitos encontros e muitas outras histórias que se somam à trajetória, impossível contar todas, mas aqui Lia trouxe momentos emblemáticos dos nossos encontros de dança e vida. Os espaços percorridos nos moldaram enquanto pessoas; as políticas em dança de salão nos jogaram à frente do tempo, para pensar nas possibilidades que gostaríamos de construir um dia. Nos enraizávamos como comunidade LGBTQ+, nos entendíamos cheios de

dilemas e subjetividades prontas para ser criação. Ou seja, não só a nossa sexualidade estava em transformação, como também os dilemas que regiam nossos corpos em dança de salão. Para Foucault (1999, p. 78):

[...] a sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.

Posso considerar, sem dúvida, que essas relações de sexualidade tenham dado lugar, em nosso corpo, a um dispositivo político em dança de salão, acompanhadas dos saberes que adquiriríamos pelos lugares que estivemos e pessoas que conhecíamos. Agora, me interessa tratar, aqui, como nós, enquanto parceiros de dança, fazíamos da política de nossos corpos, políticas para uma representação cinética de uma máquina de criar sujeitos bailarinos: o Projeto Poéticas e Tecnologias do Corpo (En)Cena do Instituto Federal do Mato Grosso do Sul (IFMS). Lia de Almeida relembra:

A gente já tinha algumas parceiras, feito algumas parcerias, mesmo eu morando longe, vez em quando eu fazia uma visita, e aí vocês me convidavam para a Cinese... então eu tive ainda um contato com os trabalhos da Cinese sendo em oficinas [...] e alguns encontros. E aí, quando eu volto pra Campo Grande, para trabalhar numa escola técnica, de nível médio, isso tudo fez com que surgisse muita vontade de voltar a trabalhar com a dança de salão, uma vez que eu ia estar perto de ti novamente, eu acho que também nós somos parceiros por muito tempo, então essa vontade de voltar a trabalhar juntos, a dançar juntos, ela era iminente. E aí acho que foi até uma desculpa, né!? Bom, já que eu estou vindo para trabalhar, vamos ter aí esses adolescentes à disposição, necessitando inclusive de incentivo, de projetos, então a ideia de início foi juntar o útil ao agradável. O trabalho que eu já iria fazer, realizar, com esses adolescentes, com esse desejo de voltar a dança de salão com meu parceiro, meu amigo. Eu me lembro que a gente conversou, logo que eu voltei a gente teve uma conversa, e as ideias começaram a surgir e eu acho que desde aí, dessa primeira conversa, a gente nunca mais parou [...]. E aí o Projeto Poéticas e Tecnologias do Corpo (En)Cena, ele é um pouco dessa fusão do que eu estava entrando em contato no Instituto Federal, que é de ciência e tecnologia. Então, eu pensava muito nessa perspectiva das tecnologias, como que a arte podia tá atravessando esse espaço, aproveitar a potência desses jovens [...]. Quando a gente fala de dança cênica, acho que não é só o corpo dançante ali no palco, mas a gente tem toda uma outra estrutura da produção cultural [...] que faz parte (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 32:45).

O plano era abrir um projeto de extensão com aulas de dança para a comunidade interna e externa no IFMS. Lia trouxe essa ideia e me convidou para fazer parte do projeto como professor convidado. De início, a intenção era mesmo começar por algum lugar, formar pessoas, talvez bailarinos. No fim, acabamos formando alguns jovens bailarinos, contribuindo para o aperfeiçoamento de outros e levando muitos deles às suas primeiras experiências com o teatro, a cena. Atos de existir e resistir pela arte que a tornam forma política de ser corpo encenando e textualizando suas singularidades.

Talvez a resistência hoje passe também por encontrar. Conviver: taí uma prova dos nove! E é justamente neste ponto que resiliência rima com resistência. É a partir da convivência de singularidades que a dança, todas as danças, as realizadas e as (ainda) não realizadas, podem resistir como projeto não programático de um comum (ROCHA, 2016, p. 32).

Imagem 40 – Alunos do projeto ensaiando no IFMS para a primeira apresentação em teatro como Cinese



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos/pb.100062337622453.-2207520000/1213094805376369/?type=3>.

Imagem 41 – Coreografia “Entre o vestígio e a bruma” apresentada no Prêmio Onça Pintada (MS)



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos/pb.100062337622453.-2207520000/1231112903574559/?type=3>.

O que me dói não é
O que há no coração

Mas essas coisas lindas
Que nunca existirão

São as formas sem forma
Que passam sem que a dor
As possa conhecer
Ou as sonhar o amor.

São como se a tristeza
Fosse árvore e, uma a uma
Caíssem suas folhas
Entre o vestígio e a bruma (O VENTO..., 2014, [n. p.]).⁸²

4.2.1 De dança, poesia, imagem e desejos: textos a dois

Um tango para bailar poesia. Como dito antes, alguns desejos são fortes impulsos para a criação. Da paixão pelo tango que aquecia meu coração e o de Lia até o Projeto Poéticas e Tecnologias, sabíamos por onde começar, mas não necessariamente o que fazer. Nem todos os rumos são certos e é pelo fluxo constante da vida que talvez se faça poesia em movimento.

Assim fizemos: amparados de nossos desejos, das aulas de tango, criamos uma cena coreográfica para nosso grupo de alunos no projeto dos significados que rondavam a nossa vida: dança e poesia. Lembro-me do encontro com o disco de poesias declamadas por Maria Bethânia⁸³ e Cleonice Berardinelli,⁸⁴ chamado *O vento lá fora*.⁸⁵ Eram poesias de Fernando Pessoa e, certo dia, escutando-o, fiquei encantado com a forma como as vozes delas traduziam as intensidades daquelas palavras. Os poemas ganhavam um aspecto diferente daquele do papel, então, quis dar-lhes outro ainda, agora, pela dança.

A coreografia “Entre o vestígio e a bruma” foi o primeiro estímulo para a transposição de poesia em movimento. Depois de escutar o poema “O que me dói” declamado pelas artistas citadas, percebi uma cadeia de sentidos que poderiam ser suspensos a partir do poema, além de toda a relação melodramática que o tango estabelece.

Relações criadas, meu processo coreográfico então se deu pelas imagens – mais uma vez elas estão aqui. Para mim, o processo de criação de uma coreografia passa primeiro pelo nível daquilo que se apresenta à minha mente a partir de um estímulo, nesse caso, o poema de Fernando Pessoa. A música se soma aos meus motores sensoriais para então revelar à minha

⁸² Álbum com declamações de poemas de Fernando Pessoa gravado por Maria Bethânia e Cleonice Berardinelli.

⁸³ Cantora, compositora e poetisa brasileira.

⁸⁴ Foi professora universitária brasileira, especialista em literatura portuguesa e integrante da Academia Brasileira de Letras.

⁸⁵ Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/63t413wgxE3xFj10l4lNA?si=FnlbJ7k_TMu98RSj-4WpxA.

mente as imagens que poderão aparecer na coreografia. Dessas, uma série de movimentos se forma para colocar no corpo aquelas imagens. Um processo que se deu mais ou menos assim: de poesia-imagem-movimento-corpo para textos a dois.

Corpos se movem como imagens no espaço-tempo, transformando-se. Imagens descrevem suas processualidades. Logo, a imagem que aparece se encontra como um texto de muitas informações e signos. Imagem composta, partilhada, híbrida. Nesse sentido, as imagens também são metáforas que se contextualizam em cadeias de códigos; índices das relações do ambiente e do corpo, pois se encontram implicadas na formação de uma rede conceitual (BITTENCOURT, 2012, p. 77).

De onde as imagens surgem (mente do coreógrafo) e para onde elas vão (corpo dos bailarinos), uma rede de significados é compartilhada entre corpo, mente, poema, música e movimento. Uma mistura não necessariamente homogênea, mas de conexões colaborativas entre as informações (BITTENCOURT, 2012). A partir desses entendimentos de corpo, imagem e movimento, o que apresento aqui é um processo outro de composição em dança de salão contemporânea. Um processo que parte, de fato, de um texto (poema) para formar outros textos, a dois. Um texto real para um outro da escrita metafórica do corpo.

Desde o início desta pesquisa-bailarina, entendo esse processo de configuração de textos a dois como a capacidade de o corpo criar narrativas a partir de suas imagens, considerando também que esses corpos são políticos por uma gama de estruturas de saber e poder. Então, além de todo esse processo metafórico do corpo de textualizar seus sentidos em imagens, é a partir do próprio texto, da imagética tecida pelos sentidos do eu-coreógrafo, que corpos transcrevem outros textos – a dois – gerando então outras imagens, essas produzindo uma política de corpo textualizada em dança de salão tecendo suas contemporaneidades que, traduzidas em movimento, geram novas imagens e assim novos sentidos para outras interpretações desses corpos políticos, *ad infinitum*.

Cada corpo constrói, através de suas experiências, sua cadeia informacional, sua passarela de imagens. E como o corpo não é uma ilha, suas conexões se explicam inevitavelmente no movimento dos seus acordos. Assim, as imagens da natureza de uma instrução, por exemplo, acionam uma cadeia de conexões implicadas no modo próprio a cada corpo se organizar em suas relações (BITTENCOURT, 2012, p. 82).

A coreografia “Entre o vestígio e a bruma” corresponde ao início de uma perspectiva que se abria para a Chinesa Cia. de Dança. Aqueles outros corpos do Projeto Poéticas e Tecnologias do Corpo (En)Cena constituem-se agora como bailarinos da cia., projetando em seus corpos essa textualidade a dois inesgotável. Nesse processo criativo de dança e poesia, o desejo continuava – ainda continua a alcançar as mais altas intensidades para fazer dança de salão contemporânea. Assim pergunto, tal como Gil (2001, p. 70):

Mas enfim, por que querer dançar? Assim que tentamos responder, somos imediatamente remetidos para o desejo, para a própria natureza do desejo. O que se prende com uma só palavra: agenciar. Palavra de Deleuze e Guattari que nos parece ser a mais apta para exprimir o que do desejo se implica no desejo de dançar. O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direção de novos agenciamentos. Porque o desejo não se esgota no prazer, mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem da energia, ligar, pôr em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos. O desejo é, portanto, infinito, e nunca pararia de produzir novos agenciamentos se forças exteriores não viessem romper, quebrar, cortar o seu fluxo. O desejo quer acima de tudo desejar, ou agenciar, o que é a mesma coisa. O agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o.

Não só a partir dos meus desejos se fez coreografia para a Cinese, mesmo que estivesse totalmente envolvido na partitura do movimento, os desejos de Lia e dos corpos a dois pulsavam comigo, dando uma textura própria à coreografia, eles participaram da sua força, da sua intensidade, do seu impulso vital para transformar aquilo que produzíamos ou construíamos em nós mesmos (GIL, 2001). Construimos pela poesia, poesia em movimento, além de outras formas de ser e existir no mundo por meio das danças de salão.

Assim, “nos movimentos do pensamento como no fazer do artista ou na elaboração da fala, desejar é agenciar para fluir, agenciar para que a potência de desejo próprio aumente” (GIL, 2001, p. 71). Por isso, os desejos nossos, meu e de Lia, agora à frente não só do projeto, mas da Cia. Cinese, conduziram-nos ao *E vê que ele mesmo era...*, o espetáculo que surgiu depois dessa experiência coreográfica. “Para o desejo tudo deve devir desejo” (GIL, 2001, p. 71).

No encontro então entre poesia e dança, Caroline Nascimento, em *Corpoesia em cena: poesia e dança no espetáculo Cão Sem Plumaz* (2022), utiliza o conceito *corpoesia* para compreender a poesia que o movimento da dança incorpora a partir do poema. A autora parte também do conceito de corpo-texto de Daniela Gatti para separar seu recorte que enfatiza a dimensão poética que um poema produz, diferente da amplitude de um texto. Quanto ao conceito de corpo-texto, Caroline Nascimento (2022) entende-o como uma forma para designar os processos criativos na dança quando ela estabelece uma relação intertextual, “uma vez que este é gerador de sentidos e articulador da presentificação que motiva o movimento do corpo e produz a partir dele, uma outra presença e uma outra escritura” (p. 56).

No meu desenho feito a partir dos espetáculos em dança de salão contemporânea, faço um contorno não só sobre essas produções, mas sobre alguns conceitos que podem abarcar a complexidade do fenômeno do movimento – quando esses são colocados na cena em dança de salão a partir de textos ou produzindo textos/narrativas.

O conceito de *corpoesia* de Caroline Cavalcante cabe perfeitamente para delinear a produção coreográfica de *E vê que ele mesmo era...*, assim como o conceito corpo-texto se aplica ao universo do espetáculo 1717. No que diz respeito aos espetáculos *Por um fio* e *Me brega: baile!*, ambas as produções não assumem relação direta com um texto, narrativa ou poema especificamente, mas ou dialogam com textos diversos para comporem sua dramaturgia ou produzem na própria cena suas narrativas.

Assim, a provocante afirmação de que a percepção e a prática da dança de salão contemporânea vista pela ótica do pensamento político poderia possibilitar a mobilização não apenas de teorias, mas também de “corpos que de outro modo permaneceriam politicamente passivos” (LEPECKI, 2017, p. 39) pode trazer consigo uma estética em devir textual-dual intensa.

[...] nas noções de devir em Deleuze e Guattari, como forças e poderes amalgamando-se num plano de consistência definido como plano de imanência onde intensidades circulam desbloqueadas, bem como do Corpo sem Órgãos – lembremos como para Deleuze e Guattari o Corpo sem Órgãos pode lograr êxito ou não, o último sendo definido sempre pela obstrução das intensidades (LEPECKI, 2017, p. 40).

Seja em André Lepecki, José Gil ou Thereza Rocha, todos, costurando os conceitos de devir ou Corpo sem Órgãos, associam o movimento à sua força política na direção de uma crítica contemporânea. Minha questão aqui seguiu quase na mesma tentativa: saber como a dança de salão contemporânea pode produzir esses textos e examinar criticamente o motivo cinético e cinestésico da contemporaneidade em dança de salão. Muitos lugares, muitas rotas a cartografia me permitiu traçar, todas elas me conduzem a um impulso cinético articulado à dança, à poesia, às políticas, entre o vestígio do que é coreografia e a bruma de ver que ele mesmo era poesia.

4.2.2 A dança de Eros e Psique

Conta a lenda que dormia um gesto vazio, dele deu-se o despertar de um sentido, uma poesia. O movimento, vivendo além do muro das partituras coreográficas, tinha que, tentado, viver a beleza do seu gesto, do seu traçado. E assim, pela poesia se faria a dança de Eros e Psique em *E vê que ele mesmo era...* Uso aqui de mais um recurso rítmico para continuar na brincadeira metafórica, no jogo com as palavras, que tecem os sentidos desta escrita, destes percursos investigativos. “Alguns espetáculos constituem-se como marcos na percepção de

criadores de dança e, talvez, a partir deles uma determinada perspectiva coreográfica passe a ter lugar” (ROCHA, 2016, p. 45).

Imagem 42 – Cena do espetáculo *E vê que ele mesmo era...* da Cia. Cinese



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos/pb.100062337622453.-2207520000/1333505266668655/?type=3>.

Marcamos, eu e Lia, a estreia do primeiro espetáculo da Cinese Cia. de Dança, seu destino foi a Universidade Federal da Bahia no Encontro de Salão (2016). Depois de alguns anos participando do encontro como professor convidado, entrei em contato com meu amigo Marcelo Galvão e disse que tinha uma peça coreográfica pronta para o teatro – na verdade, ainda não tínhamos finalizado. Assim, assumimos esse desafio. Não somente de finalizar o espetáculo a tempo para a estreia, como também o desafio de criar uma economia para levar cenário, figurinos, bailarinos, tudo, para Salvador.

Lia de Almeida: Foi muito trampo, muito trabalho, era praticamente todos os dias que a gente trabalhava, depois de já ter trabalhado, já dávamos aula, né?! Vida de professor que não é fácil. [...] Então a gente chegava pra enfrentar essa jornada, muitas vezes ficava até quase dez da noite, íamos pra minha casa, ainda pra criar coreografia, pra pensar a produção cênica. Então foram momentos de muita intensidade, mas que eu sinto muita falta assim... confesso. Apesar de tanta dificuldade que nós tivemos, mas acho que muito também atribuindo a nossa imaturidade, porque eu ainda estou falando de anos atrás, a gente ainda é muito novo, né?! A gente começou tudo muito jovem. Então, dois jovens, imaturos, querendo cuidar de pessoas mais jovens ainda [...] Foi uma responsabilidade grande, mas que eu vejo que deu muito certo, né?! E o espetáculo *E vê que ele mesmo era...* foi uma consagração, assim, desse tempo que foi um tempo curto. Inclusive, a gente teve um trabalho de poucos meses que resultou em um grande feito que foi viajar com esses adolescentes, pra Salvador, pra estreiar um espetáculo no Teatro Experimental da Universidade Federal da Bahia, né?! Que é um espaço que todos nós almejamos, sonhamos em estar também. Então a gente leva esses jovens pra conhecer esses espaços, essa cidade incrível que é Salvador, muitos artistas que lá estavam, nossos amigos. Tudo isso, até hoje assim... me deixou uma marca muito grande de entender como que [é] o desejo né?! Quando a gente encontra alguém pra sonhar com a gente, a gente encontra forças e vai lá e faz alguma coisa que a gente fala: “ah, isso é arte né?!”. Eu pelo menos sinto muito orgulho desse trabalho que nós fizemos nos anos 2016 e 2017 com a Cinese e o Projeto Poéticas e Tecnologias do Corpo (En)Cena (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 36:42).

Lia retoma muito do que disse aqui, suas palavras reafirmam nossa trajetória: a juventude tomada de responsabilidades exaustivas; o curto período para produção de um espetáculo; as demandas de uma viagem com um grupo novo, composto em sua maioria por jovens do IFMS e, claro, o desejo.

Como insiste Deleuze, tudo, no Corpo sem Órgãos é uma questão de matéria. Construir o Corpo sem Órgãos consiste em determinar a matéria a que convém ao corpo que se quer edificar: um corpo de sensações picturais, [...] um corpo de pensamento no filósofo, [...] um corpo de movimento no bailarino. Em cada caso, o desejo escolhe a matéria adequada (GIL, 2001, p. 75).

No nosso caso, um corpo de artistas, diretores e produtores em dança de salão contemporânea. O desejo escolheu também a matéria do tango e da poesia para traçar a dramaturgia do espetáculo *E vê que ele mesmo era...*

Aqui um parêntese: nem só de desejo vive a dança. A gente precisava também de incentivo, dinheiro. Apesar de todo o apoio que o IFMS nos proporcionou com sua estrutura física (entre outros auxílios), precisávamos de um suporte financeiro não somente para custear as passagens para Salvador, como também os custos da produção. Nisso, mais uma vez corpos políticos são acionados para, com suas próprias mãos, assumir estratégias de captação que não fossem os projetos de leis de incentivo à cultura. Em outras palavras: economia criativa. Precisávamos criar mecanismos para fazer essa roda girar.

Pensar uma política de dança poderia ser uma ação já capturada pela sistemática do dispositivo. Mas não. A oportunidade que se abre, neste vasto e feio mundo da globalização, é tentarmos juntos a constituição de uma singularidade do comum na dança. Podemos? (ROCHA, 2016, p. 58)

Fizemos, então, de tudo um pouco: vendemos rifa, fizemos um bobó de galinha (comida típica sul-mato-grossense), pedimos até dinheiro no semáforo. Em boa parte dessas ações, os novos integrantes da Cinese Cia. de Dança estavam integralmente envolvidos. Digo novos integrantes pois alguns que eram do projeto e continuaram formaram o corpo cênico do espetáculo apresentado em Salvador. Assim, formas de se fazer uma economia criativa para a dança de salão com jovens artistas são formas também de se movimentar politicamente no mundo além-dança. Corpos políticos existem para abrir caminho para um corpo que luta e sonha seus desejos.

Antes de estrearmos, tivemos a ideia de fazer uma pré-estreia em Campo Grande (MS), entramos em contato com um colégio particular para utilizarmos a quadra de esportes da escola. Uma semana antes da data prevista, conseguimos tudo para articular essa apresentação. Foram pouquíssimos dias para organizar tudo, divulgar e trazer algum dinheiro para a nossa estreia em

Salvador. A apresentação também serviu como estímulo e prática cênica para esses jovens artistas.

E vê que ele mesmo era... chega ao seu destino. Munidos de nossas forças, e da matéria que nos deu movimento: a poesia. Foi a partir dela que tudo surgiu e se transformou. O processo criativo começou, acredito, junto ao movimento que criamos das aulas de tango no projeto e a partir da coreografia “Entre o vestígio e a bruma”. Porém, existe um outro, esse mais interno, mais nosso, meu e de Lia. Durante nosso diálogo para o *podcast*, eu relembro um pouco do que se movia dentro de nós, ou, então, permanecia inquieto:

Eu: Eu lembro que a gente [...] tinha essa coisa da intensidade, e a gente tava tão intenso, e tinha uma dramaticidade assim... porque o *E vê que ele mesmo era...*, ele tem um drama, ele é um espetáculo dramático, que fala de amor...

Lia: Sim...

Eu: As músicas que a gente escolheu tinham [...] uma melancolia, tem um drama, né?! [...] Eu fico as vezes tentando lembrar como a gente chegou nesse lugar, como a gente chegou a escolher o espetáculo, a chegar nesse processo do *E vê que ele mesmo era...*, e que foi muito isso, né?! A partir das nossas inquietações um pouco [...].

Lia: Eu acho muito difícil assim, pra um artista dissociar sua vida do seu trabalho, né?! Porque eu não consigo ver, por exemplo, que a arte seja puro [trabalho como moeda de troca], isso tem também a ver com a forma de existir no mundo. E naquele momento, como você disse, nós estávamos com o caos interno... e... foi muito legal eu acho isso de colocar todas essas questões dentro de um projeto cênico. [...] A gente teve a oportunidade de explorar de verdade, assim... cutucar as nossas dores ou as nossas alegrias, de forma muito honesta. E isso trouxe, verdade, isso trouxe identidade pro trabalho. Tenho certeza que muitas pessoas que puderam assistir ou acompanhar, vivenciar esse processo, elas puderam também se identificar com o trabalho, com o sentimento, com esse drama todo né?! Eu acho que essa parte que a arte nos proporciona, do sentimento [...], é isso que nos encanta, é isso que nos atrai dentro da arte (D.C.; DIÁLOGO 3, 2023, 41:25).

Noto, desse trecho, o quanto a arte se torna instrumento para nós artistas existirmos. Ela é política de vida, fonte do gesto mais profundo e efêmero. Essa força política que movimento talvez seja um modo de estar no mundo (habitar) que pode funcionar de contorno às artes do corpo nesses dias que correm o culto extremado da visibilidade (ROCHA, 2016). “Uma ecologia do visível – talvez seja mesmo essa uma oportuna medida ética para mediar nossos fazeres. O corpo não aguenta mais” (ROCHA, 2016, p. 59).

Continuo como um habitual colecionador de coisas, pela escrita. Neste percurso que escolhi, desenvolvendo este método, esta atitude cartográfica, meu maior medo foi assassinar as obras artísticas com análises críticas detalhadas – ainda que talvez as precise fazer. “Escrever é cortar, escolher, dar sentido. Todo jornalista, todo gestor de cultura é também um curador. E como tais, penhores de futuro; designers do porvir. São curadores de ideias, de informação, de palavras” (ROCHA, 2016, p. 39). Não sigo como um jornalista, quero seguir como um artista que faz pesquisa, por isso evoco mais uma vez Thereza Rocha (2016, p. 39):

Poderíamos comparar o longo tempo de preparação de um espetáculo de dança contemporânea e o tempo outro, bastante mais curto na maioria das vezes, de um texto que dele se acerque. Para bem longe dos muxoxos das injustiças mútuas, demoras e pressas de uma e de outra, ambas dizem, e não respectivamente, de processos de ensaio e de desejo; de aproximação e de recuo; de paquera e de paixão. Não se trata do tempo da caça, mas do arrodeio sem laço de um centro que escapa. Talvez possa ser um pouco isso uma crítica de dança hoje.

Para elaborar então todo esse percurso de pensar essa dança de salão que se faz hoje e se configura na cena longe dos padrões, *E vê que ele mesmo era...* é tudo isso, é sobre desejos, poesia, política do corpo. “Esse contínuo reescrever gera a temporalidade da assombração, dos fantasmas, dos espectros, da qual a coreografia participa” (LEPECKI, 2017, p. 67). É sobre o que o movimento pode escrever e transpor em textos a dois. E nesse instante de escrita, “produzir uma tessitura de texto que seja ainda e sempre um balbuciar, um rumor. O sentido é uma pulsação e um rumor. Um tecido de texto que permaneça como fala. Uma conversa” (ROCHA, 2016, p. 26-27).

Volto-me à dinâmica do espetáculo, a dança de Eros e Psique e todo esse traçado dinâmico a que escolhi dar forma ali em cima. Eros e Psique talvez não sejam só os intérpretes em cena, seja eu e você, eu e Lia, nós todos, fazendo novamente desta pesquisa-bailarina, escrita, dissertação, ou seja lá como queiram nominar: uma obra em trânsito de linguagens.

Mas, afinal, quem eram Eros e Psique, ou melhor, o quê? Falei sobre desejos, sonhos, e as nossas intensidades, minhas e de Lia. Falei também sobre o impulso que nos movia: o amor. Nós, vivendo a melancolia do amor romântico, buscamos amparo na poesia, e dela fez mover *E vê que ele mesmo era...* O espetáculo é basicamente sobre uma eterna busca de si no outro, é sobre amor romântico, é sobre a cafonice das expectativas em um mundo de relações efêmeras, é, dentre todas as outras coisas que interpelaram nosso ser, essencialmente, sobre o poema “Eros e Psique” de Fernando Pessoa, escrito sob o heterônimo Álvaro de Campos e declamado por Maria Bethânia e Cleonice Berardinelli.

No ato da criação, a história por trás do mito fez mover tudo dentro de nós, as nossas águas, nossas melancolias. Um intenso movimento de transpor para a cena os desejos e anseios que colocamos no outro na expectativa de um relacionamento. A partir disso, foi criado como cenário uma grande redoma de água no chão sob um fundo negro que transmutava a reflexão da imagem dos bailarinos: ver o outro na tentativa de se enxergar.

O cenário é um dos principais elementos coreográficos que compõem o nosso trabalho. A ideia veio de Lia, ela, depois de ver um espetáculo de teatro com uma cenografia semelhante, me colocou a proposta e assim fizemos. Pequenos sacos plásticos de areia envoltos em uma lama com um tatame embaixo, conforme pode ser visto na Imagem 43. Fizemos alguns testes,

o primeiro foi sem o tatame, resultado: tivemos um acidente com uma de nossas bailarinas. Tudo era – e só podia ser assim – feito no improviso. Não tínhamos experiência extensa com cenografia nem mesmo recursos para trazer pessoas com essa *expertise*, fizemos assim mesmo.

Ao lado da memória voluntária, a que supomos controlar, existe uma outra, tal como nos sugere Proust: a memória involuntária, sempre conjugando dados e acaso, vários dados, de modo quase gratuito, à revelia de nossa vontade e de nosso controle, produzindo assim o tempo da experiência-tempo sempre a devir. A memória que necessita, entretanto e paradoxalmente, do esquecimento para poder lembrar. O esquecimento como combustível de uma memória sempre a trabalhar. Se lembrássemos tudo, todo o tempo, não nos lembraríamos, na verdade, de nada. É necessário esquecer. É impossível esquecer (ROCHA, 2016, p. 25).

Imagem 43 – Passagem do espetáculo *E vê que ele mesmo era...* no IFMS para registros audiovisuais



Fonte: Arquivo pessoal (2016).

As imagens que seguem são de uma sessão de fotos realizada para produzir o material de divulgação do espetáculo. Na Imagem 43, vemos um quadro, uma caixa de som, o pedaço de um tatame, iluminação, um fundo preto e, logo à frente, a redoma de água com os bailarinos em movimento. Essas imagens são registros que dizem muito – referências comunicativas da potência imagética, por vezes, à frente até da palavra escrita. “As imagens se diferenciam uma das outras. Um amor, um ardor, um alento, cheiro, sons, palavras, movimento etc. Imagens são formas de percepção do corpo” (BITTENCOURT, 2012, p. 27).

O mito de Eros e Psique, que também é traduzido em obra poética por Fernando Pessoa, conta a história de um deus (Eros) que se apaixona por uma mortal (Psique), ambos vivem uma relação de amor proibida que está em constante ameaça. Nesse processo de tradução, Fernando Pessoa faz em seu poema um recorte, ao mesmo tempo que atualiza sua versão do mito. O mito tem diversas versões, histórias diferentes e diferentes relações entre elas podem ser criadas. Lembro-me, então, de optarmos por, mesmo com os estímulos de outras leituras do mito, corporizar a história que havíamos interpretado do poema, trazendo também toda uma composição cênica que retomasse a ideia do mito e do amor romântico. Jarros de água que remontam a um tempo mitológico, rosas, figurinos vermelhos, exibidos na Imagem 44. Cores e simbologias que, atreladas aos corpos que dançam o poema, constroem na cena uma *corpoesia* em dança de salão contemporânea.

Imagem 44⁸⁶ – Cenas *E vê que ele mesmo era...*



Fonte: Arquivo pessoal (2016).

⁸⁶ Da esquerda para a direita, de baixo para cima, A, B, C e D.

Para Cavalcante (2022) a ideia de *corpoesia* é proposta como um recorte para pensar como se delimita o corpo que dança a partir de um poema: “[...] a noção de corpoesia é utilizada para embasar uma leitura interpretativa e comparativa desse processo de transformação do poema para a dança” (p. 28).

Nessas muitas transposições, mito-poema-declamação-dança, o resultado do espetáculo *E vê que ele mesmo era...* é uma conjunção de textos a dois que marcam por suas *corpoesias*, suas políticas em dança de salão contemporânea. Mais uma vez, as danças de salão sugerem um caminho híbrido, com uma amálgama de outras linguagens para compor na cena novos modos de se fazer dança. Além disso:

A dança é contemporânea também porque encena todos os problemas que envolvem o contato obra/espectador; porque encena a política intrínseca à espetacularidade. Abre mão da espetacularidade (das facilidades e da crueldade que lhe são intrínsecas) em favor da disponibilização ao espectador dos meios que a produzem; em favor de uma troca em que as partes tenham acesso ao que está pressuposto na relação (ROCHA, 2016, p. 28).

No espetáculo, os espectadores assistiram e saíram, por vezes, molhados pelas águas que transbordavam do cenário – e dos gestos dos bailarinos. O movimento dos bailarinos e a cadência da trilha sonora intensa traziam para a cena imagens também de tango e poesia, de sede, desejo e agonia. No caso das imagens que suscitam das cenas, podemos também as chamar de psique, essa pequena coisa que revolteia e nos cativa, encontra-se e reconhece-se como criatura do desejo (Imagem 45). Assim, mesmo “antes da imagem ou da figura ou do esquema, é um espaço que é criado. O movimento empírico do corpo visto do interior abre um espaço virtual onde esse movimento se projeta não como o de um corpo, mas como o de um plano” (GIL, 2001, p. 165).

Imagem 45⁸⁷ – Cenas do espetáculo



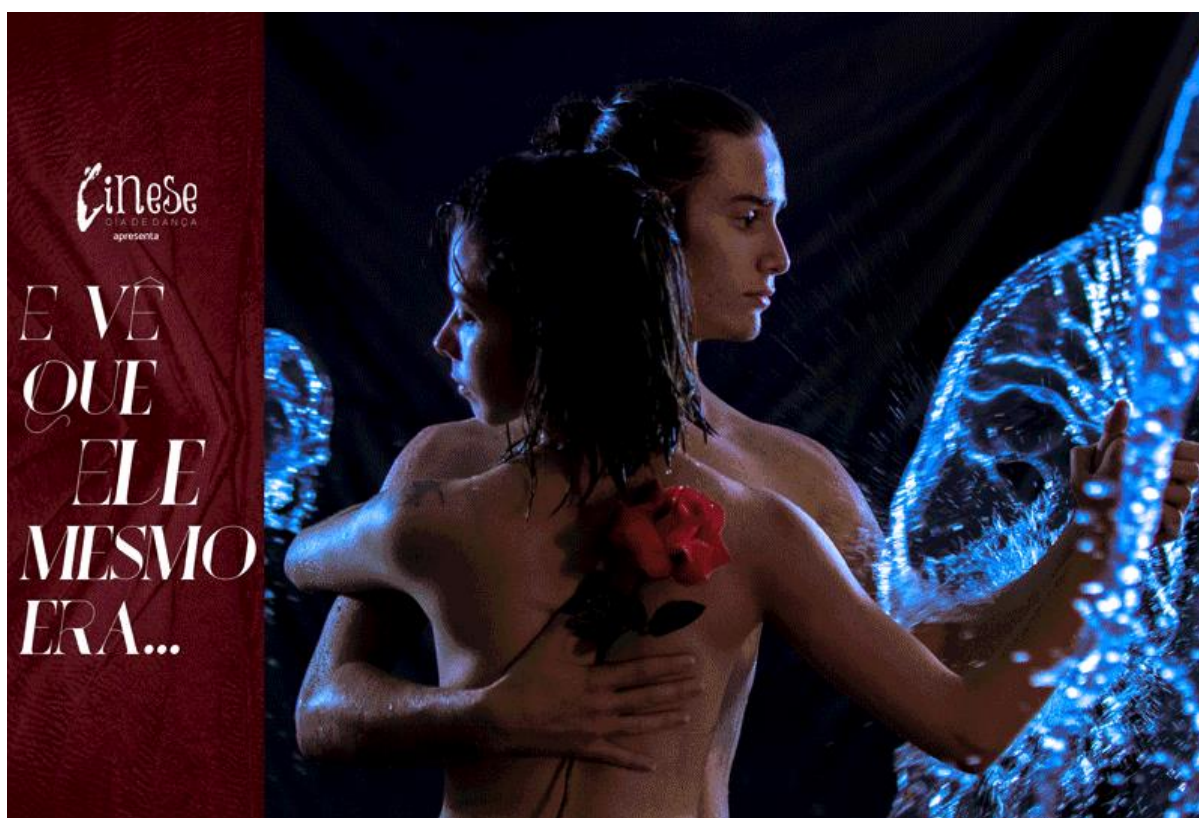
Fonte: Imagens extraídas de: <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca/photos>.

⁸⁷ Da esquerda para a direita, A, B e C.

Quanto mais a gente era honesto, ali com os corpos, no movimento. Quando a gente deixava fluir mesmo [...] Você conseguia captar muito da potência que cada um tinha. [...] tinha uma diversidade ali bem interessante de corpos, de movimento, de repertório, e tudo isso sempre era surpreendente. Então acho que a gente foi se apaixonando, né?! Pelo que a gente tava fazendo e se sentiu muito à vontade de continuar esse caminho, porque sempre o resultado nos emocionava, a gente já tava lá emocionados com as nossas questões (risos) e aí tudo isso era um acalanto que trazia uma certeza de que a gente tava trilhando um bom caminho (D. C., DIÁLOGO 3, 2023, 45:22).

Esses corpos revelam que as imagens não existem senão para um ato de amor que a própria imagem consuma e que a consome, posto o qual só lhe resta rebentar. Assim, as imagens palpitam e agitam-se convulsivamente, os corpos vão e vêm sobre si mesmos como numa política de dança de salão contemporânea sem fim de um amor-em-transe (Imagem 46).

Imagem 46 – Imagem em movimento (*gif*) para divulgação do espetáculo



Fonte: Arquivo pessoal (2016).

A dança que se faz do mito, da poesia, talvez só por ela mesma ou por suas imagens se possam vislumbrar alguns lampejos interpretativos. Não cairei aqui, como dito, na crítica persuasiva de cada cena ou cada detalhe que circunda os espetáculos. Quero deixar as imagens falarem, a voz das pessoas ecoarem pelos espaços do movimento da minha escrita. Fazer essa marca na sonda temporal das danças de salão. André Lepecki (2017) associa o que Deleuze e

Guattari (2012) denominaram de “fator territorializante” como o devir da arte. “Suas palavras são: ‘o artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca’” (p. 139).

Eu ficava muito pensando como também a gente estava fazendo um trabalho importante, né?! Político! [...] A dança de salão contemporânea, a dança a dois, dança a duas, rompendo com a dança de salão tradicional foi algo que foi, de fato, revolucionário. A gente estava proporcionando nesse momento do trabalho com os jovens, de trazer pra uma nova geração, uma outra visão, que não era a que eu tive e você teve. [...] Era um momento de empoderamento dessas mulheres, dos meninos também [...] dançar um com o outro, ou de repente ficar à vontade de ser conduzido. Então a gente tá fazendo isso de dentro de uma escola, de uma instituição de ensino, foi um trabalho político muito importante (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 46:28).

Imagem 47 – Release de *E vê que ele mesmo era...*


A COMPANHIA

De Campo Grande, Mato Grosso do Sul, a Cinese Cia. de Dança nasceu da necessidade de criar novos mecanismos do corpo cênico por meio da dança de salão, delicadamente inspirada nas diversas artes e seus contrastes.

Um veículo de comunicação e manifestação artística, que se expressa por meio de uma linguagem própria, diversificada e que enlaça a não-permanência em um só lugar na dança, transpondo-se à contemporaneidade. Trata dos corpos que se movem a dois, ainda que impulsionados pelos desejos individuais de suas partes.

Desde sua criação, a Cia. reúne almas inquietas, ansiosas por discutir suas relações com o mundo. E é assim que a mesma se constrói, entre jovens artistas que transmitem a dualidade do corpo a dois e as questões que o permeiam. Formatos desconstruídos, mas que ao mesmo tempo reservam ao corpo o lugar de fio condutor dessa inquietude. Uma reflexão que nem sempre passa pela lógica da compreensão factual, mas sim pela agitação da alma, a mudança, Cinese.

ESPECTÁCULO

– “E vê que ele mesmo era...”

De inebriante beleza e nefasta inveja, um caminho fadado por uma sede infinita. Paixões vorazes, beijos tácitos, reflexo d'alma, amor etéreo... Sentimentos que atravessam o corpo e a alma dos artistas em cena no espetáculo “E vê que ele mesmo era...”, da Cinese Cia de Dança. Inspirada no mito de Eros e Psique e no poema de mesmo nome composto por Fernando Pessoa, sob o heterônimo Álvaro de Campos, a obra centraliza o fio narrativo do amor romântico entre o deus Eros e a mortal Psique, estes que irão representar ao longo da peça coisas opostas que anseiam uma pela outra, provocando a profunda reflexão sobre a realidade humana nas relações da busca de si no outro, necessidade de pertencimento e permanência. Transitando entre sentimentos líquidos e necessidades tácitas por meio da ressignificação poética dos elementos cênicos e da trilha sonora intensa e apaixonante.

Na dualidade entre Corpo e Alma trazida pela narrativa, a nossa realidade é reflexo da verdadeira vida, a qual não alcançamos pela percepção, senão através Amor. Neste espetáculo, o público se depara com o contexto das relações contemporâneas, de amores que se esvaem como a água, os sentimentos líquidos, o desencontro de si no encontro com o outro.

Com sensibilidade e paixão, “E vê que ele mesmo era...” quer provocar a coragem do rompimento dos caminhos designados, onde somos convidados a sustentar nossas vidas em nossas próprias mãos.

EROS E PSIQUE

Conta a lenda que dormia
Uma princesa encantada
A quem só se despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado,
Ela para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino –
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sonho ela mora.

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.

FERNANDO PESSOA

Fonte: Arquivo pessoal (2016).

O corpo é político. Assim como são políticas a situação do corpo em cena e da expectativa. A relação cena-plateia reflete relações de poder. Aliás, não reflete, inventa, constrói, conspira, produz estas relações. Então, temos sempre que nos perguntar: que espetáculo estamos fazendo hoje? Que relações obra-mundo estamos inaugurando conjuntamente? (ROCHA, 2016, p. 38).

4.3 O corpo “Casa 4”: devaneios e fracassos de corpos viados no baile

Imagem 48 – Chamada do espetáculo *Me brega, baile!*



Fonte: Imagem extraída de:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=234811188648528&set=pb.100063589449784.-2207520000&type=3>.

A partir desse instante, um manifesto⁸⁸ ficará mais evidente no meu discurso. Uma outra forma de se fazer política, como postulou Foucault, é pelo discurso. Da maneira como “o indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem [...]; posteriormente passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo” (FOUCAULT, 1999, p. 43). Pretendo levar a máquina de produção cinética aos limites de um corpo estruturalmente posto aos seus fracassos, à sua sexualidade, ao seu gênero. Incluo o experimento coreográfico *Me brega, baile!*, do Casa 4, como uma linguagem política agindo sobre e através do corpo; expondo como sua linguagem coreográfica é mobilizada (LEPECKI, 2017). Apresento outros referenciais teóricos para consolidar na escrita esse lugar político que pretendo demarcar. Luiz Lopes, em seu texto *Noll: literatura, corpo e pensamento queer*, estabelece os fluxos corporais que atravessam o pensamento *queer*. Para ele, “interessa dar visibilidade para todas as produções do corpo e do fracasso da visão masculinista hegemônica. O que um corpo pode produzir?” (LOPES, 2021, p. 139).

O corpo CASA 4 é um dispositivo que quase sempre escapa dos códigos sociais, ele é por vezes indecifrável, falho em tentar adequar-se, fracassado. Estes que são vistos dançando ora tidos como loucos, ora estando na mira do escárnio, não mais se preocupam com seus

⁸⁸ Marco uma composição textual de natureza dissertativa mais persuasiva, uma declaração de princípios de cunho político com o objetivo de diferenciar o tom adotado com relação aos outros textos.

passos, nem com seu jeito “viado”.⁸⁹ O Coletivo Casa 4, com seus bailarinos-intérpretes, performa suas dissidências, seus reveses. De fato, no baile, um corpo muito incomum, quase que inadequado. Para Luiz Lopes (2021), com base no texto *O corpo utópico*, de Michel Foucault:

Tudo que sabemos ou produzimos, tudo que sentimos ou pensamos sentir, tudo que nos atravessa e tudo que atravessamos, fazemo-lo por meio de nosso corpo. O corpo é, pois, esse lugar do qual não posso fugir. Não podemos ir a outro lugar e deixarmos nosso corpo para trás (LOPES, 2021, p. 140).

Quero então alçar, aqui, o corpo político no espetáculo *Me brega, baile!*, que é uma obra de arte em todos os sentidos: desafia as normas da dança de salão tradicional, subverte a ordem, é *queer*! Para Guacira Lopes Louro (2004), em seu livro *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*, um jeito de pensar *queer* é aquele que desafia os preceitos regulatórios da sociedade, “que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indecível. Um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina” (p. 8).

Performance de dissidência e recusa, essa é a imersão proposta pelo coletivo no universo dos bailes de dança de salão, um clima romântico e brega. Nos entremeios dos estilos de dança tradicionais nos bailes: valsas, boleros, forrós, eles celebram as diferenças e enfrentam o “careta”.⁹⁰ Talvez a potência do ser brega seja suspensa com perspicácia pelo coletivo. Ser brega aqui não é sinônimo de antigo, retrógrado, ou até normativo, como desejei marcar com a palavra “careta”, ser brega é ser de verdade, ser ridículo, ou mesmo, ser sublime.

Casa 4 entende a dança de salão em uma perspectiva contemporânea, porque transcende os padrões tradicionais, transforma seus corpos políticos em manifesto-textual-a-dois. Diferente do espetáculo *E vê que ele mesmo era...*, advindo da estrutura poética de Fernando Pessoa, aqui, o texto que se dá é pelo e no corpo. Esses corpos afeminados, “fechativos”⁹¹ e fortes compõem esse coletivo representativo da dança de salão contemporânea – talvez o mais representativo do meu percurso cartográfico. Outra vez, a voz de Marcelo Galvão se faz presente para contar um pouco desse começo:

[Pensei]: Eu preciso juntar pessoas viadas e fazer um movimento muito forte. Nisso tudo já vinha a ideia de Bolsonaro um monte de coisa assim, política, né?! E aí comecei a fazer pesquisa, comecei a viajar atrás de lugares que trabalhassem a dança

⁸⁹ Aproprio-me dessa grafia para marcar a forma pejorativa como costumeiramente chamam corpos desviados de uma normalidade. A intenção é tomar posse do termo como possibilidade para a existência social, resistir e ressignificar pela linguagem.

⁹⁰ No sentido daquilo que é carregado de normatizações que a sociedade aceita e dispõe como forma civilizada de estar no mundo – padrão cis-heteronormativo.

⁹¹ Referente àquilo que fecha, que “lacrta”. Expressão linguística utilizada pelos próprios bailarinos do Coletivo Casa 4, também comum entre gays no estado da Bahia.

LGBTQIA+. [...] Fiz aula com vários professores, várias turmas gays... e aí me incomodava aquilo porque mesmo sendo um monte de viado, o jeito ainda era muito heteronormativo de ensinar, né?! Isso foi me incomodando assim [...] E eu fui ficando muito mais inquieto é... eu cheguei em Salvador muito inquieto (D. C.; DIÁLOGO 6, 2023, 24:57).

Casa 4 hoje é composta por Alisson George, Leandro Oliveira, Marcelo Galvão e Carlos Araújo. Intérpretes-criadores, bixas que reivindicam a dança de salão pelos seus corpos políticos para arrogar a liberdade de serem e existirem como forma de desmistificar e dar novo significado às categorias corporais no salão, partituras de movimentos a dois, subversões performativas com ou sem uma dama. Essa é a fronteira e a superfície de corpos socialmente construídos para estarem fora dos bailes.

A dança de salão relaciona-se intimamente com esse contexto, como apresentado ao longo desta escrita. É nos bailes que se materializam as cis-heteronormatividades, fazendo essa dança possuir um forte caráter social. A esse respeito, novamente, Paola de Vasconcelos Silveira, em seu artigo “Os bailes de dança de salão contemporâneos e queer: criações coletivas de modos de existência rebelde” (2021), refere-se à binaridade como a matriz da dança de salão:

Acredito ser importante reiterar que hegemonicamente a dança de salão tem sido regida por um projeto político estético cis-heteronormativo-patriarcal-colonial. A partir da elaboração de uma técnica de dança baseada em um sistema de condução subdividido por gêneros binários, onde cabe ao homem conduzir e à mulher ser conduzida. Atribuindo uma centralidade à figura do condutor que possui a tecnologia que oportuniza a criação da dança. Sendo a mulher, normalmente, dependente dessas proposições para poder dançar (p. 1.532).

Além desse consenso, ir atrás, nas danças de casal nos primórdios da corte francesa, é também buscar um passado de presente constante. Para Rocha (2016) “o *pas de deux*⁹² heterossexual, tão marcante na história da dança, em sua repetitiva conjugalidade de conto de fadas, retorna não para acabar, mas para se precipitar repetidamente na iminência de seu fim” (p. 71). Essa asserção encadeia a continuidade de todo um processo de ser um corpo feminino ou masculino. “Um processo que é baseado em características físicas que são vistas como diferenças e às quais se atribui significados culturais” (LOURO, 2004, p. 15).

Com direção e provocação coreográfica de Leandro Oliveira, *Me brega, baile!* polemiza a heteronormatividade como modelo de comportamento nas danças de salão e propõe a possibilidade de pensar uma dança de salão contemporânea, oferecendo-nos formas mais criativas de dançar a dois, usando os devaneios dos bailarinos para criar uma atmosfera *queer*, viada, bixa ou qualquer coisa entre esses devires. Para mim, esse ponto é extremamente

⁹² No balé, um *pas de deux* é uma dança executada por duas pessoas juntas, um casal, homem e mulher.

emblemático nas produções em dança de salão, assim como em Lepecki (2017, p. 75): “[...] carregado de energia crítica, cinética e potencial para mutações coreopolíticas de grande relevância”.

Assim, o coletivo subverte o adjetivo “brega” em verbo e nos convida ao baile. Libertam-se do reacionário, conservador, e entregam-se à breguice, ao sobejo, ao patético, ao cafona, ao fracasso! Sobre isso, Jack Halberstam, em *A arte queer do fracasso*, enxerga o ato de fracassar como potência: “[...] aliás, se sucesso exige tanto esforço, talvez, a longo prazo, fracasso seja mais fácil e ofereça recompensas diferentes” (2020, p. 7). O mais visível é que fracassar em dança de salão tradicional nos possibilita escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento no baile, e é a partir desses devaneios, dessas possibilidades criativas que corpos viados são corpos políticos, corpos discriminados e de latência. Para Luiz Lopes (2021, p. 141):

Estamos condenados ao corpo, mas essa é a melhor condenação. Estar condenado ao corpo é uma forma de alegria, quando descobrimos que essa condenação pode ser uma afirmação absoluta no sentido de que queremos nos mostrar tal como somos ou como podemos ser, já que esse corpo demonstra sempre o fracasso de toda identidade fixa.

Me brega, baile! Corpos em relação e de relações, escrevendo seus textos – a dois, duas, deus? –, longe de qualquer personagem imaginária, são como são, antes do próprio espaço de baile que paradoxalmente contém o corpo e é por ele contido; é nele que o corpo viado se expande ao mesmo tempo em que é pelo corpo que políticas de combate aos modelos precários de sucesso e normatização do baile podem ser como “um raio de sol singelo que produz sombra e luz em iguais medidas e sabe que o significado de um depende do significado do outro” (LOPES, 2021, p. 10).

Marcelo Galvão: Eu ia viajar em janeiro, eu ia passar [...] nove meses fora do Brasil, e eu falei: mas quero fazer esse grupo, quero construir um espetáculo, já tenho data, já tenho tudo. Eles toparam! Então eu meio que fiz toda a produção, tudo. Sobre a equipe, viabilizei financeiramente, criei ideias, os meninos foram comprando as ideias e a gente foi fazendo, a gente montou. [...] A gente estreou em Salvador, foi super sucesso em Salvador, foi muito impactante! Porque também foi quando eu me assumi, foi a primeira vez que eu me assumi enquanto viado mesmo, enquanto dança de salão, enquanto tudo... enquanto brega... é... eu acho que a dança de salão é muito malvista ainda nos ambientes de dança. [...] Para eu legitimar o que eu fazia na época enquanto área de dança então era difícil [...]. E para minha surpresa foi um sucesso gigantesco em Salvador. (D. C. DIÁLOGO 6, 2023, 29:27)

Quando Marcelo Galvão me contou sobre essa trajetória de criação do Coletivo Casa 4, ele falava sobre o primeiro espetáculo criado pelo grupo, intitulado *Salão*. Eles rodaram o Brasil com esse espetáculo, viajaram para muitos lugares, tiveram muitos encontros e muitas crises, como ele mesmo disse. Eles decidiram então dar continuidade a uma ideia que Marcelo Galvão

tinha concebido: o espetáculo *Interações*. Tive o prazer de assistir a ele em uma das minhas passagens por Salvador, era um espetáculo que reproduzia basicamente o universo do baile de dança de salão. Dando continuidade à experiência, eles resolveram fazer esse baile novamente, só que um baile diferente...

Como sabido, nos modos de dançar dos bailes o sistema de condução (cavalheiro-dama) é presente nos discursos e nas condutas que os regem, inclusive existem regras que são encontradas em estatutos e códigos nesses espaços. Abordei este tema no primeiro território. De toda forma, através do pensamento de Silveira (2021) é possível exemplificar uma dessas normatizações:

Um dos estatutos mais conhecidos é o Estatuto da Gafieira, o qual chegou a inspirar uma música do cantor Billy Blanco “Estatuto da Gafieira” (1954). Ele era fixado na parede da gafieira Estudantina Musical, localizada na praça Tiradentes no ISSN: 2238-1112 1533 centro da cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, outros manuais de conduta podem ser encontrados em milongas na Argentina e no Uruguai, e em bailes pelo Brasil. Independentemente dessas regras serem visíveis ou não, os dançarinos frequentadores desses espaços, além de saberem dançar, são conhecedores dessas condutas. Eles as respeitam como parte da cultura da dança de salão. Saber dançar inclui compreender como esses espaços se organizam (p. 1.533).

Nesse lugar, no baile, o Coletivo Casa 4 se organiza para além desses binarismos, para além dos códigos de conduta, eles se comportam como bixas frente a esse espaço de baile. Despertam novas sensibilidades e atitudes, modos de fazer política no e pelo corpo, reorganizam as tendências conservadoras que se instauram, bailam para – como Paco Vidarte elabora sobre a ética bixa em seu livro *Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ* (2019) – “chocar toda essa gentilha conservadora e fascista” (p. 12).

A palavra “brega” sempre é imersa em conotações depreciativas, alçando o fracasso de ser brega. “Fracassar é algo que pessoas *queer* fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas *queer*, o fracasso pode ser estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida, citando Foucault” (HALBERSTAM, 2020, p. 7). O dicionário online *Aurélio* entende a palavra brega como “característica da pessoa que não possui cortesia; cujos modos são indelicados; cafona” ou aquilo “que possui características melodramáticas ou expressa seu sentimento de modo exagerado; kitsch” (7GRAUS, [entre 2009 e 2023, n. p.]).

No Nordeste, brega é um termo utilizado em referência aos puteiros. No Brasil, é um movimento musical. *Me brega, baile!*, um manifesto, onde os domínios do brega se estabelecem como ação política de ser e se reconhecer hiperbólico, *kitsch* mesmo. A presunção política que se faz do termo o coloca como uma identidade verdadeiramente dissidente dos padrões cis-

heteronormativos que regem a nossa sociedade. Colocam à margem aqueles que se assumem bregas e bixas.

Aliás, a dança de salão tradicional cria mecanismos de opressão de gênero nos contextos dos bailes, ser brega e bixa é assumir um discurso eloquente sobre êxito e falha, é usar “padrões estéticos diferentes para ordenar e desordenar espaços, formas de engajamento político que sejam diferentes daquelas invocadas pela imaginação liberal” (HALBERSTAM, 2020, p. 15).

Recompor esses espaços, recriar cenas pré-estabelecidas partindo de um corpo que possa ser viado é expressar de maneira eloquente uma estética bixa no espetáculo. Segundo Guilherme Fraga, antigo bailarino-intérprete do coletivo:

Me brega, baile! é um apelo para que nos deixem ser aquilo que queremos. Nos deixem ser bregas! Nos deixem usar salto, saia, brilho, paetê, vestido; dançar do jeito que a gente quiser, com quem a gente quiser, em qualquer ambiente, sem julgamentos, sem conservadorismo, sem amarras (homem, gay, bailarino) (ME BREGA..., [2019, n. p.]).

As correntes que a dança de salão tradicional impõe, com seu binarismo e sua forma centralizada na figura do homem condutor (cavalheiro), são quebradas para dar lugar à potencialidade de corpos viados. Os estilos de dança tradicionais no salão ganham pluralidade e poder com a resistência que esses corpos produzem na estética do baile. A arte reverbera sempre e a cada instante sua própria escrita, inaugura novas estéticas numa relação inquietante e incongruente entre tradicional e contemporâneo. No espetáculo, entre brega e baile, viado e cavalheiro, civilizado e político.

As partituras corporais representadas revelam-se a partir de temas sociopolíticos e vivências cotidianas dos bailarinos-intérpretes. Um arquétipo afetivo e ao mesmo tempo violento, contra os padrões cis-heteronormativos e racistas. Para Ruan Wills (ME BREGA..., [2019]), antigo bailarino-intérprete, sobre o seu *pas de deux* com Jônatas Raine: “Somos os únicos corpos negros neste espetáculo e queremos discutir afetividade, empoderamento e reconhecimento da beleza preta” ([n. p.]). O conjunto de aparelhos imbricados nesses corpos encena muitos problemas que às vistas de uma sociedade capitalista e normativa são ditas irrelevantes pois:

[...] apesar do campo de invisibilidade que cobre o corpo do sujeito racializado, apesar da negação do passado colonialista europeu e do seu presente endêmico racista, as batidas e os lamentos fantasmáticos são sempre ouvidos por colonizadores brancos entre as paredes de suas bem vigiadas casas (LEPECKI, 2017, p. 215).

Nesse prisma, a dança contemporânea, ou melhor, a dança de salão contemporânea, faz ruir toda uma reprodução banal e os quadros de previsibilidade que a dança de salão tradicional

fixa. Transmite e cria uma linguagem performativa para além das leis do baile e do salão. Sobre pensar a dança no contemporâneo, Rocha (2016) escreve:

Se a dança contemporânea é sempre a dança de cada um, é porque podemos ver nela a produção de processos de singularização corporal que concorrem para a produção de singularidades dançantes. Neste contexto, singularidade não é sinônimo de individualidade. Aviso escrito, aviso lido. Singularidade não é berrante que escancara a porteira aos narcisismos incontestes. Muito pelo contrário. E, se me permitem, na dança, já estamos fartos de tanto narcisismo (ROCHA, 2016, p. 84)

Na dança de salão do Casa 4, eles singularizam seus processos criativos pela coletividade. Assim, a escolha de caminhar via dança de salão contemporânea é olhar político, é em direção à relação dos corpos viados. Ainda que *Me brega, baile!* use a espetacularidade, ele a usa na contramão, na transgressão da inflexibilidade que a dança de salão tradicional na cena coloca. É sobre um terreno acidentado pronto para ser pavimentado de granitos cintilantes.

4.3.1 Uma estética bixa, política e contemporânea

No princípio é o baile, assim tudo começa. Os bailarinos entram em cena com seus figurinos exuberantes e fechativos, exploram o espaço e ali inauguram uma estética. A eles não interessa estabelecer regras para que o baile aconteça, ainda que o convite à dança seja o princípio para, sobretudo, converter e transformar essa intenção em liberdade, suprimindo a repressão que aqueles corpos sofreriam sendo viados no salão. A bailar, chamam homens, chamam mulheres, são condutores, são conduzidos, trocam os papéis ou até conduzem-se mutuamente pelo espaço-baile.

O diálogo com e para o público é veemente e choca quem nunca viu um homem de tanguinha ou maiô. Colide com toda expectativa de sucesso, corpos peludos feminilizados, de maquiagem, de saia, de sunga e com um figurino que torna visível o corpo, marcando os músculos e o falo (Imagem 49). É uma estética bixa feita por esses corpos viados e dissidentes, é o resultado de misturá-los à fusão de suas inseguranças, seus fracassos, suas potências, seus movimentos de dama, de cavalheiro – contém ironia. É a amálgama das potências do poder e da sedução. Penso a estética bixa como a ética bixa proposta por Vidarte (2019, p. 18):

Uma ética bixa deverá, se não resolver, o que é difícil, pelo menos colocar em pauta a incomunicabilidade ou a solidariedade de todas essas variáveis estruturais e sociais, de que modo elas afetam o indivíduo e se acabamos de uma vez por todas com o indivíduo, esse sujeito burguês liberal que se fez e conquistou tudo aquilo de que desfrutava, obrigações e privilégios, à custa de si mesmo às vezes e dos outros quase sempre.

Imagem 49 – Bailarinos com seus figurinos fechativos no espetáculo *Me brega, baile!*



Fonte: Imagem extraída de: <https://www.facebook.com/casa4producoes/photos/pb.100063589449784.-2207520000/515684042413142/?type=3>.

Aqui, usei por diversas vezes a expressão “corpos viados” para ferir a sonda corpórea que a cis-heteronormatividade-patriarcal-colonial nos deixou na dança de salão tradicional, para marcar como esses corpos são por si sós força suficiente para a ascensão da estética bixa, junto a toda estrutura narrativa e coreográfica. Uso o termo “estética bixa” pela necessidade de códigos de valores, de movimentos, pautas de conduta serem subvertidas por nós, para nós, subvertendo todo valor tradicional retrógrado, contrário à breguice.

Não me permito transformar brega e retrógrado em sinônimos, desejo dessacralizar, seguindo o exemplo do Coletivo Casa 4 com seu baile. Como o eu-cartógrafo no Diário de Campo: confundir a rota de uma dança social em uma dança existencial, dissolver os estereótipos, bailar no sentido horário.⁹³ A estética bixa que se faz em cena “quer justamente lutar contra o salve-se quem puder: trata-se de que se salve quem quiser e não apenas quem puder. Porque os que podem são os de sempre. Da mesma forma que não é bixa quem quer, mas quem pode” (VIDARTE, 2019, p. 20). E eles podem ser bixas, artistas, viados.

⁹³ Nos bailes de dança de salão, uma das condutas instituídas é o sentido anti-horário dos pares para que a dança siga esse fluxo no espaço.

Coincidentemente, utilizei a expressão “corpos viados” para marcar a corporeidade dos bailarinos em cena antes da leitura do artigo de Alisson George, bailarino-intérprete do Casa 4, sobre a padronização do corpo gay nas danças de salão. Ele diz: “Seremos mais específicos aqui tratando de corpos viados, que são sensíveis e brutos, que são lacrativos e retraídos, que vivem muitas vezes na tentativa de seguir padrões impostos pela sociedade para que estejam incluídos nelas” (MOREIRA, 2021, p. 3). Alisson Moreira (2021) também escreve sobre o espetáculo *Me brega, baile!*, transcrevo abaixo suas palavras eloquentes e que estão conectadas com seu ser bailarino, artista, viado e pesquisador:

Já no segundo espetáculo, *Me Brega Baile*, estreado em junho de 2019 na capital baiana, o Casa 4 propõe um espetáculo-baile, movido pelas experiências durante a circulação de Salão e pela liberdade de se manifestar como quiser naquele ambiente. O espetáculo, através de performances dissidentes do conservadorismo, reflete, através dos corpos, figurinos, trilha sonora e cenário, os desejos sobre o espaço ideal para dançar a dois, a três, ou quantos quiser. Os corpos viados desses integrantes levantou debates, virou tema de trabalhos acadêmicos e até mesmo virou processo judicial, tudo provocado única e exclusivamente pelo incômodo causado nos espaços onde a tradição do masculino e do feminino, do cavalheiro e da dama, do quem conduz e de quem será conduzido foi questionada. Cenários como esse demonstram como, ainda hoje, as danças de salão são ambientes com a presença marcante do machismo e outros movimentos que tendem a excluir parcelas da população (p. 5-6).

Sim, o machismo é praga encrostada até na arte de bailar. Os binarismos estão tatuados na sociedade e no baile. Quem possui a tecnologia da condução na dança de salão é o homem, viril, cavalheiro, detentor desse poder, o poder de levar a dama. Do outro lado, envolvida pelo abraço do cavalheiro, a dama, frágil, de corpo vulnerável e tendo que ser bela dançando.⁹⁴ Alastra-se um plano nefasto dominante, para dirimir as instituições bixas, pretas, pobres. É como se arrastam pelas redes sociais fotos dos chás de revelação, balão estoura: azul ou rosa? Fumaça: azul ou rosa? Água da cachoeira: azul ou rosa?⁹⁵ Guacira Louro (2004) argumenta sobre o processo de decisão sobre um corpo:

Afirma-se e reitera-se uma sequência de muitos modos já consagrada, a sequência sexo-gênero-sexualidade. O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse ‘dado’ sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo. Supostamente, não há outra possibilidade senão seguir a ordem prevista. A afirmação ‘é um menino’ ou ‘é uma menina’ inaugura um processo de masculinização ou de feminização com o qual o sujeito se compromete. (p. 15)

⁹⁴ Muitos professores de dança de salão defendem que a dama deve ser bela, feminina e charmosa enquanto dança. Alguns homens chegam a ensinar em seus cursos estilos de braços, charmes e movimentos mais femininos.

⁹⁵ A água da Cachoeira Queima-Pé, que foi tingida de azul durante um chá revelação em Tangará da Serra (MT).

Assim, a ideia que para se qualificar como um cavalheiro ou dama, homem ou mulher, sujeitos legítimos no mundo, um “corpo que importa” (LOURO, 2004, p. 16) na dança de salão, é preciso primeiro obedecer às normas culturais que regulam nossa sociedade, é preciso seguir as regras impostas ao baile. Volto-me, utilizando-me dos recursos do cartógrafo: desapossando-me das convenções, apropriando-me das políticas do corpo, procriando repertórios de linguagem, de pensamento, para elaborar o que Casa 4 faz magistralmente: dissipar a lógica machista que tanto se aplica e replica na dança de salão tradicional. A primeira cena pós-baile, com a música “Redoma”, de Filipe Catto,⁹⁶ ao fundo dela marcam-se passos, entrelaçam-se braços e do gesto se faz afeto. Os gestos são de força, vontade, desejo e ternura. Eles repetem os movimentos como num relacionamento abusivo de constante entrega, insistência e apego.⁹⁷ O que pode viver um casal cis-heteronormativo em um baile, pode um casal gay também viver? A verdade é que a dor e a delícia de um relacionamento estão em qualquer relação. “Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões” (LOURO, 2004, p. 17).

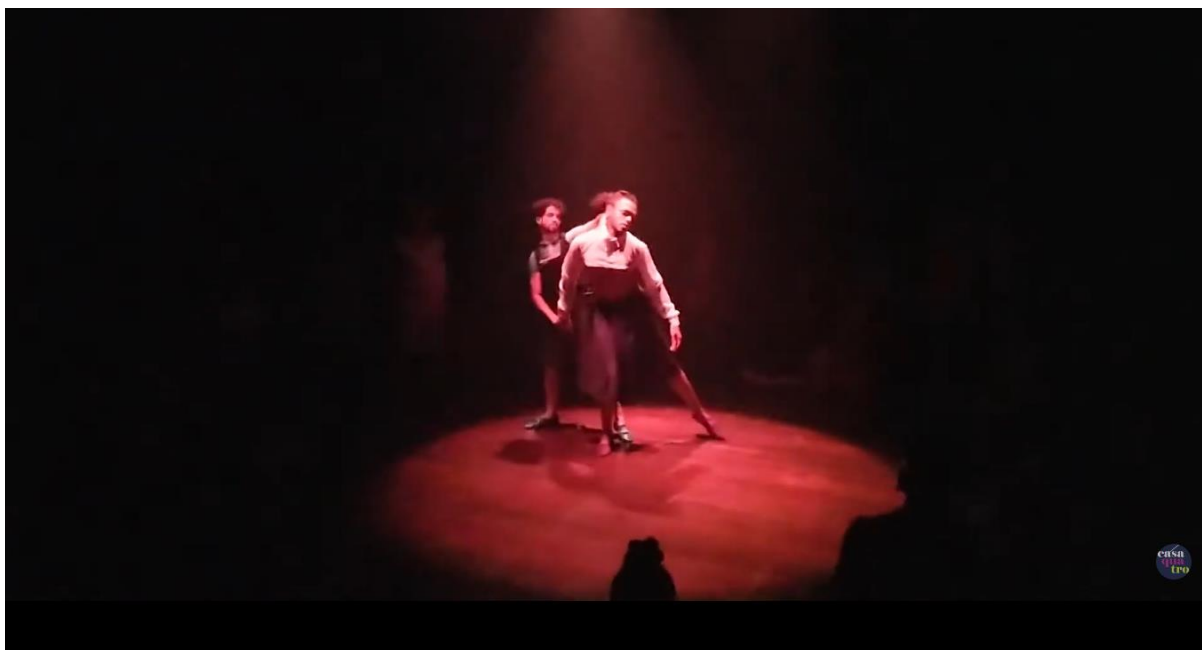
Esses corpos a dois, então, corpos viados, elaboram uma estética a partir de uma proposta ética, “uma ética de emancipação, uma ética revolucionária, uma ética libertária, uma ética de luta contra uma situação de marginalização e de privilégios alheio” (VIDARTE, 2019, p. 21). Uma ética para mostrar ao padrão cis-heteronormativo, por um lado, que podemos sofrer por amor; e, por outro, que sofremos pela implacável insistência de quererem apagar nossa existência. Essa é a força desse baile, essa força brega de resistir e existir, como o eu-cartógrafo coloca a ramificar o conhecimento em rizomas na dança de salão contemporânea, reflexionando as políticas do corpo. Vidarte, em *Ética bixa* (2019), dá também seu grito libertário:

Que ninguém venha nos dizer quais estratégias, comportamentos, programas políticos ou atitudes éticas são mais adequados e convenientes para conseguir nossa meta ética primordial: a felicidade de nosso pequeno número de carentes, promíscuas, sem-teto, marginalizadas, perseguidas, torturadas, desocupadas, imobilizadas, despejadas, censuradas (p. 22).

⁹⁶ Artista e cantora(e) não-binária(e).

⁹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MKAIVfzsP8k&t=125s&ab_channel=Casa4 (1:10).

Imagem 50 – *Frame* do primeiro *pas de deux* do espetáculo



Fonte: Imagem extraída de: <https://youtu.be/MKAIVfzsP8k?si=Rx3tCrMgeje-Wby4> (01:30).

Que ninguém seja perseguido, mas eles foram, que ninguém diga que homem não pode ser conduzido, mas dizem! Aqui reside a potência da arte e dessa estética bixa em *Me brega, baile!* Das saias, dos rodopios, da narrativa fugaz, da batalha por espaço, dos passos a dois repetidos por um outro bailarino solitário, da música fechativa interrompida por: “Fundamentalistas da cidade de Manaus acusam grupo de Salvador de pornografia cênica” (ME BREGA..., 2021, 8:03). Eles não recuam diante da censura e dão um beijo no preconceito, assim começa o famoso duo do beijo ou *pas de deux*, como chamei algumas vezes⁹⁸ (Imagem 51). Famoso porque ele é uma referência direta ao espetáculo da Focus Cia. de Dança,⁹⁹ que apresenta um duo dançado, conectado o tempo todo pelos lábios ao som da música “Proposta”, de Roberto Carlos, como podemos ver na Imagem 52.

⁹⁸ *Pas de deux* geralmente faz referência a um duo feito no balé clássico, eu gosto desse nome, do francês “passo a dois”. Acredito que faça sentido nos apropriarmos da palavra para as danças de parceria.

⁹⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fTEozNbA-Bg&ab_channel=MarcioJahu (02:01)..

Imagem 51 – *Frame* duo do beijo no espetáculo *As canções que você dançou pra mim*, Cia. Focus



Fonte: Imagem extraída de: <https://youtu.be/fTEozNbA-Bg?si=Gqw53dzrROEnMoLf> (02:01).

Transformar a experiência de transfigurar, transcender o duo desse casal heterossexual e confrontá-lo com um beijo gay em cena no *Me brega, baile!* é trazer a imagem daquilo que muitos se recusam a ver, respeitar. É usar uma imagem orgânica para fixar um corpo de gestos múltiplos disjuntos (GIL, 2001). É textualizar corpos em posição de um manifesto veemente contra uma censura socialmente instituída. É dar um novo sentido ao sentido do beijo, colocando a urgência de uma composição política em dança de salão. É transformar um texto a dois em texto político de dois. Dessarte:

Qualquer plano de composição institui emergência – uma urgência e um surgir – uma insurgência. Mas não de uma vez; um estado permanente, permanente naquela duração, de insurgência. Empuxos de devir. Isso é sentido. Só isso. Pensar o sentido menos como direção e mais, bem mais, ou antes, como aquilo que foi sentido. Pensar então um sentido que cresce para trás, modificando o que veio antes. É o passado que está em questão e em modificação aqui. Ruminando o que veio antes. É nesse sentido que o sentido, uma vez pensado com percurso, periga. Periga se cumplicia perigosamente com a ação; a Ação (ROCHA, 2016, p. 111).

Os bailarinos-intérpretes do Casa 4 começam exatamente do mesmo jeito, ao som da mesma música, porém, são dois homens. Não é um casal cis-heteronormativo, é um casal gay e um manifesto ao mesmo tempo, um pedido de respeito. Enquanto bailam suas trocas afetivas, a tensão dos lábios que reverbera no corpo o silêncio fugaz que une duas pessoas e a símile que embaraça os corpos e as relações são metaforizadas por esses bailarinos. O recado é: podemos

sim amar, podemos sim sofrer por amor, vivemos paixões que não estão nos espetáculos mais consagrados, mas elas existem e estão por toda parte.

Imagem 52 – *Frame* duo do beijo *Me brega, baile!*



Fonte: Imagem extraída de: <https://youtu.be/MKAIVfzsP8k?si=RHYqn-AkKO4S76Op> (45:06).

Durante o *pas de deux* do beijo, um dos bailarinos, ao microfone, faz vários convites ao respeito, a não tapar os olhos do seu filho ao ver um beijo homoafetivo, faz um convite ao amor (Imagem 52). O Casa 4 questiona, em cena, durante o espetáculo, a sobrepujança dos relacionamentos heteronormativos colocados na caixinha daquilo dito “normal”, convicções que por vezes pouco são questionadas pela sociedade, ainda mais em um momento político de perseguição e depreciação das políticas públicas para a população LGBTQIAPN+. Eles fazem, então, dessa cena, não só um texto a dois, político em seus gestos e movimentos, mas um manifesto verborrágico de um texto para criar mais textos desses corpos-viados-políticos. O perfil cartográfico me impulsiona a pensar em uma sensibilidade política mais intensa no seu desafio permanente em compor estratégias de produção das subjetividades. Assim, “enquanto a dança é uma técnica de socialização, a coreografia, ao que tudo indica, é uma tecnologia solipsista para socializar com o espectral, presentificando a força do ausente no campo de desejo masculino” (LEPECKI, 2017, p. 65)

Um beijo heterossexual talvez nunca seja questionado em um espetáculo de dança, um beijo gay sim. “E se ser bixa não serve para tentar mudar isso que é tão velho, para que diabos serve? Lógico, para perpetuar situações de opressão, marginalização, exclusão e desigualdade

social” (VIDARTE, 2019, p. 24). Por isso, entre passos tradicionais das danças de salão, um leque,¹⁰⁰ sacadas¹⁰¹ e outros movimentos característicos do bolero, Marcelo Galvão e Alisson George transformam seus corpos em figuras emblemáticas conectadas por um beijo. Ao meu ver cartográfico, eles criam e desassocia seus desejos, produzindo mundos e submundos na contracultura de salão. Não quero revelar sentidos, mas, enquanto eu-cartógrafo, criá-los: os bailarinos não dispõem dos mesmos mecanismos tradicionais, ainda que bebam na fonte de movimentos que a dança de salão fixa, eles trazem a singularidade, o esforço em desconstituir paradigmas presentes no baile. O Casa 4 está abandonando normas em favor da atenção dedicada a essa composição coreográfica em particular, agregando a ela o dinamismo e o pensamento necessários para transgredir papéis inertes. E, a partir desses textos a dois, o sentimento é uma representação mental da experiência das mudanças desses corpos políticos (BITTENCOURT, 2012, p. 23), dependentes, assim, de “uma imagem interna do corpo e de uma imagem do ambiente, uma vez que constrói um desenho de uma determinada experiência.” (BITTENCOURT, 2012, p. 23). É a partir da combinação desses estados corporais e de seus textos que esses corpos formam e transformam suas imagens e as colocam em posição (BITTENCOURT, 2012).

O elo com o público se estabelece de maneira dinâmica, o baile volta a acontecer,¹⁰² expandindo os sentidos daquelas relações a dois, a três, a quatro. Os corpos viados conectam-se com os espectadores para encadear a narrativa. O olhar cartográfico deduz, então, o caráter imediatamente político de sua prática: a análise do desejo, das linhas de fuga. Uma estética bixa que produz, no fim, corpos políticos a partir dos corpos que são apresentados em cena. Nas marcas dramáticas do espetáculo, quem assiste também faz parte do corpo de baile. Sobre política e relação intérprete-espectador, Rocha (2016) dispõe de uma convicção:

Então, pensar a política da máquina teatral e da máquina do coreografar diante de outras pessoas implica renegadamente estar se perguntando a respeito de uma política do olhar. E a dança se relaciona com isso de um modo muito intrincado. Eu acredito que as obras que mais nos perturbam e que mais perturbam a cultura, naquilo que a arte pode fazer, são aquelas que estão sempre se perguntando acerca dessa relação entre intérprete e espectadores mediada pelo olhar, mas com alguma coisa que se dá entre, nesse espaço entre duas instâncias que historicamente foram separadas e alijadas uma da outra (p. 57).

A cooperação público-bailarinos provoca um corpo a corpo que transforma o espaço de um espetáculo em baile, de baile em espetáculo, ou melhor, os coloca em simultaneidade.

¹⁰⁰ Movimento característico do bolero em que o casal trança suas pernas em um movimento lateral como se fosse a forma de um leque abrindo.

¹⁰¹ Movimento de “sacar”, tirar, ir ao encontro da perna do parceiro(a) para que ele realize um novo movimento.

¹⁰² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MKAlVfzsP8k&t=125s&ab_channel=Casa4 (13:28).

Rompe não só a quarta parede,¹⁰³ mas também todos os paradigmas das relações de um espetáculo em dança de salão. Talvez seja mesmo dança de salão contemporânea, porque perturba as instâncias tradicionais que envolvem os costumes do salão e da cena, deslocando os velhos padrões, desmantelando a caixinha ou a normatividade imposta para a dança. A intenção, aqui, marcando a posição do eu-cartógrafo mais uma vez, é desmanchar os territórios depurando a problemática da análise do baile.

Muitas são as referências que a cia. usa para traçar um paralelo das relações cis-heteronormativas com as homoafetivas, viadas. No *pas de deux* que segue após o baile,¹⁰⁴ os bailarinos, como marionetes, se movimentam pelo espaço numa espécie de corrida pelo outro. Contudo, destaco um movimento em particular que revela a incessante necessidade de ter o outro em seus braços, mas não conseguir suportar seu peso. Pina Bausch, em uma cena do espetáculo *Café Muller* (Imagem 53), dispõe do mecanismo da repetição de gestos que são acelerados a cada tempo a ponto de não mais ser possível ver claramente o gesto que inicia a coreografia. O Casa 4 faz o mesmo paralelo, eles usam a arte de imitar para criar uma paródia brega e reflexiva sobre o amor (Imagem 54).

Imagem 53 – *Frame* do espetáculo *Café Muller*, de Pina Bausch



Fonte: Imagem extraída de: https://www.youtube.com/watch?v=3WLazG0bQPI&ab_channel=TOFROUTO (00:39).

¹⁰³ Quebrar a quarta parede quer dizer derrubar esta barreira invisível que separa nossa realidade do universo ficcional onde o espectador vive.

¹⁰⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3WLazG0bQPI&ab_channel=TOFROUTO (00:39).

Imagem 54 – *Frame* da cena parodiada da coreografia de Pina em *Me brega, baile!*



Fonte: Imagem extraída de: https://www.youtube.com/watch?v=MKAIVfzsP8k&t=124s&ab_channel=Casa4 (18:18).

Nessas representações, imagens, os signos cooperam e evoluem. O real é sempre acessado através dos signos e, quando o corpo percebe ou concebe uma imagem, essa representação cria uma rede de fenômenos cognitivos que colaboram para a cena do espetáculo, tornando-o partitura política escrita a dois (BITTENCOURT, 2012). E, assim, “uma imagem ajudar-nos-á a apreender esta espécie de corporeização do espaço de onde surge o espaço do corpo” (GIL, 2001, p. 60). E o coreográfico acontece em um espaço explicitamente filosófico: o espaço do pensamento em movimento (GIL, 2001). Nesse espaço, o eu-cartógrafo se movimenta na pesquisa pelo gesto político, de fazer uma ampliação no alcance do desejo, com primor ao seu caráter de produção de artifícios.

Várias referências e todas elas parodiadas de espetáculos com duos muito emblemáticos na cena da dança mundo afora. Outro exemplo é com a coreografia da música “Mortal loucura”, do Grupo Corpo no espetáculo *Onqotô* (Imagem 55). Os bailarinos do Casa 4 manifestam em seus corpos todo afeto e toda loucura de um amor proibido. Assim, nos corpos desses bailarinos está toda a oportunidade de vislumbrarmos a luta por uma técnica de dança plural, por uma forma disforme e subversiva de olhar o mundo e as relações. É uma proposta política, revolucionária (Imagem 56).

Dessa revolução em manifesto-texto-a-dois percebo, assim como em Deleuze e Guattari (2007), que “o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento” (p. 107). E o eu-cartógrafo percebe a elaboração de passagens de intensidades vividas nos encontros dados a sua existência. Então, essa cena revela o silêncio das coisas

vindas do coração, mesmo ao som da música “Mortal loucura”, de Caetano Veloso. Desprende um soar do significante ecoando na borda de cada corpo, murmúrio da linguagem correndo na superfície das políticas do movimento (LEPECKI, 2017).

Imagem 55 – *Frame* do espetáculo *Onqotô*



Fonte: Imagem extraída de: https://youtu.be/cfUsU3GAxx8?si=j2MeHN1_IaFxRT09 (07:31).

Imagem 56 – *Frame* de *Me Brega, Baile!*



Fonte: Imagem extraída de: https://youtu.be/MKAlVfzsP8k?si=34Z5hyz_a0qJfcXA (30:45).

4.3.2 *I will survive because I've had the time of my life*

Fim, as representações em *Me brega, baile!* são muitas, plurais, são suas alegorias, deixando clara a proposta política que se faz em cena. O baile acaba com uma imitação emblemática: a coreografia de *Dirty Dancing*, uma forte referência ao contexto da dança de salão tradicional (Imagem 57). Diversos casais de noivos desejam aprender essa coreografia para o momento do casamento. Assim, o Coletivo Casa 4 imita tal coreografia com direito a sarrada¹⁰⁵ e a participação do público (Imagem 58). Um alívio e um recado de sobrevivência, de prazer pelo tempo de vida ali gasto com arte contemporânea.

Imagem 57 – Frame do filme *Dirty Dancing*



Fonte: Imagem extraída de: <https://youtu.be/XINddkzfTzM?si=NyJvpZYFPS5I9kL> (03:16).

O corpo, o tempo todo, é continuidade. Para Luiz Lopes (2021, p. 146), partindo das ideias foucaultianas, “o corpo é sempre o espaço não-utópico, é essa presença constante da qual não se pode fugir. Mas também [...] o corpo é utópico, ele sempre está em outro lugar. A matéria humana é essa presença-ausência. Estar aqui e sempre em outro lugar ao mesmo tempo”. No Casa 4, o lugar do corpo é bixa, é viado, é *queer*. “O corpo é representação de nossos papéis sociais, de nossa identidade, do gênero ao qual moldamos com maior ou menor conforto, representação também das tribos ou pequenas comunidades às quais pertencemos ou com as quais nos identificamos etc.” (ROCHA, 2016, p. 86).

¹⁰⁵ Movimento de esfregar, roçar, movimento famoso no funk e no axé.

Imagem 58 – *Frame* de uma cena final do espetáculo *Me brega, baile!*



Fonte: Imagem extraída de: https://youtu.be/MKAIVfzsP8k?si=Mm_oBJkUQjR9fJlX (44:01).

Me brega, baile! é dança de salão contemporânea pois é o corpo viado que produz a política necessária para esse corpo existir, e é a partir dele que se constrói uma estética bixa. “Corpo: convite, política” (ROCHA, 2016, p. 59). Assim nasce a resistência para interromper nossos padrões em tentar repetir condutas estereotipadas em dança de salão tradicional e dar lugar a corpos políticos em dança de salão contemporânea que produzem seus textos a dois, a duas, a quatro, de quatro: Casa 4. “A existência política nasce de uma posição de sujeito que luta” (VIDARTE, 2019, p. 48). Insisto, com meu percurso cartográfico, nas constelações existenciais singulares para pensar no termo “dança de salão contemporânea”, pois é impossível não chamar o espetáculo assim. Ainda que seja uma dança indecida, é política. “Indecida porque a dança contemporânea ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser. Indecida, porque em devir” (ROCHA, 2016, p. 131).

O que o Coletivo Casa 4 faz são manejos muito sutis entre a dança de salão e o contemporâneo, entre seus corpos viados e sua estética bixa, uma luta entre algo que tenta permanecer e se instaurar, uma peripécia de deslocamento da lógica, à deriva de si mesma. Ainda antes e muito depois, contemporânea, política, bixa!

5 TERRITÓRIO EM DEVIR: A DANÇA DE SALÃO CONTEMPORÂNEA CÊNICA

Os expandidos e sempre multiplicáveis presentes nas danças e performances, atuando ao longo e através do tempo e do espaço, acessados e revelados graças às fadigas e contemplações, ativariam sensações, percepções e memórias, como afetos excitáveis, presos não ao que aconteceu e desapareceu no “tempo perdido”, mas a uma intimidade com essa coisa qualquer que insiste em continuar acontecendo.

André Lepecki

Quero sentir que o intragável desejo em cumprir com o protocolo que se espera deste corpo não esteja mais condicionado sempre ao mesmo fluxo do baile. Vou dançar sentido horizonte de possibilidades, sentido liberdade. Sentido às cortinas dos palcos abertas para os salões, por vezes suspendendo o salto alto, por outras dando a ele pés descalços.

Continuo a falar por meio de metáforas, elas retornam e se dissipam ao longo deste caminho. Dança de salão contemporânea não é coisa cristalizada, pode ter raízes monumentais e muito antigas, pode criar sua própria linha do tempo e se fazer dança viva a todo reverso de seu próprio processo. Pode ser temporânea, tempestiva, corrente, riacho, cortina, poesia.

Corpo de baile político, no abraço dado a um resgate de rotas, de emancipações. Tudo isso a dança de salão contemporânea pode prometer? Acredito que não, o eu-cartógrafo expõe-se à escuta e permite a passagem política das não promessas. Tento então seguir aqui um destino, vou circundá-lo, mas antes faço resgates para chegar a lugares que irão se expandir além de coreografias e partituras traçadas até aqui. Corpos, corpas, corpes, todas em sentido horário no salão – contrário ao baile. Em tempo de instante que versa e pensa a dança que dança, sente e cria.

Dançar a dois, a duas, a três, a quatro, no chão. Sozinho com o mundo ou com o mundo inteiro, um mundo de escolhas. Dançar com as mãos nesta pesquisa-bailarina. Dançar sem chão. Assim vou dando pistas das minhas várias máscaras como cartógrafo, dissipando, para começar talvez pelo meio ou pelo final. O que é essa tal de dança de salão contemporânea na cena? Chego aqui distante de bater o martelo e responder, longe de emancipar todas as nuances que essa dança possibilita, mas trazendo um pouco daquilo que vejo e percebo, operando os recursos da atitude cartográfica que me implico, das linhas, das vozes, dos desejos. Primeiro porque essa dança pode estar no salão ou fora dele, ela pode ser social, mas se desassociar do baile – amparo o recorte cênico, entretanto, recorro aos outros caminhos presentes que a complementem. Tudo revela um pouco desse lugar disponível percorrido.

Por isso, lá atrás, no “Prelúdio”, disse do uso da linguagem como forma de saber e conhecer e da metodologia, passagem e deslocamento. Ofereço, às rotas, perguntas, sujeitando dança de salão contemporânea ao seu pronome no feminino: ela. Tento pensar o pensamento em dança de salão contemporânea com seus vários sussurros, murmúrios, rumores. Fazer do vem-a-ser um devir dança, manifesto. E todas as vozes que conversaram até aqui comigo, as minhas mesmas e as dos corpos políticos, conectam e desprendem o pensar, fazem ruído performático neste baile.

5.1 De onde ela vem?

Desses fragmentos de tempo e escrita, os passos desse caminho podem não ter um ponto de partida, nem mesmo um destino estabelecido. Se até aqui você chegou, deve preparar-se para cair em um abismo infinito, reconstituir seus começos ou assumir a queda. “Juliana Macedo: Quando a gente trabalha a dança a dois, num contexto de espetáculo, é um pouco isso assim, não necessariamente os dois corpos, do casal, são o universo em si. Eles fazem parte de um universo maior” (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 57:46). Dentro desse universo maior:

Dançar é produzir duplos dançantes. É sem dúvida o que explica a existência dos duos (ou, de um modo geral, de uma série de n bailarinos que fazem movimentos idênticos ou complementares). O par atual realiza o duplo virtual do bailarino; é muito naturalmente que ocupa esse lugar ao seu lado: revê-se no outro, ajusta por ele os gestos, os ritmos, aumenta o mesmo impulso, contempla-se a si a partir dele (GIL, 2001, p. 63).

Entre onde surge essa dança e para onde ela vai, um universo, vasto cosmo de possíveis descobertas. Uma dança a dois pode ser tudo feito a dois e, desse universo particular que Juliana Macedo indica, no espaço a dois, pode caber o infinito. Dele, outros universos surgem e transcendem-se. Para Gil (2001, p. 63), “os pares de um duo não entram em relação mimética espetacular, não ‘copiam’ do outro formas ou gestos; mas entram ambos no mesmo ritmo, nele marcando as suas diferenças”. Quando pergunto a Juliana Macedo o que ela entende por essa dança a dois, ela confirma o lugar de uma dança que se estabelece a partir dos estilos das diversas danças de salão e completa: “A gente também tenta quebrar isso, né!? A gente tenta fazer trios, então a gente tenta usar muito a dança de salão dançada a três pessoas, então a gente tem isso desde o *De carne e sonho* que a gente tem uma coreografia maravilhosa, que são trios” (D. C.; DIÁLOGO 1, 2023, 58:24).

Minha questão primeira – e disse que talvez eu não tenha uma resposta para ela, é: de onde essa dança de salão contemporânea veio? Quem cunhou esse termo? Permito-me agora

falar dos rumores: a primeira vez que ouvi falar dessa palavra foi pela Mimulus Cia. de Dança. Helena Katz¹⁰⁶ teria feito uma crítica sobre um espetáculo da Mimulus e assim ela definiu a cia.: uma dança de salão contemporânea. Surpreendentemente – jamais imaginaria tal oportunidade, Jomar Mesquita perfurou a sonda da minha certeza.

Nas minhas andanças com esta pesquisa-bailarina, de posse de meus desejos e meu Diário de Campo, fui ao baile de 30 anos de parceria de Juliana Macedo e Jomar Mesquita. Eles fizeram um bate-papo falando um pouco das curiosidades desse tempo juntos, uma delas – e que me estarreceu, foi sobre quando anunciavam um show do casal: “Agora, com vocês: Jomar Mesquita!”, entravam Jomar e Juliana; ou então: “Agora, com vocês: Jomar Mesquita e sua parceira!”. Uma completa invisibilidade dada à mulher na dança de salão. Como dito, um clássico da dança de salão tradicional, deveras, dessa sociedade machista que sempre colocou as mulheres nessa posição fantasmagórica. E “ser mulher nos termos de uma cultura masculinista é ser uma fonte de mistério e de incognoscibilidade para os homens” (BUTLER, 2018, p. 6). O que na verdade quer dizer que, seja na vida ou na dança de salão, “a dependência radical do sujeito masculino diante do ‘Outro’ feminino expôs repentinamente o caráter ilusório de sua autonomia” (BUTLER, 2018, p. 6). Mesmo assim, o poder sob os corpos femininos, nessa dança, parece então ser mais do que uma troca de gestos, ritmo, toque. Ele é também uma outra forma de operar estruturas de submissão, sujeição e controle. Poder esse exercido a partir de inúmeros pontos através de relações desiguais e móveis (FOUCAULT, 1999).

No decorrer dessa história contada por Juliana Macedo, sua memória traz a imagem que a Mimulus cria a partir de símbolos de invisibilidade da mulher nos tempos de gafieira. Jomar Mesquita, no espetáculo *Bagagem*, entra carregando Juliana Macedo em uma mala. Assim, essa imagem-intervenção cria uma metáfora para posicionar o corpo de Juliana politicamente diante de uma condição socialmente oprimida por ser dama na dança de salão. Essa metáfora é carregada de valores, pois:

Contexto ganha texto quando o corpo e o ambiente se comunicam em trocas, o que implica em relações de enunciações. Metáforas são imagens categorizadas que, no corpo, portam aspectos visíveis que sinalizam a possibilidade de comunicação do corpo em um determinado ambiente e, portanto, posicionamentos e atitudes diante do mundo (BITTENCOURT, 2012, p. 77).

Da maneira como o corpo de Juliana Macedo se porta categorizando suas imagens – isso acontece em diversos espetáculos da Mimulus, não há separação entre o corpo de suas bases e as experiências das suas representações. “Metáforas são imagens conceituais

¹⁰⁶ Professora e crítica de dança.

relacionadas a uma série de experiências” (BITTENCOURT, 2012, p. 77) e assim ganham aplicações regulares quando se estabilizam na cena de dança de salão. Juliana Macedo é um corpo político não só em cena, mas uma voz de relatos plurais materializando experiências de mulheres nas danças de salão. A história quer, por vezes, posicionar as mulheres em segundo plano como parceiras de dança dos professores homens (SILVEIRA, 2022). Quem sabe, então, uma dança de salão dita contemporânea coloque-se a tensionar imagens como essas na cena e, essa mesma dança, talvez, nasça desse corpo mulher, um corpo político, metafórico.

Além dessa memória, Jomar recorda o primeiro crítico a usar o termo “dança de salão contemporânea”: Marcelo Castilho Avelar.¹⁰⁷ Provavelmente em uma crítica feita a algum espetáculo da Mimulus no jornal *Estado de Minas*. Rumores postos em jogo. A verdade sobre as coisas quase sempre é solúvel. O termo foi cunhado por Marcelo Castilho a respeito da Mimulus, mas nunca saberemos de fato de onde veio ou para onde vai essa dança de salão, nomeada de contemporânea. Em todo caso, Ricardo Tetzner, que foi bailarino da Mimulus, contribui com seu ponto de vista:

[...] a Helena Katz, uma incrível pesquisadora de dança [...] tem um processo muito forte na criação da Mimulus porque a própria Mimulus [...] desde os anos 2000 já não sabia o que tava fazendo direito. Não sabia o que era dança de salão, o que não era, essas questões todas. Eu acho que os anos 2000/1990 eles eram muito determinatórios, as pessoas eram obrigadas a definir o que estavam fazendo. Hoje já não se tem mais essa necessidade, mas eu sinto que a Mimulus, ela teve esse processo muito forte, porque quando eu cheguei lá em 2010, eu ouvia rumores e pessoas falando: ‘Não, o que que a gente tá fazendo?’, ‘Ah, a Helena Katz falou que não precisa se preocupar que é só fazer.’ Essa foi a diretriz da Helena Katz, digamos assim [...]. Porque justamente a Mimulus começou a perder esse espaço dentro da dança de salão. Na época, onde se apresentava espetáculos de dança de salão era nos congressos de dança de salão e num congresso de dança de salão não tem muita essa pretensão de assistir, né!? O pessoal quer dançar! [...] São espaços pequenos, com outros propósitos. E a Mimulus, ela já tava querendo apresentar em teatros grandes, fazer turnê em festivais de dança contemporânea na Europa. Então meio que ela foi obrigada, né, quase... não sei se o Jomar concordaria comigo mais a quebrar completamente com essa vontade de ser dança de salão, né!? A Mimulus hoje não está mais em nenhum lugar de dança de salão, o pessoal de dança de salão não conhece a Mimulus. Ela escolheu estar fora desse meio, porque ela quis alçar outros meios né!? É minha visão, isso é muito pessoal (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 47:10).

Além do primeiro rumor, pergunto para Ricardo Tetzner sobre uma fofoca, pois, nas pesquisas previamente feitas sobre o uso de “dança de salão contemporânea”, soube que um festival competitivo em Florianópolis havia usado o termo como uma de suas categorias para premiação. Das andanças e fluxos investigativos, conversas informais, me parece que esse festival recebia muitas apresentações para a categoria de Dança de Salão, entretanto, algumas produções não se encaixavam em nenhum dos estilos conhecidos. Assim, além de um lugar,

¹⁰⁷ Foi consultor e crítico de artes do jornal *Estado de Minas*, além de professor na Escola de Teatro da PUC Minas.

“um festival é uma oportunidade de encontro, de discordância, de partilha, de resistência; um território temporário necessariamente político; um espaço nunca consensual, dado o motivo dissensório que lhe dá razão: a contemporaneidade na dança” (ROCHA, 2016, p. 83).

A Mimulus, ela vinha muito pra cá [Florianópolis] também, muito das danças feitas aqui foram inspiradas e talvez tinha alguma certa inspiração ali no que a Mimulus tava fazendo, e eu acho que é isso assim [...].

Eu: Eu tenho a sensação que talvez esse foi o começo, né!? Talvez foi por isso que puxaram e falaram: ‘Vamos fazer uma categoria aqui, de dança de salão contemporânea?’ O que que você acha?

Ricardo: Dentro do prêmio Desterro, né!? Eu lembro disso. [...] Quem fez competição de coreografia era o Desterro. E aí eu acho que foi em 2013, se não me engano, ou 2014, que ele surge com essa proposta de dança de salão contemporânea, só que dentro disso abre-se dez milhões de problemas, né!? De discussões, né!? Por que quem vai julgar essa dança de salão contemporânea? Quem que está fazendo? É uma dança experimental, e aí se coloca num festival que tem um prêmio, né!? [...] O prêmio, ele vai dizer quem que é a pessoa melhor para receber aquele prêmio. Então é a referência, né!? Quem que vai julgar essa referência? Quais são os critérios? O que que é a diferença entre o que é dança de salão tradicional e o que é dança de salão contemporânea? [...] Acho que durou dois anos só, essa nomenclatura (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 50: 38).

Os questionamentos de Ricardo Tetzner são extremamente pertinentes para todo esse contexto de criação e definição de uma categoria competitiva em dança. “A dança é contemporânea quando a dança é contemporânea do seu não-ser. [...] É um deslocamento do olhar de quem olha para o lugar de quem é olhado pela obra” (ROCHA, 2016, p. 104). Nessa tensão, então, de lugares como: isto é dança de salão contemporânea e isto não é, “em ambas: temor do futuro, rejeição do passado. Rejeição do futuro, temor do passado.” (ROCHA, 2016, p. 104). Assim, talvez o que deva ser feito é “escutar a história ao invés de acreditar na metafísica” (ROCHA, 2016, p. 104).

O advento, então, das coreografias em dança de salão pode estar também vinculado à percepção da temporalidade do corpo em movimento como e desde sempre sob um fetichismo contemporâneo; quando a tradição cinética se torna o emblema da modernidade, nada mais garante a permanência do ser (LEPECKI, 2017). Para definir onde tudo começa ou quando ocorre essa quebra, talvez haja uma simultaneidade. Um entremeio. Um devir tempo de onde veio. Para Ricardo Tetzner:

Essa questão pra mim é mais funda assim também, porque a própria Mimulus, ela teve as suas inspirações, né!? Ela não criou essa maneira de fazer dança de salão para o palco. A Mimulus, ela se inspirou no João Carlos Ramos, por exemplo, na Cia. Aérea do Rio de Janeiro, que o próprio João Carlos Ramos já se inspirou em outras né!? Então esse transpor [...] de uma dança social para o palco [...]. O que surgiu de dança pra um lugar, alguém colocou ela em outro [...]. O que a Mimulus possa ter aberto as possibilidades, que daí eu concordo muito, com mostrar pra comunidade de dança de salão contemporânea, né!? Deles, da Mimulus, [é] que existem possibilidades de ir

com uma dança de salão para outros festivais; fortalecer a dança de salão no exterior; se aproveitar de suas riquezas de uma maneira logística [...]. Abriu o leque para diversas outras possibilidades logísticas. Artísticas, aí eu já não sei. Não sei se tem essa necessidade também de se definir de onde surgiu dança de salão contemporânea (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 53:00).

Concordâncias e discordâncias, dúvidas e incertezas. Talvez essas sejam as formas mais puras de vir-a-ser esse pensar em dança. Na minha opinião, a *Mimulus* foi – e ainda é, a precursora de muitas ideias, ideais artísticos. Além de sua inventividade profissional pelo mundo, ela compôs à trajetória da dança de salão cênica um outro jeito. Assim como outras cias. de dança pelo país, outras pessoas: João, Juliana, Samuel, Fernanda, Leonardo, Marias, Josés. Os esquecidos por mim, mas lembrados pela história, vozes de uma corporeidade de instante e permanência. Sinto não trazer todos aqui, pode ser mesmo impossível. Além disso, não cessarei. Este é o começo para outros começos e meios contínuos.

Dando continuidade, falando sobre a transposição de uma dança social para a cena, isso é também contemporâneo? O que é mais contemporâneo do que isso? Existe um ideal? Devo estabelecê-lo? Respondo: não quero. Ricardo Tetzner entende, assim como diversos outros artistas e pesquisadores, que a dança de salão cênica é a dança de salão contemporânea. Para mim, na contemporaneidade, a dança de salão está sendo outra também, além dessa. E no ato dessa escrita, ela se transforma novamente.

Ricardo: Eu não considero, por exemplo, a dança de salão uma dança tradicional. Eu acho que essa nomenclatura já é muito errada. Até porque a gente tem danças de salão, existem pluralidades muito grandes, e você falar que ela é tradicional me remete às danças tradicionalistas, *Folk dance*, enfim, eu acho que existe um abismo assim de diferença entre [...]. A dança de salão tradicional para mim, ela já é uma dança contemporânea, porque ela é muito recente. Eu acho que essa questão dos arquétipos, ela é diferente de ser tradicional. Então quando você fala do malandro do samba, ele é um arquétipo. Tem uma cultura vinculada com o samba, tem uma cultura muito forte com a origem do samba [...]. Até histórico, né!? Com a questão de sincretismo religioso, o malandro, o que que é o malandro, né!? O Zé Pilintra? Tem uma questão negra muito forte [...]. [Nos congressos] [...] ele não é mais ligado a uma questão cultural, o samba de gafieira que a gente entende como dança de salão brasileira [...]. Isso que a gente fala [os estilos] é muito novo, não vejo como tradicional, entendeu? Eu já vejo como contemporâneo, porque eu acho que já são tendências de outras culturas muito fortes [...]. Esse assunto, ele é muito complexo [...]. Eu acho que depende muito pelo viés que você pega, eu pego muito pelo viés histórico, e como a minha linha de estudo, ela é um pouco mais pela antropologia também. Pelo viés cultural do que que são os rituais de danças de salão, eu acho que o Brasil tem uma coisa muito específica ali de ritual de dança de salão. A gente não tem grandes salões que se dança, dança de salão [...]. Por isso que eu falo que eu não quebro as tradições. Por exemplo, não é uma questão pra mim [...] desvincular cavalheiro e dama, eu não consigo visualizar isso como uma coisa machista, eu acho que a sociedade tem sim problemas estruturais que devem ser trabalhados e modificados [...]. Conhecendo a história também a gente consegue entender quais são os problemas e o que que a gente pode trabalhar dentro dos problemas, como resolver questões que são fundamentais na construção da sociedade. Só que historicamente, eu não percebo assim uma necessidade de se separar dança de salão de novas pesquisas de dança de salão (D. C.; DIÁLOGO 2, 2023, 29:39).

Concordar e discordar, a dicotomia. E que seja sempre pelo debate, que novos lugares estejam dispostos ao pensamento, ao diálogo. Nos dilemas movidos por Ricardo Tetzner, eu-cartógrafo assumo algumas posições dissemelhantes, penso nos operadores conceituais que regem uma proposta artística, partindo da produção de gestos e movimentos coreografados advindos de uma dança, um repertório, esse sendo transfigurado ou não. Não vou argumentar uma a uma das minhas convicções, mas para localizar meu pensar, o faço por meio das perguntas: é condenando a tradição que se ascende ao pensamento em dança? A dança de salão tradicional é contemporânea por ser uma dança recente? Mesmo a dança de salão sendo recente, não existem tradições vinculadas às suas práticas? Essas tradições são ou foram opressoras, violentas ou invisibilizaram outras pessoas? Foram repressivas ou pouco inclusivas? Tradições e costumes históricos nas relações de poder não devem ser combatidos extensivamente para dar lugar a formas mais heterogêneas? Uma dança contemporânea se constitui tão somente por ser do agora? “O que é dança? O que constitui algo em dança como arte? A obra é a *mise-en-scène* da pergunta. E não da resposta” (ROCHA, 2016, p. 28).

Assim, eu deveria lhe dizer agora que, do ponto de vista do pensamento, o seu corpo não é necessariamente seu, nem é necessariamente corpo. Lembrando: estamos aqui a escolher as melhores palavras para pensar dança. Assim, para melhor pensar a dança, vou convidar você a estranhar o nosso entendimento de corpo. A partir de agora, é importante ficar o tempo todo com esta pergunta presente: Que corpo? De que corpo estamos falando? (ROCHA, 2016, p. 19)

Deixo agir aqui uma linguagem posta a mover: pesquisa-bailarina. As respostas podem estar pelos caminhos ou por algum território. Podem estar pelos cantos, entre as vírgulas e os “e... e...”. O contemporâneo não está só no tempo, mas no corpo e no pensamento de quem faz, como faz. Se trata de tempo, contratempo, (a)tempo, no corpo do pensamento político e(m) movimento.

5.2 Onde ela está?

Porventura, essa é a mais conveniente pergunta. Onde a dança de salão contemporânea se localiza significa identificar de que modo vários artistas acham fundamental dissolver uma certa ideia ou imagem de dança que temporiza o seu devir distanciando-o da arte do efêmero e reservando seu lugar no tempo, unicamente ao instante do presente, congelando-o no espaço do agora. Assim, pelo corpo e pelo desejo de transcender fronteiras tradicionais. Pela mudança, transformação dos instantes, fluidez dos caminhos, o meu instinto quer seguir produzindo devires.

A filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari introduziu o conceito de devir. A partir dele, desafia-se a constituição da ideia de um ser fixo, inamovível, inarredável. Em favor de um constante processo de transformação. Em *Mil platôs* (2000), a máquina de devires não concebe opor humanidade e natureza. Em dança de salão contemporânea, não concebo a oposição tradição e vanguarda. E, nas imagens que atravessam essa dança, abro um pensamento de duração heterogênea e contínua. Encontrando no devir atravessamentos deslocados, passagens intensas, metamorfismos.

As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multipheidades. Os princípios característicos das multipheidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 8).

A extensão dos conceitos que abrangem o hermetismo dessa filosofia não me permitirá circunscrever nesta escrita suas profundidades. Os conceitos de rizoma, devir e território estão presentes neste trabalho estreitados aos entendimentos de outros autores. No que se refere ao percurso para o método adotado, corpo, política, dança contemporânea, dança de salão e movimento são algumas temáticas situadas em torno das ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Mesmo que as vozes dos filósofos-autores funcionem como um prisma sobre as questões que incorporo à pesquisa-bailarina, alguns autores como José Gil, Thereza Rocha e André Lepecki são os fundamentos predominantes a partir das essências filosóficas adotadas.

De todo modo, sobre a passagem de Deleuze e Guattari (2000) acima, entendo que as subjetivações recaídas sob os corpos de uma dança de salão tradicional produzem as multiplicidades em dança de salão contemporânea. As multiplicidades são conjuntos complexos de elementos interconectados que não podem ser reduzidos a unidades simples. Elas são caracterizadas por sua diversidade e pluralidade. Então, a partir de um processo de subjetivação, a multiplicidade abarca a diversidade do fenômeno da dança de salão na contemporaneidade.

As multiplicidades concernem a seus elementos: singularidades. As singularidades são eventos ou momentos únicos que não podem ser reduzidos a generalizações. Para Deleuze e Guattari (2000), essas singularidades representam pontos de ruptura e novidade em um mundo que está em constante devir. Então, uma subjetivação, opressão, invisibilidade que mude o rumo de uma pessoa na dança de salão produz uma singularidade. A relação dessas singularidades são devires, pois está ligada a fluidez, mutabilidade e multiplicidade das coisas.

Abordo o conceito de devir como eixo para pensar o movimento de dança de salão contemporânea e sua trans-configuração-contínua, pois pensar como a dança de salão contemporânea cênica se configura e se localiza hoje é pensar em um processo em constante evolução, envolvendo mudanças de papéis, identidades, corpos, políticas, movimentações, dramaturgias, entre outros. Essa ontologia política e filosófica do corpo acontece sem estar encerrada em si mesma, é de um constante e porvir dinâmico produzindo maneiras de resistência e devir-crítico (LEPECKI, 2017).

É por isso a provocante afirmação da dança de salão contemporânea como uma dança em devir. Pela percepção e a prática da dança vista pela lente do pensamento político, possibilita-se a movimentação não apenas de teorias, mas também de corpos que permaneceriam politicamente sujeitados. Como estabelece André Lepecki (2017, p. 43):

O espetáculo cinético da modernidade apaga da imagem do movimento todas as catástrofes ecológicas, tragédias pessoais e fraturas coletivas provocadas pela pilhagem colonial de recursos naturais, corpos e subjetividades que sustentam a realidade ‘mais real’ da modernidade no seu lugar: o seu ser cinético. Já que toda criação social e política hoje ocorre já circunscrita pelo colonialismo e suas metamorfoses [...].

Além desses dilemas sociais colocados em constante tração nessa escrita, os outros aqui presentes durante todo o percurso pesquisa-bailarina colocam no ser cinético a possibilidade de um ininterrupto vir-a-ser na dança de salão contemporânea. A partir dos acontecimentos, que são *hecceidades*, modos estanques de se fazer uma dança de salão tradicional para a cena, são transformados para interromper essa ordem estabelecida das coisas. Deleuze e Guattari (2000) argumentam que os acontecimentos são cruciais para a criação de novas possibilidades e para a quebra das estruturas existentes. Uma revolução política é um acontecimento. Ela representa uma ruptura com o *status quo* e a criação de uma ordem política. A dança de salão contemporânea é uma revolução política.

O termo *hecceidade* captura o que faz algo ser o que é: a singularidade do acontecimento da dança de salão contemporânea. A *hecceidade* de um artista, por exemplo, também pode ser sua história com a dança de salão tradicional, suas experiências e sua perspectiva única.

Contudo, das individuações sem sujeito, na dança de salão contemporânea, os espaços-tempo são espaços e tempo livres. Deleuze e Guattari (2000) rejeitam a ideia de um espaço e tempo absolutos e universais. Eles propõem a ideia de “espaço-tempos”, que são conjuntos de relações específicas que definem como eventos e objetos se relacionam uns com os outros em um dado contexto. Espaço-tempo é uma forma de compreender a realidade que não separa espaço e tempo, mas os enlaça em uma dinâmica complexa. O espaço-tempo histórico da dança

de salão desde a gafieira até as academias é diferente do espaço-tempo da dança de salão contemporânea feita a partir de um passado, no agora para talvez ser instante do futuro. Ou seja, espaço-tempo envolve relações e interações específicas que moldam as experiências de um determinado momento.

O modelo de realização desta pesquisa-bailarina, que é o rizoma, é justamente o que torna este caminho de pensamento em dança de salão contemporânea não linear, não hierárquico. Os conceitos sobre essa dança e suas implicações ao corpo político na produção de textos a dois se espalham de forma caótica e multiplicativa. Como se o que estou fazendo aqui fosse uma rede de subjetivações, de singularidades, acontecimentos, *hecceidades* no espaço-tempo de uma interconexão não linear.

Assim, no plano das composições cênicas em dança de salão – são também contemporâneas –, criam-se zonas de intensidades contínuas, platôs. São “planos de consistência”, espaços conceituais que permitem que diferentes ideias e conceitos coexistam e interajam, sem serem reduzidos a uma única estrutura ou sistema. Deleuze e Guattari (2000) propõem múltiplos planos de consistência em oposição a um único plano unificado. Imagine um plano de consistência que englobe a dança de salão contemporânea cênica. Nesse plano, diferentes formas de arte, estilos de dança, dramaturgias, teorias estéticas e práticas criativas coexistem sem serem forçadas em uma única estrutura estética.

Além das teorias e de todos os conceitos e práticas que tentei circundar durante este baile de pesquisa-bailarina, vozes são a fonte de produção de dados que flexionam meu pensamento para a dança de salão contemporânea. Samuel Samways foi um dos primeiros artistas a tomar o termo “dança de salão contemporânea”, abrir uma página no Facebook e, junto a Débora Pazetto, propor práticas dialógicas, conteúdos, formas que debatessem essas práticas. Não posso me esquecer também da Cia. Dois Rumos, de São Paulo, que propôs diversos encontros e eventos em direção à construção desse termo.

A ideia de um pioneirismo ou de uma história contada do começo por alguém é uma vaga intuição que limita o hibridismo e a multiplicidade que esse devir-dança coloca desde o momento das danças de parceria. Volto: aqui, muitos estarão esquecidos por mim, mas não pela história. O mundo de dança de salão contemporânea é grande demais para ser abraçado e pleno demais para caber na caixa do seu universo.

Samuel Samways faz parte do “Diálogo 4: a dança de salão contemporânea como um devir político do corpo” no *podcast Diálogos de campo* (2023). Quando eu pergunto a ele sobre o começo do movimento em dança de salão contemporânea, ele responde:

Eu acho que ele está no começo, esse começo pode ter aí 20 anos, 30 anos, ou até mais, digamos assim, ter alguma raiz em algum lugar que lá atrás fez algo, sabe!? Tudo tem uma história, ela é coletiva, não parte de uma pessoa só. Mas como ideia assim, assumida, proposta talvez até como uma tentativa de conceituar, pelo que eu consigo lembrar da minha trajetória... sim, é em 2015 mesmo. Que a gente começou a ter debates sobre o que que seria dança de salão contemporânea, ou muito movido assim pelos debates que estavam acontecendo, assim políticos, né!? Debates da época: o feminismo, a teoria *queer*, discussão de gênero. Isso, na dança de salão, que tem ali, né, o papel do cavalheiro, da dama...

Eu: uma coisa assim também bem estereotipada, né!?

Samuel: Sim... que é um lugar que reforça muito essa regra de gênero tradicional (29:48).

Não tão somente a partir desses dispositivos políticos que em 2015 se debatia sobre essa dança de salão contemporânea, mas também sobre outros (também políticos), mas internos a esse fazer. Samuel, em seu diálogo, relembra que, mesmo antes das discussões de gênero, sexualidade e o papel do feminismo, seu interesse pela tecnologia da condução chamava sua atenção. Samuel introduziu o conceito de “condução mútua” para pensar formas mais plurais de conduzir nas danças de salão. “Não me importava assim o gênero, minha intenção não tinha a ver com desconstruir gênero ou militar de qualquer forma [...], mas acabou que meu trabalho fazia isso” (D. C.; DIÁLOGO 4, 2023, 32:05). A intenção do trabalho de condução mútua feita por Samuel acaba por dissolver a necessidade de se estabelecer papéis e estereótipos estanques das danças de salão, dando assim um lugar mais heterogêneo e estabelecendo também outro lugar para essa dança de salão feita hoje. Esse lugar no espaço-tempo não é só hoje, é político.

Eu acho que é isso, para mim é isso! É de onde vem, não é o que se faz. Você está pesquisando a dança de salão cênica, no palco. Eu não acho que, tem cias. que se chamam dança de salão contemporânea, mas que estão fazendo dança de salão, em cena. Dança de salão tradicional em cena. A própria *Mimulus* eu acho que se assume [...], tem uma época que falava que era contemporâneo, mas eu acho que está mais dizendo que não. E eu concordo que o trabalho deles tem mais a ver com a dança de salão no palco, apesar de eles criarem cenas, construírem dramaturgias, mas eles permanecem na dança de salão. Permanecem, mantém, não desconstrói. No máximo, entortam (D. C. DIÁLOGO 4, 2023, 38:07)

Nesse instante de nossa conversa, uma provocação me atinge. Perguntas pairavam a minha cabeça: a dança de salão, para ser contemporânea, precisa se distanciar da dança de salão tradicional? Ela não pode permanecer no entrelugar de ser uma dança de salão, mas com um olhar para a cena contemporânea? Então, eu situo minha pesquisa e o que eu penso de antemão sobre esses fazeres:

Eu: Então, mas entortar não é uma forma de desconstruir também ou reconstruir? Porque eu escolhi esses espetáculos [...] [mas] eu não quero encaixar nenhum deles na caixinha. O Ricardo entende o espetáculo da cia. dele como uma cia. de dançateatro, o espetáculo *1717* como um mecanismo de criação que ele utilizou, ele utilizou a dança de salão, mas ele faz dançateatro. A *Mimulus* se enxerga mais, pelo que eu já entendi (o jomar também fala), que pra eles é dança a dois [...], mas que tem

mecanismos da dança de salão e que tem mecanismos de outras danças e outras artes [...] existe um hibridismo. Na Cinese, a gente também tentava colocar esse hibridismo, a gente utilizava a dança de salão, mas hibridizava com outras técnicas, e o Casa 4, eles também fazem uma dança de salão que é hibridizada. Então, a partir desse lugar que se dissolve um pouco da dança de salão, dos passos codificados, estilos marcados, que é esse lugar que você falou [...], para mim, esse entortar na Mimulus já foi um desvio de alguma forma. [...] A discussão do que é dança de salão contemporânea é uma discussão complexa porque não tem como definir. Mas isso é a partir do meu olhar, de que esse entorte, ele criou um novo lugar. Então eu estou dando um nome de dança de salão contemporânea cênica, porque eu acho que se eu colocasse o nome de dança de salão cênica, teriam muitos outros lugares e estariam mais ligados à tradição dos estilos específicos dos passos codificados (D. C. DIÁLOGO 4, 2023, 39:02).

Samuel então complementa que, se eu colocasse o nome do meu trabalho de dança de salão contemporânea, iria abranger uma dança de salão contemporânea também que não é cênica, que é social. Retomo a pergunta primeira que fiz a Samuel sobre esse “entortar” em dança de salão:

Eu: Essa ‘entortadinha’ que a Mimulus faz no processo criativo, utilizando a dança de salão, não seria considerado uma dança de salão contemporânea?

Samuel: Não, eu acho que considera, sim! Na verdade, eu acho que considera e não considera. Depende do que você vai entender como dança de salão contemporânea. Se você entender dança de salão contemporânea como uma ideia, como um momento, um movimento, um movimento coletivo. Aí talvez esse entortar fique um pouco de fora, porque a ideia do contemporâneo entrar numa coisa tradicional, é entender o seu momento, entender a contemporaneidade, entender o que o mundo está fazendo, pra onde que ele tá caminhando, inclusive entender pra onde que você quer que ele caminhe. Que daí entra numa discussão política, né!? Porque você cria, a partir dessas transformações um universo, um mundo que você quer habitar (D. C., DIÁLOGO 4, 2023, 43:30).

A partir dessa resposta dada por Samuel, outras perguntas me capturam. Contudo, quando ele fala sobre depender do que você considera como dança de salão contemporânea, ele mata a charada. Pois é possível alcançar todos esses entendimentos, dada a complexidade das relações humanas no espaço-tempo da dança? É possível entender a contemporaneidade? “Para caminhar para o fim, um fim que se desvia todo o tempo de sua própria finalidade, voltemos ao princípio e lá/aquí, no princípio, novamente perguntas serão encontradas” (ROCHA, 2016, p. 23).

Minha conversa com Samuel estende-se por diversos lugares, poderíamos divagar muito mais, inclusive. Para além de todas as práticas que compartilhamos, as nossas aulas no Núcleo de Estudos em Dança de Salão Contemporânea, os projetos dele, os que também construímos juntos (Monstra, Forró Contato), são todos lugares em que essa dança de salão dita contemporânea está presente. “Se editar é cortar, escolher e dar sentido, podemos também dizer

que editar é constituir design de futuro. A que ideias, palavras e conceitos está sujeito o nosso design de futuro?” (ROCHA, 2016, p. 31).

Dessarte, pensar a dança de salão contemporânea como um conceito em devir é ao mesmo tempo colocar o comum, no mínimo, entredois. É “pensar uma filosofia que se diz da dança e uma dança que se diz da filosofia” (ROCHA, 2016, p. 30). É inaugurar uma ideia de dança de salão contemporânea que ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser (ROCHA, 2016). Então...

5.2.1 *O que é dança de salão contemporânea?*

Essa é a pergunta-chave ou chave-pergunta. Assim, “a dança segue silenciosa para o futuro apenas para revelar a esse como um vasto passado amnésico” (LEPECKI, 2017, p. 224). É como se o ponto de fuga de um constante devir-dança fizesse de si contínua luta e reiterada política de corpo. “A coreografia ativa a escritura no domínio da dança, de modo a garantir que o presente ganhe um passado e, portanto, um futuro” (LEPECKI, 2017, p. 224). Nesse presente-futuro-passado da dança de salão contemporânea cênica, a pergunta “o que é” talvez seja uma das formas de aprendizagem.

Todo cuidado é pouco antes e conjuntamente à afirmação ‘dança é pensamento’, de modo a não submetê-la ao pensamento, seja ele de cunho filosófico ou científico, como se lhe fosse devedora, como se dele precisasse para afirmar o seu estatuto de saber, como se ela fosse do pensamento a menoridade. Na dança, uma novidade do pensamento’ (ROCHA, 2016, p. 38).

Ultrapassar os limites do pensamento e atirá-lo frente a uma forma de pensar dança de salão contemporânea. É um caminho que não investe mais no ser, mas no vir a ser. E, “entre a dança e a filosofia, não um corpo de pensamento, mas o corpo no pensamento” (ROCHA, 2016, p. 43). Resta-me então trazer a voz que responde a essa pergunta:

Samuel Samways: Eu vou definir assim, como eu penso: por esse lado social, político, e como uma ideia do seu tempo, a dança de salão contemporânea cênica e não cênica, ela se encaixa em muitas coisas que estão sendo feitas. Desde pessoas que dançam um ‘tradicionalzão’, mas trocando papéis, os papéis definidos por gênero, estão fazendo uma dança de salão contemporânea. Apesar de estar dançando um tradicional, mas o assunto, de alguma forma, modifica aquilo que estava lá atrás, na raiz. E para mim é isso, é algo que traz a raiz, que tem história, tem chão, tem base, tem técnica, tem dança de salão. Uma dança de salão que foi apropriada, realmente, por alguém ou que está sendo apropriada. E a partir dessa raiz, dessa técnica, dessa coisa, se constrói uma nova coisa. Continuamente. Então, cenicamente, eu sou mais da dança de salão contemporânea mais radical [...]. Eu já experimentei muito e entendi que para falar, pra criar, dramaturgicamente é o que tem de melhor. Oferece mais recursos, no meu caso. Que é isso: é um lugar, que está sendo feito agora, [...] que a gente compõe no momento, a partir de uma história, mas sem precisar se apegar a ela e se prender, se

enrijecer. E ao mesmo tempo entendê-la. Eu olho para trás e vejo como que a dança de salão tradicional é, entendo como ela é, e olhando daqui eu vejo que eu não quero continuar isso. Não quero continuar tendo que conduzir o tempo todo, por exemplo. [...] A dança de salão contemporânea traz vários outros temas, né!? Inclusive essa transformação do movimento [...]. Para mim, me interessa muito o que você traz como bailarino, diretor, coreógrafo. O movimento me interessa, então às vezes eu não estou ali focado na militância, estou apenas tentando encontrar um movimento que traduza o que eu quero expressar. Então sim, para mim, respondendo dança de salão contemporânea também é isso. [...] E, enquanto artista, por exemplo, imagino que ele tem que estar dialogando com o seu tempo. Entendendo a contemporaneidade, sabendo o que está acontecendo. E acho que se ele não dialoga com o seu tempo, o produto artístico dele é meio obsoleto, né!? O que que eu vou absorver? O que que isso está me dizendo? [...] (D. C., DIÁLOGO 4, 2023, 1:00:04).

As perguntas continuamente formam um lugar para produzir esse recurso de pensar um corpo que faz dança de salão contemporânea. “Deste modo, ao perguntarmos o que pensa a dança, supomos: o que pensa a dança é o que a dança pensa. E isso é o mesmo que dizer: o que pensa a dança é o que pensa na dança” (ROCHA, 2016, p. 43). Um corpo político e em transformação porque a dança de salão contemporânea cênica é experimentação, é liberdade das convenções tradicionais. Assim, o devir ressoa nessa dança para desafiar suas fronteiras do movimento convencional, explorando novas maneiras de habitar o corpo e de se relacionar com o espaço. “Os devires encadeiam-se e encaixam-se como nos sonhos. O mínimo torna-se aqui máximo porque é o devir-espaco do corpo que está em jogo” (GIL, 2001, p. 248).

Lia de Almeida é outra parte e voz que compõe um pensamento em dança de salão contemporânea, um devir. Ela, junto com todas as outras partes, desenvolve e desenvolveu essa pesquisa junto a mim, ao longo do tempo e nesse tempo-instante. Elas integram não só meus pensamentos, mas dançam com o tempo, as relações políticas e percepções advindas dele.

Eu me sinto muito parte dessa geração que veio revolucionar a dança de salão e que não tem mais volta, né!? Agora isso já tá consolidado, agora [estamos] fazendo outros questionamentos, problematizando outras situações. E claro, assim, o combate ao machismo, ao sexismo, ao racismo na dança e na sociedade eles vão ser pautas centenárias ou milenares provavelmente, né!? Esse momento de luta nunca termina. Mas eu tenho a certeza de que, por exemplo, quando uma mulher da nossa cidade denunciou o professor [por] estupro, estupro que ela sofria. Porque todo mundo naturalizava, normalizava, essas situações do assédio. Eu tenho certeza que nós com nosso trabalho também fomos uma força positiva pra que isso acontecesse. Quando veio a condenação desse estuprador, e [...] outras tantas denúncias surgiram, que esse nosso trabalho de questionar o assédio, de questionar o machismo dentro da dança de salão, que nós fizemos um trabalho político! Que somamos com isso também [...]. Eu vejo que nosso trabalho não é isolado, ele não é só um espetáculo, um grupo pequeno de alunos [...]. Eu sei que o trabalho dos meus colegas está também interferindo na minha realidade hoje, que não estou sozinha nesse movimento, que não sou só eu e o Léo, ou eu e a Ana [...]. Que tem muitas outras vozes e corpos políticos espalhados (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 1:08:15).

Um corpo político é também um corpo coletivo. Corpos pela garantia de uma unidade indissolúvel das partes do todo. De uma dança de salão contemporânea como experiência

estética baseada na coletividade, não sendo um todo homogêneo, mas apontando para a mesma direção (MARINHO, 2006).

À arte e à dança caberia esse papel de desviar, experimentar e propor situações de estranhamento e de possibilidades. A dança teria papel privilegiado nesse sentido, pois, como arte do movimento, apresenta uma experimentação na forma primária de existência e organização humana que é o corpo. A própria definição de dança como prática reflexiva do corpo já é um processo social que pressupõe uma mobilização. O movimento gerado por um corpo que dança é uma proposta, uma ruptura, um recomeço, um fim (GUZZO; SPINK, 2015, p. 8).

Desse modo, sempre a partir das muitas questões, dos problemas, movemos. E as relações políticas expressaram-se de maneira não só estética, mas no e pelo corpo. Pergunto: “Lia, o que é dança de salão contemporânea?”.

Essa é uma pergunta complexa, acho que todo mundo que faz que pratica a dança de salão hoje, nessa perspectiva contemporânea, já se indagou sobre isso. [...] Até mesmo a questão da nomenclatura: ‘é dança de salão ainda? Isso já não é dança contemporânea?’ [...] Então é muito difícil [...] conceituar, fazer esse exercício de conceito do que seja a dança de salão contemporânea. Mas para mim, dentro da minha experiência, a dança de salão contemporânea ela é a própria resposta de uma revolução que é invisível aos olhos, mas que vai refletir no ir e vir de mulheres, de homens, dentro do salão, dentro dos bailes, dentro das salas de aula de dança de salão, onde a gente não tem mais que viver normalizando, naturalizando as violências. Então, a dança de salão para mim, contemporânea, é um movimento político. Não só artístico ou cultural em relação à técnica, à definição de uma linguagem, mas é um movimento mesmo, que a arte, ela tem esse papel na sociedade. A arte para mim sempre vai ser contemporânea. Ela nunca vai ser uma arte que venha do passado para atuar aqui, no nosso presente. Para mim ela é sempre algo do agora. Então sempre vai ser para mim contemporânea e eu vejo que a dança de salão contemporânea cênica é justamente esse movimento artístico de revolução em relação a como a gente entende os nossos corpos dentro da perspectiva da raça, da sexualidade, de gênero, de tudo aquilo que o mundo hegemônico tenta nos roubar, oprimir, pra garantir sua hegemonia. Então a dança de salão contemporânea se difere para mim, da dança de salão tradicional, em relação à consciência de classe, em relação ao [empoderamento] das mulheres [...]. Cada forma de existir [é] legítima dentro do movimento de dança de salão contemporânea, a gente não precisa cumprir com um roteiro, cumprir com uma sequência de movimentos estipulados [...] A dança de salão contemporânea ela vem dizer: ‘Não, aqui tudo é aceito, desde que haja respeito.’ A intolerância fica por parte justamente do preconceito, da violência. E para mim, a dança de salão tradicional ainda é um resquício de um grupo social que ainda não consegue compreender e aceitar essas outras formas de existência. Por mais que eu possa buscar da técnica que eu aprendi, dentro do samba de gafieira, dentro do bolero [...]. Já não consigo aceitar esse combo de que tal coisa é para mulheres, tal coisa é para homens e que tem que ser homem, tem que ser mulher, dentro da dança de salão. Respeito muito todas as formas de existência, mas respeito ainda mais quando essas outras existências respeitam todas as formas de existência e não tentam sufocar ou oprimir [...]. Eu acredito que a dança [de salão contemporânea] cênica, é sim uma vitrine, porque é o momento em que a arte, ela vai ocupar, vai fazer a intervenção social, para justamente questionar esse espaço do salão (D. C.; DIÁLOGO 3, 2023, 1:11:03).

A resistência, então, está presente nos trabalhos que tratam de dança de salão na contemporaneidade, que trazem arte e política. Justamente por ser esta a principal ação de uma obra de arte: resistir ao tempo, às tradições, ao poder. E, assim como afirma Foucault (1999),

onde há poder, há resistência. Resistências essas várias, móveis, transeuntes, vinculadas às relações de poder.

Marcelo Galvão: Eu acho massa você fazer esse trabalho, eu acho massa [...]. Dentro de um recorte da dança de salão feita nesse período, eu acho que é muito importante. Eu acho que o que a gente faz é uma dança política, porque a gente está discutindo uma dança que é a dois, uma dança que é social e não cabe mais [...] hoje pensar dança de salão como era nos anos 1990, nos anos 2000, e eu acho muito massa você salvar essas imagens, essa memória (D. C., DIÁLOGO 6, 2023, 56:11).

Na arte de dançar salão contemporâneo, danço continuamente, pois foi este o propósito desta pesquisa-bailarina. Fazer das vozes, das imagens, do corpo, memória política para mais um texto a dois, a muitas mãos. Uma obra de dança de salão contemporânea cênica pode elevar tanto o canto da terra quanto o grito dos artistas. Não celebra, não comemora algo que se passou, mas transmite à frente as sensações persistentes que encarnam os acontecimentos, o devir. Assim como o devir implica a multiplicidade de possibilidades, a dança de salão contemporânea é a diversidade de abordagens, estilos. Cada obra representa um devir em si mesma, um processo de se tornar algo diferente a cada vez que é feito.

Marcelo Victor: A dança de salão contemporânea, ela veio justamente pra trazer uma crítica, uma diferenciação, uma proposta, uma reflexão, dos moldes daquilo que a gente chama de dança de salão tradicional. Principalmente na questão dos papéis de homem e de mulher, binários, né!? Porque daí a gente entende que não existe só homem e mulher como expressões de gênero na sociedade, existem outras configurações e ali estão presentes nas dança de salão contemporânea. Estilos musicais, ou dentro do estilo a dança que se dança daquele estilo. Então tá, então eu escuto um forró, a música tem o nome de forró e a dança também tem o nome de forró e os passos conversam com isso tudo. A dança de salão contemporânea, ela não se prende nem ao estilo e nem a uma dança que tenha como característica uma caixinha de configurações estereotipadas. [...] Então, ela faz um mix de possibilidades, não usando essas caixinhas e a dança de salão tradicional usa. Então, eu estou falando de papéis de gênero, eu estou falando de estilos de dança e de música que tendem uma estética de corpo lá nas danças tradicionais que na dança de salão contemporânea isso é visto de um outro jeito, desconstruído inclusive. E aí vem o tipo de roupa, comportamento, as atitudes, é um outro jeito de entendimento do mundo inclusive [...]. [A dança de salão contemporânea] cênica, ela é mais transgressora no sentido de... porque assim, se eu estou num baile, de dança de salão e uso elementos da dança de salão contemporânea eu tenho ali um certo limite, que é o limite do baile, do social. [...] Não vou ficar usando muito chão, por exemplo [...], mas se eu tô lá na cena, de um teatro, de um espetáculo ou de uma caixa de apresentação, um espaço cênico qualquer, as possibilidades de agência das danças de salão contemporânea, elas me possibilitam uso de elementos cênicos, de figurino, de cenário, de luz, de envolvimento, de música [...]. Isso tudo me ajuda muito mais a quebrar os estereótipos e os padrões das danças de salão. Diferente de um contexto de baile, que tem a configuração que permite ir até determinados momentos, mas talvez [nos] outros eu sou mais facilmente capturado (D. C.; DIÁLOGO 5, 2023, 55:05).

Assim, seguimos a “interrogar criticamente as políticas de encenação da dança” (ROCHA, 2016, p. 43). A sempre questionar: “[...] até que ponto incluir não é excluir dentro ou incluir do lado de fora? Até que ponto a falácia da diversidade não mantém os diferentes

segura, cômoda e apartadamente em seus lugares de origem?” (ROCHA, 2016, p. 44). E, em uma lógica dos devires, a dança de salão contemporânea não se sabe. Não se sabe nunca. Trato a dança de salão contemporânea a partir de planos de devir da dança, fazendo circular a energia dos corpos políticos, ligando-os uns aos outros no invisível, instaurando um *continuum* de movimento sem começo nem fim a partir dos espetáculos investigados (GIL, 2001). “A dança não ilustra o pensamento paradoxal, também não apresenta movimentos paradoxais (‘não representa nada’), é ‘o ato puro das metamorfoses’, ou o devir puro da vida” (GIL, 2001, p. 232). Findo como um eu cartográfico desaterrado ao tempo constante da territorialização rizomática de devires em dança.

5.3 Para onde ela vai?

*Dança temporariamente contemporânea.
Dança eternamente contemporânea.
Dança extemporânea.*

Thereza Rocha

A dança de salão contemporânea existe como um eterno ponto de fuga. No instante de sua criação, ela derroga, finda, padece. Todos os momentos passado-presente no espaço-tempo de um acontecimento são apenas a preparação para a materialização de um devir-dança-contemporânea. Talvez nenhuma outra arte seja tão difícil de ser alçada, capturada pelas lentes da escrita. Nenhuma outra arte tão impossível de ser seguida.

Não é somente sobre essa dança como a arte do efêmero – é também, mas sobre todas as possibilidades do vir-a-ser da dança como ritos de passagem. É a preparação para um evento que desaparece no próprio ato de sua criação. O “corpolítico” fugaz dessa dança não passa de um subjetivamente sacrificado para ser-no-mundo performance contemporânea do não-ser. Um sempre-agora de uma presença ausente no campo do olhar, em algum lugar entre o corpo e o fantasma, um lampejo suspenso entre passado e futuro (LEPECKI, 2017).

Há nela a impossibilidade de ser segurada, também nela há uma incapacidade de adquirir juízos, temporalidade, densidade durável. Ela não entrega qualquer forma de reprodução. A dança de salão contemporânea talvez tenha sido uma das únicas que não foi embalada em pacotes portáteis e distribuída a um mercado massificado. Uma dança que não está pronta para ser reaproveitada, nem embalada.

Ela não estar entregue à reprodutibilidade não a livra de nada, nem de ninguém. Não a impele das forças hegemônicas e das violências ontológicas próprias do representacional. E é

precisamente na conceituação dessa dança como forma artística efêmera, ou pulsão do seu próprio devir, que se acabam por gerar sistemas entre corpos cuidadosamente silenciados. Corpos políticos de sua contínua repetição infinita de resistências. Para a cena, corpos de uma erupção endêmica de textos a dois repetidamente trançando seus passos a uma cinética moderna des-temporânea. “Uma dança eternamente contemporânea” (ROCHA, 2016, p. 53), de onde se passam três perguntas: “O que o corpo herda? Como ele herda? Como se posiciona diante do que ele herda?” (ROCHA, 2016, p. 53).

Desaparecer para a memória é o primeiro passo para permanecer no presente-dança. Desde que haja um ato político em movimento do ser, há devir, “tudo o que é presente é devir, só o passado é” (LEPECKI, 2017). A centrífuga do corpo-imagem da cena de dança de salão contemporânea é multiplicidade desdobrável espalhada no tempo e espaço. O que move e nos faz mover (corpo, afeto, gesto, memória, imagem), seja vista ou nublada, de dentro ou de fora, constitui um presente entendido como devir. Uma sucessão de instantes em dança de salão contemporânea não faz o tempo, mas também não o desfaz. Porque “o tempo só se constitui na síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes e porque essa síntese contrai uns nos outros os instantes sucessivos independentes, [constituindo] desse modo, o presente vivido, o presente vivo” (LEPECKI, 2017, p. 232).

“Nem o fantasma do velho, nem o fetiche do novo” (ROCHA, 2016, p. 30). Não é por acaso que a crítica imanente do ser-para-a-tradição não se faz em matéria de condenação, mas olhar político de suas relações. O que acontece são noções expandidas de não limitar e dar a pensar. “Há uma política subjacente no entender e no não-entender. Quero dizer que o corpo se coloca impetuosamente nesta fronteira entre o entender e o não-entender. E a dança contemporânea faz disso matéria de composição” (ROCHA, 2016, p. 63). O corpo que estou é o corpo de não ser, não ter, não possuir.

O corpo é passagem que opera na sobrevida dessa política em dança de salão contemporânea. De um organismo de textos a dois que dispõem de uma duração de presente, de diversas durações de presente, segundo o alcance natural de um futuro devir (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

Se a afirmação da multiplicidade e a alegria da diferença são proposições coemergentes ao conhecer/fazer que se dá em/como dança, é porque a filosofia que a atravessa é pensamento de processo. Filosofia da dança: dança/pensamento. Um pensamento de pura transversalidade. Filosofia sem objeto: (ROCHA, 2016, p. 66).

Este é um giro proposto, aqui, ao redor da dança de salão contemporânea, sabendo de antemão que ela não é e não será definitivamente encontrada, cercada, localizada, simplesmente porque, por procedimentos intrínsecos – alguns que aqui trouxe, é objeto inquieto, movente, que exige maneiras de busca que sejam apropriadas ao deambular, ao giro do pensamento, passeio, que ela mesma propõe.

Prefiro cumpliciar com os esquimós, cujas configurações espaço-corporais de passado e futuro são opostas às nossas. Para eles, o futuro, aquele que não podemos ver, é atrás e o passado, seguindo a lógica, à frente. O futuro às minhas costas me sugere um passado à frente como um devir – um devir-passado. O passado é matéria plástica (ROCHA, 2016, p. 71).

Uma questão de contração, de entres, devires, temporalidades, contempo... cada modo de ser corpo político implica multiplicar sínteses de suas corpo-textualidades. Criar, multiplicar, bailar, transformar vetores, criar afetos, “cinestésias-se”. E, dentre as complexidades variadas de heterogenia trazidas aqui, em espetáculos:

Cada corpo pede um corpo. Quando uma poética de dança depende da conformação de uma corporeidade dançante, o processo de pesquisa e criação implicará (re)modelações para que a plasticidade corporal possa enfim incorporar aquela dança. Uma vez que o corpo não aprende por acumulação, mas por substituição ou recombinação, não há como uma outra dança entrar sem negociar com uma dança que lá está (ROCHA, 2016, p. 82).

Em dança de salão contemporânea, devemos nos ater àquilo que ainda não é e àquilo que acabou de deixar de ser. “A dança só ocorre como algo que ao mesmo tempo ainda não é e ainda não deixou de ser” (ROCHA, 2016, p. 83). O tempo nessa dança é um tempo que pensa na dança. “Pensar é somente um outro modo de fazer dança. Palavra, pensamento, conhecimento, conceito, pesquisa. Que estas palavras estejam associadas à dança é todo um capítulo [território?] da história da dança contemporânea” (ROCHA, 2016, p. 84).

A dança de salão contemporânea permanece a ser e a se questionar, nos obrigando a olhar para nossa própria obra, nosso processo artístico e a entrever o processo-entre-meio. A obra de arte suposta abre uma fenda, um derrame, uma pergunta sem *feedback*, dilacerando sem reconciliar, o mundo é que irá se perguntar. Assim, Thereza Rocha (2016), falando desde o início dessa pesquisa sobre dança contemporânea, é a voz que ecoa o pensamento necessário para esse fazer de/no salão contemporânea:

Isso porque a cada obra de dança contemporânea comparece uma hipótese de dança e de arte que permanece como tal. Permanece se perguntando: ‘E se?’. E se *isto* fosse uma dança? E se *isto* fosse arte? Mais urgente e mais importante: que mundo seria este no qual haveria uma dança como esta? As obras são suposições de dança, suposições de arte, suposições de mundo. E, como tais, ainda não decididas. Não exatamente que nunca antes foram tentadas (velho fetiche do novo, da novidade, do

ineditismo da proposta que interessa pouco ou quase nada aqui). Não são novas tentativas, são tentativas que ainda não foram decididas e, mais importante, permanecerão indecisas. E é preciso que eu o diga: 'indecidida' está escrita assim de propósito, pois não é o mesmo que indecisa. Indecidida porque a dança contemporânea ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser. Indecidida, porque em devir. Com isso, chegamos a um ponto determinante de nossa trajetória de pensamento. Como nós já combinamos ao longo deste livro que dança contemporânea não é o mesmo que dança atual, talvez agora você queira saber: a dança contemporânea é contemporânea de quê? E a única resposta que me restaria lhe dar seria esta: a dança contemporânea é contemporânea do devir. Nela, a dança, a arte da dança, torna-se contemporânea de seu próprio devir (ROCHA, 2016, p. 132, grifos no original).

Se a dança de salão contemporânea permanece sempre a querer se localizar e a se perguntar sobre ela mesma, a resposta mais apropriada se daria na própria pergunta e talvez no/pelo corpo, e talvez na política, e então nos textos a dois, na poesia, no entre, e... e...

ENTRE

Passo por passo
refaço silêncios
cortados
entre os pulsos
entre os dentes
de bandoneóns
perdidos
(secas)
as notas caem
em cada chão
de outono
que piso
ritornellos...
entrepíés...
entrepiernas...
(entrevidrosfinos)
refletindo
pausas quebradas
entre espelhos (VALESKA, 2022, p. 10).

CODA

A dança contemporânea não existe, ela se declara. A dança não tem ser, ou talvez seja melhor dizer que o ser da dança não é.

O corpo não é da ordem da posse, não é da ordem da predicação do pensamento. Corpo não é objeto, nem sujeito. Ele é interstício, talvez.

Thereza Rocha

Nada parece permanecer nos arquivos da dança. A dança perde tudo. Perde sobretudo a si mesma.

André Lepecki

Dançar é fluir na imanência.

José Gil

Corpo é processo e repetição, é ação modificada. O corpo não congela experiências, as reorganiza.

Adriana Bittencourt

A dança de salão contemporânea, ela não se prende nem a um estilo e nem a uma dança que tenha por característica uma caixinha de configurações estereotipadas.

D. C.; Diálogo 5 – Marcelo Victor

O movimento fala, ele tem uma história.

D. C.; Diálogo 4 – Samuel Samways

A dança cênica é uma vitrine porque é o momento em que a arte vai ocupar, vai fazer a intervenção social, para justamente questionar esse espaço do salão

D. C.; Diálogo 3 – Lia de Almeida

O contemporâneo desloca espaços entre-linguagens.

O verbo da dança de salão contemporânea é devir dançar o infinito de um tempo e de um corpolítico.

Dançar é viver, e viver não é possível sem criar.

Diário de Campo

Coda, segmento final de um *grand pas de deux*. Recapitula os fragmentos de antes da apresentação a dois, comporta seus adágios, variações e termina em um clímax. Na verdade, esta *Coda* não pode ser considerada um final. Não tem final, “para que ela continue a produzir acontecimento no pensamento” (ROCHA, 2016, p. 133). Para coreografar “[...] movimentos teóricos e políticos que produzem e propõem afetos alternativos, através dos quais os estudos da dança podem extrair a si mesmos da armadilha melancólica do ponto de fuga” (LEPECKI,

2017, p. 235). Para “[...] jorrar de espaços ‘impossíveis’, fraturas-lisas, torsões de antes do gesto, fragmentações intensas, pequeno caos em turbilhão” (GIL, 2001, p. 249).

Estou diretamente implicado na direção deste trabalho, não teria passado boa parte da vida como artista-bailarino das danças de salão sem pensar sobre o que e como continuamente fazê-las. Mesmo assim, sigo no infindável ato de pesquisa. Da insistência em interpelar minha trajetória a esta dissertação e na absoluta impossibilidade em não tratar dos espetáculos citados, comecei a achar que pelo caminho das rotas, de uma atitude cartográfica, meu pensamento e articulação com as teorias se daria por meio dos rizomas que construí pelos territórios. O eu-cartógrafo criou um desafio permanente e fez dele o próprio motor de criação de sentido. “Produzir conhecimento e produzir realidade se tornam face e contraface da experiência cognitiva, o que impõe a complexidade ético-estético-política da ação do pesquisador” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p. 203).

O caminho seguiu em muitas direções. Procurando pistas e somando-as a um caderninho preto e branco (Diário de Campo), com muitas divagações e anseios, pensei que mais um diário seria necessário, ou melhor, diálogo, não um, mas vários. O *podcast Textos a dois: diálogos de campo* (2023) veio como força motriz para dar voz às vozes políticas pelo caminho traçado. Vozes de um tempo presente-passado, para um futuro identificável. Juliana Macedo narra o pretérito recente das gafieiras e suas resistências, Ricardo Tetzner tensiona conceitos, certezas. Lia de Almeida dá o tom político necessário para a composição dos diálogos, Samuel Samways impulsiona o devir ao seu máximo estado-corpo de contemporaneidades. Marcelo Victor desencadeia um fluxo teórico e consistente para seus argumentos e Marcelo Galvão produz ruído com seu corpo e leveza com seu tom.

Pode parecer um tanto poético demais, também um tanto dilatado demais. Meus olhos viam uma pesquisa-bailarina fazer seus passos sem sapatilhas, pés descalços dançando sem medo dos lugares por onde pisaria. Abracei os pés e os giros, coloquei-os em diagonal. Digo isso pois não imaginava outra forma que não fosse essa mesma. A forma sem forma entre as formas possíveis.

O “Território para além do baile” encontrou na dança de salão tradicional as políticas necessárias para criar a força vital que dissiparia seus costumes. No “Território de imagem e(m) movimento”, as imagens tomam posição¹⁰⁸ política e contemporânea nos espetáculos *Por um fio e 1717*, ainda que permaneçam em constante cadência. A dança de salão cênica se coloca a

¹⁰⁸ Didi-Huberman elabora um entendimento sobre a tomada de posição pelas imagens, uso o conceito apenas como mecanismo de fruição da linguagem. Ele poderá vir em outro momento das pesquisas-bailarinas.

mover e transcender seus passos. O “Território de textos a dois” enraíza uma política de corpo a partir/por textos produzidos nos espetáculos *E vê que ele mesmo era...* e *Me brega, baile!*. Corpos de desejos, desejos de sujeitos e predicados. O último, “Território em devir”, estou até este instante pensando o que ele pode ser. Sinto-o como um vazio abundante, do viço ao pensamento dos acontecimentos às intensidades. Talvez ele possa ser o devir de todos os outros territórios, do eu-cartógrafo que estou ou fui me tornando, da dança de salão contemporânea, das vozes que ouvi e ainda ouço, do meu corpo que dança e de todos os corpos que estão em constante movimento na dança a dois, a três, a quatro, de quatro. O devir do texto-imagem-dança a dois. Ou será o devir da pesquisa-bailarina?!

Esta pesquisa-bailarina dança com seus entremeios, captura o político de um corpo atirado aos seus desejos. Constrói palavras e pensamentos para pensar dança de salão contemporânea. Joga com as descobertas e com o voo que a escrita permite fazer pouso. Faz perguntas, responde e não responde a elas, usa desse poder argumentativo para reflexionar suas alquimias. Usa de metáforas, rimas, vozes, gritos, corpos. Caminha a trilhar para trilhar caminhando sempre e a todo instante seu território de infinito vir-a-ser.

Devir-concluo: a dança de salão contemporânea cênica está aqui traçada pelo recorte possível da incisão. Ela não é, não está, não vai, nem vem. Ela devirá extemporânea atempo do contratempo em t e m p o . . .

. . .

. . .

. . .

APÊNDICE A: PODCAST – TEXTOS A DOIS: DIÁLOGOS DE CAMPO



TEXTOS A DOIS, **Diálogos de Campo**. [Loucação de]: Leonardo Borges; [Entrevistados]: Juliana Macedo, Ricardo Tetzner, Lia de Almeida, Samuel Samways, Marcelo Victor e Marcelo Galvão. Local: Casa, 15 jun. de 2023. Podcast. Disponível em:

<https://open.spotify.com/show/13FX3i2XWpsmvxjBXcDuLY?si=86cfa1cb60444c56>.

EPISÓDIOS:



Diálogo 1 – Juliana Macedo: *Mimulus Cia. de Dança* e *Por um fio*, enlaces de uma história viva. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/4S0r3LRfzIqKEnMHxFURC?si=d331c86229654f05>



Diálogo 2 – Ricardo Tetzner: Dois Pontos, uma imagem e um rito religioso em 1717.

Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/2FuzZ7aP1n5mU0eus7ln2x?si=00b74de5d0144fe9>



Diálogo 3 – Lia de Almeida: para além de uma dama no salão, uma mulher que cria e constrói sua própria dança. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/5gUow78DfAQRoIIm2kZojN?si=9314e76ec16b4907>



Diálogo 4 – Samuel Samways: a dança de salão contemporânea como um devir político do corpo. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/6WXlfCYrPbbCpceYgyfsgP?si=f80dbf84f5cb4f09>



Diálogo 5 – Marcelo Victor da Rosa: construindo pontes e expandindo horizontes em dança de salão. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/4k3L0w1ViYYUS4w2Wu4lbS?si=1eeda9a4d6924dda>



Diálogo 6 – Marcelo Galvão: corpo político em cena. Meu último diálogo é com o artista e produtor Marcelo Galvão, de Salvador (BA). Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/2UOSbiyzpcp3AXxrNYCT9n?si=a61d4f06b3d048f4>

REFERÊNCIAS

7GRAUS [Lexicógrafa responsável: Débora Ribeiro]. Brega. **Portal Dicio**, [s. l., entre 2009 e 2023]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/brega/>. Acesso em: 6 nov. 2023.

7GRAUS. Significado de hieroglifo. **Portal Significados**. [S. l., entre 2011 e 2023]. Disponível em: <https://www.significados.com.br/hieroglifo/#:~:text=Para%20os%20eg%C3%ADpcios%2C%20os%20hieroglifos,significa%20%E2%80%9Cpalavras%20dos%20deuses%E2%80%9D.> Acesso em: 3 nov. 2023.

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.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: Edufba, 2012.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAVALCANTE, Caroline. **Corpoesia em cena**: poesia e dança no espetáculo *Cão Sem Plumas*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica, Belo Horizonte,, 2022.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2007 (2º Edição).

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema 1**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Conversações 1972-1990**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 1. Rio de Janeiro: Edições 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e A Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EDITORIA CONCEITOS. Conceito de prelúdio. **Portal Conceitos.com**, São Paulo, [entre 2010 e 2023]. Disponível em: <https://conceitos.com/preludio/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: A dança excomungada. 16. ed. Rio de Janeiro: Companhia Gráfica Lux, 1974.

FARINA, Cynthia. Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual. *In*: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 31., 2008, Caxambu. **Trabalhos GE**. Caxambu: [S. n.], 2008. p. 1-16.

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de Salão**: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança) – Faculdade de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8141>. Acesso em: 11 jul. 2016.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 18. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Ethics: Subjectivity and Truth**. New York: The New Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. *In*: RABINOW, Paul; HUBERT, Dreyfus; FOUCAULT, Michel. **Uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Lisboa: Edições70, 2013.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. Um marco na discussão da historiografia dos corpos que dançam. *In*: LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e política do movimento. Tradução: Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017. p. 11-13.

GUZZO, Marina Souza Lobo; SPINK, Mary Jane Paris. Arte, dança e política(s). **Psicologia & Sociedade**, [s. l.], jan.-abr. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-03102015v27n1p003>. Acesso em: 20 nov. 2022.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: CEPE, 2020.

HISTÓRIAS das danças de salão – parte 1. [S. l.: s. n., 7 abr. 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Mimulus Escola de Dança. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nwmyhC5Vty4>. Acesso em: 6 nov. 2023.

LABAN, Rudolf. **The language of movement**: a guidebook to Choreutics. Lisa Ullmann (ed.). Boston: Plays, 1976.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e política do movimento. Tradução: Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LOPES, Luiz. Noll: literatura corpo e pensamento *queer*. In: LOPES, Luiz (org.). **Corpos dissidentes**: arte, literatura e pensamento *queer*. Belo Horizonte: Atafona, 2021. p. 138-150.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

MARINHO, Nirvana. **As políticas do corpo contemporâneo body**: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

ME BREGA baile (com legenda). [S. l.: s. n.], 8 set. 2021. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo canal Casa 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MKAIVfzsP8k&t=125s>. Acesso em: 6 nov. 2023.

ME BREGA, BAILE! **Portal Teatro Castro Alves**, Salvador, [jun. 2019]. Disponível em: <http://www.tca.ba.gov.br/content/me-brega-baile>. Acesso em: 6 jan. 2023.

MEDINA, João Paulo Subirá. **O brasileiro e seu corpo**: educação e política do corpo. Campinas: Papirus, 1991.

MENDONÇA, Gulnare de Oliveira Ramos. **A Dança de Salão no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita**. 2016. Dissertação (Mestrado em Performance Artística) – Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

MESQUITA, Jomar. Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos: Dança de salão como arte. **Mimulus Cia de Dança Wordpress**, [s. l.], 5 abr. 2012. Disponível em: <https://mimulusciadanca.wordpress.com/2012/04/05/transposicao-da-linguagemcoreografica/>. Acesso em: 2 out. 2019.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 14. ed. Rio de Janeiro: Hucitec, 2014.

MONTEIRO, Livia Marafiga. Discussões sobre gênero na dança de salão. Vamos Dialogar? **Polêm!ca**, [s. l.], v. 21, n. 1, p. 83-96, jan. 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/64133>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MOREIRA, Alisson George do Nascimento. A padronização do corpo gay nas danças de salão. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DESFAZENDO GÊNERO, 5., 2021, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: Realize Editora, 2021, p. 5-6. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/79371>. Acesso em: 6 jan. 2023.

NASCIMENTO, Z. A. do; LIMA NETO, A. A. de; NÓBREGA, T. P. da. Corpo, arte e loucura em Arthur Bispo do Rosário. **Psicologia USP**, [s. l.], v. 33, p. e200187, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-6564e200187>. Acesso em: 6 nov. 2023.

NUNES, B. B.; FROEHLICH, M. Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 91-116, 2018. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/10172>. Acesso em: 26 jul. 2023.

O VENTO lá fora. Intérpretes: Maria Bethânia e Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Quitanda, 2014. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/63t413wgxE3xFj10l4lNA?si=XvoFqTJaTFO7rG0K9yqU2A>. Acesso em: 6 nov. 2023.

OLIVEIRA, T. R. M.; PARAÍSO, M. A. Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 23, n. 3, p. 159-178, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8642843>. Acesso em: 9 out. 2023.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lílian (Orgs.) **Pistas do método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PAZETTO, Debora; 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, 2018.

POLEZI, Carolina; MARTINS, Anderson. Luiz Barbosa. Condução e contracondução na dança de salão. **Horizontes**, [s. l.], v. 37, p. e019032, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.24933/horizontes.v37i0.770>. Acesso em: 20 dez. 2022.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

ROSA, Marcelo Victor *et alli*. **Dança de Salão**: investigando diferentes temáticas. V. 1. Campo Grande: Editora UFMS, 2014.

ROSA, Taís Machado. **Entre olhares**: processo de criação em dança de salão contemporânea. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Dança) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/20259>. Acesso em: 10 abr. 2023.

SCHILDER, Paul. **The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche**. New York: Wiley, 1964.

SCHWANTES, Cíntia. A coreografia do tango: viagem e gênero em Sérgio Faraco. **Literatura e Autoritarismo**, [s. l.], n. 12, 2013. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num12/art_06.php. Acesso em: 6 nov. 2023.

SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. As damas rebeldes: pedagogias insurgentes nas danças de salão. ARJ – **Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, [s. l.], v. 9, n. 2, 2022. DOI: 10.36025/arj.v9i2.28707. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/28707>. Acesso em: 26 jul. 2023.

SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Os bailes de dança de salão contemporâneos e *queer*: criações coletivas de modos de existência rebelde. In: CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2. Edição Virtual, 6., Salvador, 2021. **Anais [...]**, Salvador: Editora ANDA, 2021. p. 1.531-1.545.

STRACK, Míriam Medeiros. **Dança de salão**: cartografia de uma abordagem feminista. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

TETZNER, Ricardo Koscialkowski. **Dança de salão cênica e coreografia de sinais**: o processo de criação de espetáculos da dois pontos cia de dançateatro. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Cênicas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

TEXTOS A DOIS, Diálogos de Campo. [Loucação de]: Leonardo Borges; [Entrevistados]: Juliana Macedo, Ricardo Teztner, Lia de Almeida, Samuel Samways, Marcelo Victor e Marcelo Galvão. Local: Casa, 15 jun. de 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/13FX3i2XWpsmvxjBXcDuLY?si=86cfa1cb60444c56>. Acesso em: 20 de jun. 2023.

UM OLHAR não colonial sobre as origens das Danças de Salão. [Salvador: s. n.], 23 fev. 2021. 1 vídeo (60 min). Publicado pelo canal TV UFBA. Disponível em: https://www.youtube.com/live/2Wm9_10Iyp0?si=ILTouB1HbQ6gGRwt. Acesso em: 6 nov. 2023.

VALESKA, Olga. **Entre**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2022.

VALESKA, Olga. **Mundos e mutações**. Belo Horizonte: Anome Livros, 2010.

VEIGA, Felipe Berocan. **“O ambiente exige respeito”**: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2011.

VERGÉS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução: Maria Selenir Nunes dos Santos, Pablo Caderllino Soto. São Paulo: n-1 edições, 2019.

Wright, J. P. (1992). **Social Dance: steps to succes**. Champaign, Illinois: Leisure Press.

ZAMONER, Maristela. **Conceitos e definição de Dança de Salão**. EFDeportes, Buenos Aires, v. 17, n. 172, p. 1-1, dez. 2012. Disponível em: <https://www.efdeportes.com/efd172/conceitos-e-definicao-de-danca-de-salao.htm>. Acesso em: 19 mar. 2023.

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