

## MARCADORES DE GÊNERO NAS DANÇAS DE SALÃO A PARTIR DOS ESTUDOS DISCURSIVOS FOUCAULTIANOS

Eliane Regina Crestani Tortola<sup>1</sup>

1) Professora do curso de Educação física da Universidade Federal do Paraná-Setor Litoral. Doutora em Educação Física (PEF/UEM). Membro do Grupo de Pesquisa Corpo, Cultura e Ludicidade (DEF/UEM)

*Correspondência para: elitortola@gmail.com*

*Submetido em 29 de agosto de 2022*

*Primeira decisão editorial em 15 de novembro de 2022.*

*Segunda decisão editorial em 12 de dezembro de 2022.*

*Aceito em 01 de fevereiro de 2023*

**Resumo:** Neste texto, em formato de ensaio, busquei problematizar as danças de salão como prática discursiva e como os discursos produzidos nessa modalidade revelam marcadores binários de gênero. Por meio dos estudos discursivos foucaultianos foi possível analisar as relações de poder que atravessam as danças de salão e os dispositivos que acionam discursos heteronormativos, além de identificar rupturas acionadas por dispositivos de resistência a partir de reflexões que provocam o estranhamento das gestualidades fixas e dos enunciados que validam o domínio do homem sobre a mulher nesse campo.

Palavras-chave: Danças de salão; Prática discursiva; Estudos discursivos foucaultianos; Gênero.

**Abstract:** In this text, in an essay format, I problematized ballroom dancing as a discursive practice and how the discourses produced in this modality reveal binary gender markers. Through Foucauldian discursive studies, it was possible to analyze the power relations that cross ballroom dances and the devices that trigger heteronormative discourses, in addition to identifying ruptures triggered by resistance devices from thinkingsthat provoke the estrangement of fixed gestures and statements that validate the dominance of men over women in this field.

Keywords: Ballroom dancing; Discursive practice; Foucauldian discursive studies; Gender.

**Resumen:** En este texto, en formato ensayo, busqué problematizar lãs danzas de salón como práctica discursiva y cómo los discursos producidos em esta modalidad revelan marcadores binarios de género. A través de los estudios discursivos foucaultianos fue posible analizar las relaciones de poder que atraviesan los bailes de salón y los dispositivos que desencadenan

discursos heteronormativos, además de identificar rupturas desencadenadas por dispositivos de resistencia a partir de reflexiones que provocan El extrañamiento de gestos fijos y enunciados que validan La dominación de los hombres sobre las mujeres en este campo.

Palabras clave: Danzas de salón; Práctica discursiva; Estudios discursivos foucaultianos; Género.

## **Introdução**

As danças de salão<sup>1</sup> constituem uma modalidade presente no cotidiano de muitas pessoas. Estão nas festas, nos espaços de convivência coletiva, nos encontros familiares e têm sua apropriação, muitas vezes, atrelada a esses encontros. Em que pese a característica performática<sup>2</sup> dessa modalidade encontrada nos espaços formais em que ela é ofertada, com inúmeros/as profissionais dedicados/as a estudá-la, as relações humanas e as características de cada sociedade são representadas por meio de sua pluralidade cultural e esse é o mote que marca essa modalidade.

Tal característica não se deu ao acaso, uma vez que as danças de salão têm sua condição primeira de emergência no contexto do lazer, seja nos bailes da elite, nas ruas e festas populares europeias ou nas celebrações, de caráter ritualístico, em que as pessoas cantavam, dançavam e tocavam (VILLAR; GUNESCH, 2020). E, por ser uma dança social, de pares enlaçados, carrega consigo as marcas de gênero presentes na sociedade patriarcal, como a heteronormatividade, o sexismo e o machismo.

Como professora de dança, mulher, cisgênero, branca, de classe média, tenho as danças de salão muito presentes em minha trajetória. Foi por meio dessa modalidade que estabeleci relações afetivas e profissionais. Foram as danças de salão que me impulsionaram a iniciar pesquisas no campo da educação física e a voltar meu olhar para as questões de gênero nesse campo. Contudo, foi a partir do contato com os estudos discursivos foucaultianos que passei a compreender a dança como prática discursiva e identificar os enunciados presentes nos gestos, nos figurinos e nas músicas que caracterizam as danças de salão como materialidade de análise.

Campo de pesquisas discursivas da linguagem, ancorado na perspectiva arqueogenológica de Michel Foucault, os estudos discursivos foucaultianos voltam-se para a relação saber-poder e busca compreender a concepção de sujeito, discurso e história

---

<sup>1</sup>Assumo, aqui, o termo danças de salão, no plural, por entender que essa modalidade abarca diferentes tipos de danças praticadas a dois, cada qual com sua característica, identidade cultural e historicidade.

<sup>2</sup>O caráter performático da dança é compreendido aqui como o próprio discurso do corpo, uma ação da linguagem, “expressão linguística que não consiste, apenas, em dizer algo, mas em fazer algo” (AUSTIN, 1990, p. 38), em uma perspectiva artística, de espetáculo, explicada por Glusberg (2005, p. 43), “como algo para ser visto”.

(NAVARRO, 2020). Nesse caminho, olhar para as danças de salão como prática discursiva é buscar entender por que dançamos de tal modo – e não de outro –, na tentativa de identificar os relacionamentos que as caracterizam. Trata-se de compreender o algo mais dos enunciados que caracterizam as danças de salão. “O método arqueogenealógico permite, pois, uma compreensão histórica de como certos mecanismos infinitesimais do poder consolidaram-se e estabeleceram-se como práticas de um saber” acerca dos seres humanos, por consequência, sobre seu corpo (NAVARRO, 2020, p. 14).

Tais enunciados não são apenas atos de fala, palavras, frases ou proposições, mas dizem respeito ao que está além do que é dito ou escrito. Nas danças de salão, o enunciado pode ser um passo de dança, o detalhe de um figurino ou uma expressão presente na letra de uma música. O enunciado possui espessura histórica, dispersão, que lhe conferem valor de acontecimento (FOUCAULT, 2008), pois irrompe em um determinado contexto sócio-histórico e cultural.

O discurso heteronormativo das danças de salão é uma condição histórica dessa modalidade, permeada por relações de poder que confere, notadamente aos homens, o ato de convidar para a dança, conduzir, e adotar uma postura estética viril nos movimentos. Como forma de resistência, outras gestualidades são renegociadas por dançarinos/as, provocando o estranhamento das normas binárias de gênero a partir de uma perspectiva queer<sup>3</sup> que valoriza “a diferença e a diversidade como estratégias férteis para pensar o corpo, a cultura e a arte” (FERREIRA; SAMWAYS, 2018, p. 174).

É justamente essa transgressão da heteronormatividade presente nas danças de salão contemporâneas que caracterizam a perspectiva queer nessa modalidade, rompendo com dispositivos sexistas e dogmas patriarcais que, historicamente, produzem performances sociais generificantes. Ou, nas palavras de Butler (2018, p. 242) “uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente”.

---

<sup>3</sup> A perspectiva queer é aqui entendida a partir da teoria queer orientada por Butler (2018) e Miskolci (2007). Trata-se de uma perspectiva assentada no entendimento da teoria queer como política de gênero, possibilidade de olhar para os gestos dançantes para além das fronteiras binárias, borrando essas fronteiras, assim como analisar “processos de categorização social”, ao invés de focalizar “uma ou outra minoria sexual” (MISKOLCI, 2007, p. 103). Ou seja, um olhar para a pluralidade dos sujeitos, de suas gestualidades, constituídas performativamente na linguagem em ação. A relação entre teoria queer e performatividade se estabelece em uma análise que vai “além dos dois lados da questão e investigue o processo em que ambos se inserem moldando-se mutuamente” (MISKOLCI, 2007, p. 103), e cujas superfícies corporais “podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural” (BUTLER, 2018, p. 252, grifo da autora).

Logo, objetivo, nesse texto, refletir as danças de salão como prática discursiva, apontando possibilidade de análise dessa modalidade a partir dos estudos discursivos foucaultianos, buscando identificar como os discursos produzidos nessa manifestação revelam marcadores binários de gênero, além de formas de resistência aos padrões heterossexistas que a constitui. Para tanto, realizei incursões pela historicidade das danças de salão, focalizando a valsa, o maxixe, as danças gaúchas, o samba de gafieira e o tango, orientada pelas obras de Michel Foucault, além de estudos acerca das questões de gênero que perpassam essa modalidade, empreendidos por Feitosa (2011), Davis (2015), Lessa e Tortola (2016), Ferreira e Samways (2018), Seara (2021), Tortola (2022), entre outros/as, bem como das reflexões sobre as performatividades de gênero dirigidas por Judith Butler.

A reflexão que segue é apresentada em três momentos, o primeiro discorre acerca das danças de salão como prática discursiva, focalizando os estudos discursivos foucaultianos e suas ferramentas de análise. O segundo momento problematiza a construção discursiva das performatividades de gênero nas danças de salão e, por fim, aponto modos de desafiar a ordem discursiva nessa modalidade por meio de formas de resistência às relações de poder que engendram essa prática.

### **As danças de salão como prática discursiva**

Os estudos discursivos foucaultianos configuram-se como um campo de estudos da linguagem que utiliza ferramentas de análise empreendidas por Michel Foucault, notadamente, de orientação arqueogenealógica. Segundo Navarro (2020, p. 21), essa perspectiva busca “fazer aparecer um conjunto de regras próprias a uma prática discursiva, sem a tarefa de encontrar as origens dos discursos, mas os começos possíveis de serem demarcados”. É arqueogenealógica, pois, segundo Foucault (2010, p. 11) “a arqueologia seria o método próprio da análise das discursividades locais, e a genealogia, a tática que faz intervir, a partir dessas discursividades locais assim descritas, os saberes dessujeitados que daí se desprendem”.

Nesse caminho, analisar as danças de salão nessa perspectiva é “transitar por diversas áreas do saber, possibilitando a interação e favorecendo o entendimento da linguagem, seja verbal ou não verbal, como produção sócio-histórica-cultural” (TORTOLA, 2022, p. 23). Algo que nos permite olhar para todo um conjunto de enunciados que constituem a prática das

danças de salão, situado historicamente, de forma descontínua, perseguindo o discurso disperso em cada ritmo dançado.

A dança, em sua dimensão conceitual, pode ser entendida como modalidade de comunicação não-verbal por Siqueira (2006) ou defendida por Brasileiro e Marcassa (2008) como expressão e linguagem. Lara (2013) explica que o entendimento acerca da dança, em geral, volta-se para seu caráter artístico e educacional. Guzzo e Spink (2011, p. 4) chamam a atenção para a dificuldade que “[...] aparece já no simples ato de nomear a dança. Discurso, linguagem, comunicação, expressão”.

Guzzo e Spink (2011) ainda diferem o “discurso DA dança”, do “discurso SOBRE dança”, sendo o primeiro “a linguagem em si, com relação às suas características performáticas e sua condição de produção e criação” e, no segundo, “as outras dimensões entram em foco, para o entendimento das pessoas [...] e de suas condições históricas” (GUZZO; SPINK, 2011, p. 4).

As danças de salão, também, possuem diversos modos de conceituação. Como “forma de linguagem”, “fenômeno multifacetado” (FRANCO, *et al*, 2021, p. 56), dança social de pares enlaçados (VOLP, 2010) ou como “possibilidade discursiva, ativismo” (LESSA; TORTOLA, 2016, p. 79). Entendo, pois, as danças de salão como instrumento de enunciação, prática discursiva, em que as questões de gênero insurgem como enunciados gestuais. Daí a proficuidade em refletir sobre as diferentes danças existentes e seus enunciados de modo a acionar dispositivos de resistência.

Para analisar as danças de salão como prática discursiva é preciso pensar, inicialmente, na materialidade de análise. Cada dança possui suas características, tais como, a vestimenta, a gestualidade, o tipo de música e suas letras, além da sua condição primeira de existência. Essas características constituem o arquivo, ou seja, “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2008, p. 147).

Entretanto, como não é possível descrever o arquivo em sua totalidade, isto é, esmiuçar tudo o que existe de enunciação acerca de todas as danças de salão, é preciso identificar o que há por trás de cada manifestação dançante, de modo a organizar a materialidade de análise e estabelecer recortes, buscando observar a raridade, a exterioridade e o acúmulo dos enunciados (FOUCAULT, 2008).

Dito de outro modo, é necessário analisar os enunciados que se multiplicam em diversas sequências, sejam elas gestuais, ditas, escritas, entre outras. Além do que é externo ao

enunciado, mas, de certo modo, vai compondo o discurso, ou seja, rupturas, cisões, inversões, mudanças ao longo do tempo, bem como a posição que ocupa cada sujeito que dança. Também, é preciso pensar no campo associado de memória, caracterizado por discursos que, “independentemente de sua enunciação, na espessura do tempo em que subsistem”, são conservados, reativados e utilizados (FOUCAULT, 2008, p. 140).

Nesse caminho, cada vez que olhamos para uma prática dançante, vemos corpos em movimento, que comunicam algo. As danças de salão possibilitam “a reflexão-ação acerca da padronização dos corpos, das imposições e repressões que homens e mulheres vivem e são ‘enformados’”, ao longo do tempo e em diferentes culturas (LESSA; TORTOLA, 2016, p. 80, grifo das autoras). Desse modo, o corpo, na perspectiva foucaultiana de análise dos discursos, tem valor de acontecimento histórico-discursivo que, considerando as movências e as permanências em meio à dispersão dos enunciados “[...]”, configura-se como objeto de saber (TORTOLA, 2022, p. 14).

Daí, a pergunta que devo fazer segundo Navarro (2020, p. 18), é: “como apareceu determinado discurso e não outro em seu lugar?”, notadamente, produzido pelo corpo que dança. Para isso é preciso identificar, como dito anteriormente, os acontecimentos discursivos. Isso só é possível considerando as relações entre as séries históricas, que nos apontam diferentes temporalidades vividas por nós; a descontinuidade, o que está na cisura dos grandes acontecimentos, na poeira da história; e na transformação do documento (material de análise) em monumento, que pode ser escavado e trabalhado em seu interior (NAVARRO, 2020).

Isso implica em relacionar os enunciados produzidos por uma dada prática dançante ao acontecimento discursivo que fez com que tal enunciado irrompesse. Um exemplo disso é procurar saber como os movimentos, as figuras, as vestimentas foram produzidas, em que tempo histórico, em que culturas, relacionados à quais tipos de música, para, então, recortar uma série de enunciados nessa materialidade e relacionar ao acontecimento, de modo a descrever as posições-sujeito inscritas no corpo que dança.

Portanto, pensar as danças de salão como práticas discursiva é procurar entender o relacionamento entre as regras de formação do discurso com os dispositivos de poder, com os processos de disciplinarização dos corpos e com as verdades de uma época, que possuem domínio de memória nos enunciados dançantes. Os dispositivos de poder são uma rede de elementos que envolvem o dito e o não dito, englobando “[...] discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas,

enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 1985, p. 244). Essa rede aciona discursos, ou seja, faz falar, gestualizar, dançar.

Ao dançar assumimos um papel, uma posição-sujeito, adotamos uma postura. Somos atravessados/as por dispositivos de poder e, no processo de subjetivação, (re) produzimos discurso. Cada sujeito que dança possui seu repertório gestual. Do mesmo modo que aprendemos palavras novas e ampliamos nosso vocabulário, também aprendemos novos gestos, passos, e expandimos as possibilidades de movimento. Entretanto, essa posição que assumimos na dança é vazia e, por meio dos processos de subjetivação, ocupamos esse espaço vazio obedecendo a uma regularidade discursiva, sob efeito do exercício de poder sobre nossos corpos.

Daí, olhar para as danças de salão como práticas discursiva é entender esses mecanismos de controle dos nossos corpos, provocando estranhamentos e acionando dispositivos de resistência. “Em que pese às diferentes manifestações corporais existentes, a dança se constitui um exemplo de prática possibilitadora de experiências formativas” (TORTOLA, 2022, p. 174), notadamente, no que se refere aos marcadores de gênero heterossexistas.

### **A construção discursiva das performatividades de gênero nas danças de salão**

Não é novidade que as danças de salão possuem uma característica heteronormativa, cuja discursividade reforça marcadores binários de gênero, especialmente por conta da condução predominantemente masculina. Sua condição primeira de emergência deu-se como desdobramento das danças de corte, popularizadas como “entretenimento da corte francesa no final do século XVI e durante todo o século XVII” (NUNES, 2016, p. 79) e, por essa razão apresenta em sua gestualidade os elementos que reforçam o sexismo desse período.

A substituição das danças em círculo pelas danças em pares conferiu notável importância a essa modalidade que se constituía na corte francesa. Nunes (2016, p. 79) explica que tal ruptura gerou um discurso gestual realizado durante a dança proveniente da “inter-relação entre o casal”, tais como, “a reverência, as voltas dadas ao redor do parceiro e o enfrentamento”. O autor ainda acrescenta que

a avaliação quanto ao desempenho no salão possuía critérios distintos para cavalheiros e damas. Enquanto os cavalheiros eram julgados pela sua velocidade e força, além da variedade de passos coreografados que eles fossem capazes de executar, as damas eram qualificadas pela

precisão e controle demonstrados, além da facilidade e da compostura como se moviam (NUNES, 2016, p. 79).

Aqui podemos identificar uma característica que vemos funcionar como regularidade discursiva nas danças de salão: a referência às mulheres – aquelas que são conduzidas – como damas, enquanto os homens – aqueles que conduzem – são denominados cavalheiros. Outra regularidade diz respeito ao controle dos gestos, das emoções e ao decoro, como linguagens gestuais que as danças de salão receberam como herança das danças de corte.

No Brasil, o Rio de Janeiro foi o cenário de popularização das danças de salão. Com a corte portuguesa, no século XIX vieram as valsas e as polcas, danças ensinadas especialmente nos colégios femininos, como “ornamento obrigatório da educação e das boas maneiras” (ALMEIDA, 1998, p. 17). Foi nessa condição de emergência que as danças de salão foram se desenvolvendo. Entretanto, havia práticas dançantes que rompiam com a polidez das valsas e polcas dançadas nos salões da elite carioca, no final do século XIX, a exemplo do maxixe, que, segundo Efegê (2009, p. 15), “surgiu como espúrio, combatido pela decência, repudiado pelos preceitos familiares”.

O maxixe inaugurou um modo de dançar debochado que foi incorporado como música e dança genuinamente brasileira (EFEGÊ, 2009). Em que pese à ruptura no contexto social em que a dança era praticada, notadamente popular, o maxixe manteve os marcadores binários de gênero com a condução masculina predominante, mas, que passou a produzir, também, o discurso acerca da mulher cujo corpo é “repleto de gestualidades que são lidas do lugar de quem as percebe, como mulheres dotadas de sensualidade e malícia” ou como castas, inocentes, frágeis (TORTOLA, 2022, p. 58).

Logo, homens e mulheres assumem, cada qual, sua posição-sujeito, “*performatividades* util e politicamente imposta” (BUTLER, 2018, p. 252, grifo da autora) na ordem discursiva das danças de salão. Nesse caminho, na condução estritamente masculina reverbera a manipulação do corpo das mulheres em uma sociedade patriarcal que objetifica nossos corpos. Ou seja, o discurso machista, positivado, opera segundo relações de poder e nossos corpos são objetos de controle. Como não existe sujeito fora da sexualidade, as danças de salão expressam essa divisão das posições de sujeito masculino (dominante) e feminino (dominada) em sua prática, “adequada às necessidades econômicas da heterossexualidade” (BUTLER, 2018, p. 196).

Esse referencial discursivo tem domínio de memória em muitas danças de salão até hoje, cuja posição-sujeito feminina, é pura, casta, frágil, a exemplo do que aparece nas danças

de tradição gaúcha. Os enunciados dessa prática, além de heteronormativos, são conservadores e tradicionalistas e, se sacudirmos as evidências, veremos que a prenda, denominação para a mulher nessa dança, é coadjuvante do peão, que é o homem, forte, viril, heróico, hipermacho. Ou seja, a prenda é um ornamento decorativo.

Segundo Morales (2021, p. 30), “essa ideia de persona do gaúcho-homem-forte-guerreiro-poderoso foi visivelmente comprada pelo estado sul-rio-grandense, junto com as demais construções ideológicas do tradicionalismo”. Danças que advém das valsas e polcas europeias e, por meio do tradicionalismo organizado no Rio Grande do Sul na década de 1940, foram se constituindo de um “apelo místico e ancestral, funcionando como um convite a indivíduos nascidos no Rio Grande Sul [...] para que pertençam naturalmente à cultura do gauchismo” (MORALES, 2021, p. 30). A autora reflete sua participação em bailes dos centros de tradição gaúcha e afirma que os movimentos são meticulosamente padronizados, peões viris e prendas delicadas que não desviam o olhar do cavalheiro.

Tal referencial aparece em muitas danças de salão, especialmente as clássicas, como a valsa. Entretanto, há algumas danças, a exemplo do samba de gafeira, que temos uma ruptura na objetivação da mulher como pura e casta. Nessa dança, ela aparece como sedutora, cuja objetivação da mulher é marcada pela sua hiperssexualização e, ao homem, cabe a posição-sujeito malandro.

Nesse estilo, o referencial enunciativo advém do maxixe, porém “sem os arroubos rebolantes”, como afirmou Efegê (2009, p. 59). Em que pese o maxixe ter se popularizado como uma manifestação da cultura nacional, sua emergência gerou um “pânico moral” na sociedade carioca, uma vez que se temeu “uma suposta ameaça à ordem social ou a uma concepção idealizada de parte dela, ou seja, instituições históricas e variáveis, mas que detém um status valorizado como a família ou o casamento” (MISKOLCI, 2007, p. 112). Logo, o maxixe não estava na ordem do discurso, já que, em nossa sociedade, a produção do discurso sofre “procedimentos de exclusão”, sendo a interdição, o “mais evidente” e o “mais familiar” (FOUCAULT, 2011, p. 9).

O discurso do maxixe, com seus movimentos de quadris e a proximidade dos corpos, é atravessado pelo dispositivo da sexualidade, “região onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam” (FOUCAULT, 2011, p. 9). Para o autor, o dispositivo da sexualidade permite a compreensão dessa categoria como um produto de tecnologias produtivas resultantes de tabus e proibições (FOUCAULT, 1999), logo, o maxixe sofreu interdições por não obedecer a uma ordem discursiva moralista da época.

Já o samba, como música, passou a ser aceito e fixado como cultura nacional, após muitas negociações em uma condição de emergência cujo “Estado Novo se orientava à tarefa de construir um projeto de Brasil moderno e uma suposta identidade nacional” (PAIXÃO, 2020, p. 55). O samba de gafieira, como modalidade das danças de salão, tem sua condição primeira de existência nos “bailes populares de trabalhadores/as que se divertiam nos finais de semana nos maxixes”, nas décadas de 1930 e 1940 em diante (PAIXÃO, 2020, p. 57). A gafieira, como o espaço para dançar o samba, era “um lugar familiar” e “velha conhecida de pessoas de classe média” (VEIGA, 2011, p. 4), rompendo com a ordem discursiva do maxixe.

Outro aspecto que configura o referencial para a produção discursiva do samba diz respeito a posição ocupada pelos/as frequentadores/as das gafieiras, “negros de classe baixa, a maior parte subempregados e desempregados, e a classe média politizada de maioria branca”, que produziu “uma nova representação das gafieiras, cultivada por muitos de seus adeptos, como um espaço de convergência entre camadas sociais” (VEIGA, 2011, p. 67).

A produção discursiva do “malandro”, para os homens e de “empregada” para as mulheres (VEIGA, 2011, p. 67), nesse estilo, advém dessa nova representação do samba que passa a incorporar a gestualidade dos passos e os códigos da vestimenta. O malandro carioca é o sujeito que, segundo Gonçalves (2021, p. 242) ficava “entre os que tinham muito dinheiro e os que nada tinham. Entre eles, encontravam-se os que viviam por meio de acertos e de pequenas trapaças”. Segundo o autor, o malandro é uma figura construída no imaginário carioca, na produção discursiva dos sambas entre as décadas de 1920 e 1930.

Já a “empregada” eram as mulheres que frequentavam as gafieiras que, assim como os malandros, eram sujeitos “negros de pouca instrução” (VEIGA, 2011, p. 162). Tais posições ocupadas no samba, portanto, estão atreladas às condições de emergência do sujeito negro, frequentador das gafieiras após o expediente de trabalho. A produção discursiva nesse estilo tem referencial na hiperssexualização do sujeito negro cheios/as de ginga e sensualidade maliciosa (TORTOLA, 2022).

Há uma regularidade do discurso que circula no samba de gafieira que está presente, também, no tango. Segundo Lessa e Tortola (2016, p. 81), “em sua suposta origem prostibular, o tango tem suas raízes intrinsecamente ligadas à classe trabalhadora ou mesmo marginalizada, mas que sofreu processos de elitização ao ser apresentado aos salões de baile parisienses”. Davis (2015, p. 5, tradução nossa) explica que, nesse estilo, se identifica

a aparência dos dançarinos, seus movimentos, mas, também, as letras das músicas e as interações codificadas entre os dançarinos nos salões (os locais onde o tango é dançado) são permeados por significados

hiper-heterossexuais e antiquados de masculinidade e feminilidade. O tango, portanto, não parece ser apenas a performance da paixão, mas é também a performance por excelência da desigualdade de gênero: subserviência feminina e machismo masculino.

No tango, as expressões de gênero, definidas discursivamente nos gestos, revelam as categorias do desejo e do erotismo como efeitos do dispositivo da sexualidade. Ao dançar é possível dizer o que é interdito na linguagem falada ou escrita. Há, no tango, uma formação discursiva que produz e mantém o sexismo e a heteronormatividade compulsória<sup>4</sup> como tecnologia de gênero<sup>5</sup>.

Nos bailes de tango as relações de poder estão visivelmente marcadas na discursividade dos corpos que apresentam os estereótipos de gênero definidos no comportamento de homens e mulheres, a exemplo do *cabeceo*, como é denominado o ato de chamar uma dama para dançar. De acordo com Seara (2021, p. 41, tradução nossa), “este ponto é de grande importância no tango, os olhos e o olhar fazem parte de uma relação em que há sempre alguém que o convida a dançar e alguém que espera. Geralmente, nas milongas tradicionais, quem convida é o homem e quem espera é a mulher”. Tal enunciação reflete a subserviência feminina e sua condição de espera, acionada pelo dispositivo da aliança que confere à mulher o lugar de donzela à espera de seu pretendente.

As performatividades de gênero nas danças de salão são negociadas obedecendo a um regime de verdade moralista, falocêntrico e elitista. Logo, percebe-se, não só no tango, mas em todos os estilos, que há uma lei coercitiva que rege sua prática discursiva. Uma lei repressiva que produz efetivamente a heterossexualidade e “atua não como um código meramente negativo ou excludente, mas como uma sanção” (BUTLER, 2018, p. 119).

Entretanto, Lessa e Tortola (2016) apontam possibilidades de pensar essa prática discursiva numa perspectiva queer, assim como Seara (2021), Ferreira e Samways (2018), Davis (2015). Nesse caminho, a dança “expressa uma profusão de sentidos visíveis nas suas poéticas corporais pelo caráter da tecnologia de gênero que por um lado reproduz a divisão binária, por outro lado amplia o campo das representações embaralhando suas normas”

---

<sup>4</sup>Termo problematizado por Rich (2010) como heterossexualidade compulsória, implica na imposição de normas e padrões heterossexuais, sexistas e patriarcais às mulheres na sociedade. No tango, pode ser pensado como a imposição dos papéis de gênero demarcados para homens e mulheres como premissa para sua prática nos salões de baile.

<sup>5</sup>A expressão tecnologia de gênero foi apresentada por Lauretis (1994) e implica na compreensão do gênero como tecnologia social, cuja representação heterossexista, criada por homens, determina uma posição para cada sujeito na sociedade, contribuindo para a manutenção das diferenças estereotipadas do que é imposto como masculino e feminino.

(LESSA; TORTOLA, 2016, p. 78). Esse caminho não se dá sem desconfortos, mas nas negociações possíveis e, notadamente subversivas, das práticas discursivas que giram em torno dessa modalidade que, por vezes, serve de enquadramento para as sexualidades desviantes ou abjetas.

### **Desafiando a ordem discursiva das danças de salão: acionando dispositivos de resistência**

Como mulher e feminista me desafio cotidianamente na prática das danças de salão. Muitas vezes me deparei questionando o que me leva a praticar uma modalidade de dança que se contrapõe às minhas convicções. Submeter-se ao controle de um homem, deixar-se levar na condução e enquadrar-se em uma discursividade sexista sempre me causam rompantes de consciência. Entre um passo e outro estou sempre tentando negociar minha participação como co-autora dessa produção discursiva.

Entretanto, um olhar atento para essa prática me levou a perceber que, embora os atravessamentos de gênero que emergem nos enunciados sejam heterossexistas, as danças de salão são práticas plurais cuja diversidade cultural permite tantos outros atravessamentos. Logo, por mais que seja incômoda a pretensa submissão da mulher em relação ao homem na condução, muitas outras performances podem ser negociadas e, mesmo considerando o aspecto tradicional de alguns estilos, a possibilidade do gesto como discurso é capaz de provocar estranhamentos, borrando as normas, especialmente, quando esta modalidade é trabalhada no contexto educativo.

A prática das danças de salão faz circular enunciados atravessados por dispositivos que são produto das relações de poder que, na performatividade, adquire *status* de verdade que, segundo Foucault (1985, p. 12), é algo desse mundo, “produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder”. Nessa lógica, opera a construção de discursos do corpo que dança, culminando na repetição dos movimentos que expressam binarismos. Logo, essa prática não está livre de tensões que provocam possibilidades de rupturas nos modelos engessados de gestualidades.

Assim como eu, Davis (2015, p. 16, tradução nossa) experimenta uma contradição entre a experiência sexista e a paixão pela dança, “entre desejar algo e ainda saber que não deveria. Essa paixão particular mina seus compromissos políticos ou normativos, deixando-a nervosa, desconfortável”. Entretanto, a autora propõe, ancorada no pensamento de Sandra Lee

Bartky, uma abordagem empiricamente fundamentada e criticamente reflexiva, de modo que possamos tratar qualquer divergência entre nossas próprias experiências com as nossas convicções políticas ou normativas como algo que deve ser confrontado e explorado. Isso significa que devemos abraçar nossa paixão pelas danças de salão e, especialmente as práticas mais perturbadoras, como forma de enfrentá-las, construindo outras discursividades gestuais possíveis.

Na esteira do pensamento de Butler (2018), considero que as performatividades de gênero nas danças de salão constituem a ilusão de uma identidade permanente, mas que pode ser subvertida. Ou seja, fora das estruturas sexistas podemos ressignificar as gestualidades, pois nossos atos são descontínuos, nossos corpos são “volume em perpétua pulverização” (FOUCAULT, 1985, p. 22), capazes de transgredir e romper com o verdadeiro e imutável.

São vários os esforços nessa direção, a exemplo dos estudos de Ferreira e Samways (2018, p. 175, grifo dos/as autores/as), que sugerem uma “prática de comunicação na dança de salão que rompe com as estruturas hierárquicas, inclusive com aquelas subjacentes aos papéis definidos de ‘condutor/a’ e ‘conduzido/a’: a Condução Mútua”, que busca desvincular as relações de gênero atreladas à condução masculina. Nessa proposta, ambos/as sugerem movimentos por meio do diálogo corporal, estabelecendo uma relação condução-resposta que não está centrada em uma única pessoa.

Nesse caminho, Feitosa (2011, p 63) propõe o exercício da “cocondução” e do “corpohomólogo”, a partir da proposição de condução em que outras partes de corpo são acionadas, rompendo com “padrões de condução que são referenciados pela exclusividade do contato das mãos na cintura ou escápula da dama”. Nessa proposta, os corpos dialogam, produzindo sequencias enunciativas por meio do contato com diferentes partes do corpo e na intencionalidade do gesto. Além disso “os movimentos que surgem partem de uma possibilidade de reconhecimento para ambos diante de determinadas propostas pelo par que dança” (FEITOSA, 2011, p. 66).

Entendendo que a produção dos discursos nas danças de salão dá-se pelas relações de poder, a criação de espaços de prática desta modalidade livres das normas heterossexistas, a exemplo dos “espaços de aprendizagem e baile Queer/Gay/LGBT/livres”, são importantes, conforme explica Seara (2021, p. 41):

Espaços de dança livres de padrões heteronormativos oferecem novos códigos que permitem às pessoas explorar novas formas de dançar, sem imposições sobre quem é convidado a dançar, como se vestir, se comportar ou sentir. As pessoas podem liderar a dança ou ser lideradas independentemente do sexo. São espaços que possibilitam novas

formas de participação e fruição do lazer em que se evitam os tradicionais determinismos de gênero. Pessoas que dançam de forma não heteronormativa podem começar a liderar na dança, e/ou no meio da música mudar e ser conduzidas, na maioria das vezes não reproduzem nos movimentos de dança uma estética heteronormativa tradicional.

O espaço do baile é um campo ritualístico em que as negociações acontecem. O corpo, como “superfície de inscrição dos acontecimentos” (FOUCAULT, 1985, p. 22), produz outras discursividades que subvertem a lógica generificada, reescrevendo, como propõe Butler (2018, p. 256), “as possibilidades que já existem, mas que existem dentro de domínios culturais apontados como culturalmente ininteligíveis e impossíveis”. O ritual do baile, na perspectiva apontada por Seara (2021), é parte desse processo de construção de performatividades queer nas danças de salão. Entretanto, é preciso que as diferentes formas de produção discursiva nessa modalidade possam coexistir também nos bailes tradicionais.

### **Considerações finais**

Ao refletir as danças de salão como prática discursiva, aponto possibilidade de análise a partir dos estudos discursivos foucaultianos que revelam marcadores binários de gênero nessa modalidade. Ao olhar para a historicidades dessa prática que reverbera no discurso do corpo que dança foi possível perceber como as relações de poder atravessam a construção de cada movimentos, repetidos como norma heterossexista, mas que encontra formas de resistência por meio da performatividade queer, borrando as fronteiras binárias de gênero e propondo formas de repetição subversiva.

Como dançarina de diferentes estilos de danças de salão, educadora e feminista, entendo que uma forma de dançar não anula a outra, mas que a apropriação consciente do discurso produzido em cada movimento, a sua reflexão e problematização, são caminhos para uma experiência formativa nesse campo. Ser conduzida não deve ser uma obrigação, mas uma escolha, que se traduz na reciprocidade e na construção de outras gestualidades possíveis. A ruptura de padrões heteronormativos nas danças de salão passa pela resignificação da intencionalidade dos gestos, como discurso acionado por dispositivos de resistência, exercendo poder de enunciação, notadamente transgressora, subversiva e empoderadora.

### **Referências**

ALMEIDA, R. de C. M. J. de. **Dança de salão na cultura e no lazer do Rio de Janeiro no período de 1870-1998**. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 1998.

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BRASILEIRO, L. T.; MARCASSA, L. P. Linguagens do corpo: dimensões expressivas e possibilidades educativas da ginástica e da dança. **Pro-Posições**, Campinas, v. 19, p. 195-207, Dezembro, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pp/a/yXYxXFdGysRLBvLVG7rVSHN/?lang=pt>. Acesso em: 17 ago. 2022.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**, 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

DAVIS, K. Should a feminist dancetango? Some reflections on the experience and politics of passion. **Feminist Theory**, York, v. 16, ed. 1, p. 3-21, april, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/14647001145625>. Acesso em 07 dez. 2022.

EFEGÊ, J. **Maxixe: a dança excomungada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

FEITOSA, J. K. S. **Danças de salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências**. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8141>. Acesso em: 22 ago. 2022.

FERREIRA, D. P.; SAMWAYS, S. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem Queer das normas de gênero na dança de salão. **Revista educação, artes e inclusão**, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 157-179, julho, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/11736>. Acesso em: 02 ago. 2022.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. **O governo de si e o governo dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

FRANCO, N. *et al.* **Espetáculo itinerante** [livro eletrônico]: história das danças de salão. Nova Xavantina, MT: Pantanal, 2021. Disponível em:

<https://editorapantanal.com.br/ebooks/2021/espetaculo-itinerante-historia-das-dancas-de-salao-as-raizes-dos-ritmos-volume-i/ebook.pdf>. Acesso em 17 ago. 2022.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GONÇALVES, P. S. Quem é o malandro? **Revista Metalinguagens**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 239-252, agosto, 2021. Disponível em: <https://metalinguagens.spo.ifsp.edu.br/index.php/metalinguagens/article/view/767>. Acesso em: 20 ago. 2022.

GUZZO, M. S. L.; SPINK, M. J. P. Danças, Discursos e Construção de Sentidos. **Anais... II encontro nacional de pesquisadores em dança**. Dança: contrações epistêmicas, 2011. Disponível em: <http://www.portalandia.org.br/anaisarquivos/6-2011-3.pdf>. Acesso em: 17 ago de 2022.

LARA, L. M. Dimensões epistemológicas da dança: leituras, prospecções e incompletudes. In: LARA, L. M. (Org.) **Dança: dilemas e desafios na contemporaneidade**. Maringá: Eduem, 2013, p. 29-56.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, H. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LESSA, P.; TORTOLA, E. R. C. O corpo que dança e a construção da poética Drag King: um tango-ação. **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 4, p. 76-90, janeiro, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/15424>. Acesso em 16 ago. 2022.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 1, n. 28, p. 101-128, junho, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/tWFyRWkCdWv4Tgs8Q6hps5r/abstract/?lang=pt>. Acesso em 20 ago. 2022.

MORALES, C. P. **Prendas e peões: gênero e raça nas danças tradicionais gaúchas**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021. Disponível em: <http://www.guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/8158>. Acesso em 07 dez. 2022.

NAVARRO, P. Estudos discursivos foucaultianos: questão de método para análise de discursos. **Revista Moara**, Belém, Ed. 57, v. 1, p. 08-33, dezembro, 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/9682/6672>. Acesso em: 7 abr. 2021.

NUNES, B. B. **O fascínio das danças de corte**. Curitiba: Appris, 2016.

PAIXÃO, A. dos S. **Passado, presente e futuro do samba de gafeira: uma etnografia nos anos 2018 e 2019 no Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais). Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, 2020. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/30024>. Acesso em: 20 ago. 2022.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 05, jan/jun, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/0>. Acesso em: 30 jan. 2023.

SEARA, J. M. Á. **Danças de tango e samba de salão nas cidades de Buenos Aires, Montevideu e São Paulo, a partir de uma perspectiva de gênero**. Tese (Doutorado em Lazer). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer da Universidade Federal de Minas Gerais, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/41719>. Acesso em 22 ago. 2022.

SIQUEIRA, D.da C. O. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Autores Associados, 2006.

TORTOLA, E. R. C. **O corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga: entre regularidades, rupturas e discursos de resistência**. Maringá: Eduem, 2022.

VEIGA, F. B. **“O Ambiente Exige Respeito”**: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade Federal Fluminense, 2011. Disponível em: [https://static1.squarespace.com/static/5d38e623b83acd0001723688/t/5ef7d0b4f68194679ed50019/1593299162530/2+tese\\_de\\_felipe\\_berocan\\_completa2.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5d38e623b83acd0001723688/t/5ef7d0b4f68194679ed50019/1593299162530/2+tese_de_felipe_berocan_completa2.pdf) Acesso em: 20 ago. 2022.

VILLAR, F.; GUNESCH, J. Considerações iniciais sobre hibridação cultural e a dança de salão brasileira samba de gafieira. **Revista Cidade Nuvens**, Cariri, v. 1, n. 1, p. 29- 45, maio, 2020. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/rcn/article/view/2358>. Acesso em 10 ago. 2022.

VOLP, C. M. A dança de salão como um dos conteúdos de dança na escola. **Motriz: Revista de Educação Física**, Rio Claro, v. 16, n. 1, p. 215-220, março, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/20757/WOS000276948000025.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 17 ago. 2022.