



revista
brasileira
de estudos
em dança

Crítica às matrizes e consensos nas danças de parceria e/ou danças populares pareadas brasileiras, dentro e/ou fora dos salões

Critique of the matrices and consensus in partner dances and/or Brazilian paired popular dances, inside and/or outside the salons

Rodolfo Marchetti Lorandi

LORANDI, Rodolfo Marchetti. Crítica às matrizes e consensos nas danças de parceria e/ou danças populares pareadas brasileiras, dentro e/ou fora dos salões. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, Rio de Janeiro, 03(06), e030602, 2024.2.



RESUMO

O presente artigo faz críticas às normas e consensos histórico-culturalmente estabelecidos nas danças de parceria e/ou danças populares pareadas brasileiras (em sua fronteiridade); matrizes estas que reprimem/oprimem possibilidades de existir e dançar no mundo. O texto explora como as práticas de parcerias (em condução) foram/são moldadas por estruturas patriarcais-capitalistas (e problemáticas noções de controle) que condicionam, coercitivamente, o que são e o que podem os pares em sua intimidade compartilhada. Questiona-se, portanto, toda padronização e categorização que reduza práticas/corpos/danças ignorando a diversidade e o potencial de um instante de encontro (em movimento, em condução). Apresenta-se, assim, a complexidade da condução como um fenômeno mais que humano e uma força criativa/vital de composição e espaço-tempo; e, como apontado ao longo, de atravessamentos e encruzilhadas, sim, mas, também, potencial à experimentação, reinvenção e criação de novos modos, gramáticas e passos de dança, tal como sentimos no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: condução; danças de parceria; danças de salão; danças populares brasileiras pareadas; Filosofia da dança.

ABSTRACT

This article critiques the historically and culturally established norms and consensuses in partner dances and/or Brazilian paired popular dances (in their frontierness); matrices that repress/oppress possibilities of existing and dancing in the world. The text explores how partnership practices (in conduction) were/are shaped by patriarchal-capitalist structures (and problematic notions of control) that coercively condition what pairs are and what they can do in their shared intimacy. We therefore question any standardization and categorization that reduces practices/bodies/dances, ignoring the diversity and potential of an instant of encounter (in movement, in conduction). Thus, the complexity of conducting is presented as a more than human phenomenon and a creative/vital force of composition and space-time; and, as pointed out throughout, of crossings and crossroads, yes, but also potential for experimentation, reinvention and creation of new modes, grammars and dance steps, as we feel in the world.

KEYWORDS: conducting; partner dances; social dances; paired Brazilian popular dances; dance philosophy.

Crítica às matrizes e consensos nas danças de parceria e/ou danças populares pareadas brasileiras, dentro e/ou fora dos salões

Rodolfo Marchetti Lorandi (FURB)¹

¹ Doutor em Artes Cênicas (Udesc) e docente na Faculdade Regional de Blumenau (FURB), nas licenciaturas em Dança, Teatro e Educação Especial; e no Centro Universitário de Brusque (Unifebe), na licenciatura em Educação Física. Mais informações em linktr.ee/rodolfolorandi e [instagram.com/maisquedancar](https://www.instagram.com/maisquedancar).

E-mail: rodolfolorandi@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3374-9400>

Introdução

Neste artigo, que se desdobra a partir de minha tese de doutorado, intitulada *Condução e proposição nas danças de parceria, o que move o quê?* (Lorandi, 2024), proponho uma reflexão crítico-artística sobre matrizes e consensos que (também) são parte do que move/se move *entre-com-nas danças de parceria* (DP²), no universo das mais diversas *danças populares pareadas brasileiras* e que envolvem não somente práticas/danças sociais, de salão, salões e/ou de fora deles (DS³), mas, também, de improvisação por contato, contemporâneas, folclóricas e outras⁴ - consensos, estes, feitos sobre/para nós, que dançamos, sem nós (ou aqueles que dançam), enfim, dançando suas próprias proposições de mundo⁵.

Acontece que essas práticas de parceria são e foram, historicamente/constantemente, reduzidas/moldadas/normatizadas por estruturas formais, patriarcais, capitalistas que, ainda hoje, influenciam seus modos de existência e possibilidades de ser e estar/dançar no mundo - ditando sobre como podem/devem, os corpos, dançar/sentir *em-(in)condução*⁶. Busco, com este texto, não

² Abreviarei danças de parceria como “DP”, me referindo aos seus diversos/possíveis universos.

³ Abreviarei, também, *danças de salão*, de *salões* (e de foras deles), como “DS”.

⁴ A investigação gira/girou em torno dos conceitos de *condução* e *proposição* nas DP, uma pesquisa-criação na qual defendi *condução* como um plano/uma força de possibilidades e proposições, para além do humano e já em movimento; e, *proposição*, como uma oferta da relação em condução, uma dentre tantas possibilidades e vetores que já propõem de dentro de um instante de intimidade (*con*)sentida, para muito além de passos de dança ou os pares. Também apresentei, no respectivo trabalho, um baralho experimental com 116 cartas pedagógicas, criativas, artísticas e que podem ser ativadas nas mais diversas práticas. Ver mais em Lorandi (2024).

⁵ Este artigo fundamenta-se em uma *pesquisa-criação*, conforme descrito por Erin Manning (2008), que alia processos criativos a investigações teórico-práticas (tece/encontra conceitos de dentro da prática artístico-pedagógica). A metodologia baseia-se em uma abordagem artístico-filosófica, ancorada na filosofia processual e nas epistemologias da dança e/ou das artes da cena, dialogando com conceitos elaborados por autores como Erin Manning, Alfred North Whitehead, Henri Bergson, Isabelle Stengers, Edouard Glissant, Brian Massumi; e pesquisadores da dança, como Ana Alonso Krischke, Paola de Vasconcelos Silveira, Zilá Muniz, Carolina Polezi, Katiuscia Dickow. As fontes foram selecionadas a partir de dois eixos principais: o teórico, envolvendo-elaborando contribuições e conceitos que ajudam a tatear o que sentimos dançando em par; e empírico, com análise do que se sente em práticas de danças populares pareadas brasileiras, em oficinas, performances e experimentações, noções, ideias, danças, processos de criação etc. (principalmente entre 2014 e 2024). Esses procedimentos articulam teoria e prática para investigar consensos, tensionar padrões e explorar a condução como uma força mais-que-humana.

⁶ Apresentarei conceitos, bem como toda hifenização proposital, e neologismos, em itálico. O hífen, neste texto, tem por objetivo trazer a ideia de relação e de entremeios (em condução). o prefixo “in”, muito utilizado em Manning (2007, 2013, 2016), traz a ideia de “de dentro da relação” ou “no mundo”.

apenas expor algumas dessas questões, analisar exemplos, sentidos, paradigmas e/ou apontar possíveis contextos e perspectivas que poderiam ser ainda mais investigados, mas, também, contribuir com o debate e entendimento acerca do seguinte pressuposto: o que mais atravessa, envolve, desenvolve, implica, explica uma ideia tão cara ao bailar a dois/a duas, em seu mais íntimo instante dançado - o da *condução*?

São muitos os recentes estudos, em DP, que alertam sobre a presença de matrizes e consensos (ainda que não nestes termos), entendidos aqui como padrões sociais, artísticos, conceituais e culturais que se perpetuaram ao longo do tempo e orientam a prática ou a relação dançada entre os pares e os sexos/gêneros (Lorandi, 2020, 2022, 2024). Nas danças populares pareadas brasileiras, essas matrizes estão enraizadas em estruturas que ditam e normatizam as possibilidades de movimento, parceria, passos de dança, papéis e expressões dos corpos em condução. Esses consensos, ao serem impostos/mantidos, quase como força de *Estado/Lei*, tornam-se uma espécie de condicionante/normatividade/exigência que define não apenas a dança em si, ou quem dança com quem, faz o quê, mas também até onde essas práticas podem/devem ir e/ou quais são os limites que definiriam essa ou aquela DP (por exemplo como uma categoria formal e universal). Interessa destacar que *condução*⁷ é entendida, aqui, como meio (como dança que nos dança, relação que move/nos move e envolve de *proposições-vetores* da própria relação em movimento) - e não como técnica ou controle de formas, coordenadas, corpos e passos de dança -; e como uma força poética, vital, criativa que emerge, *ecologicamente*⁸, entre, com, na/da relação. A condução, nesse sentido, é explorada como um fenômeno *mais-que-humano*⁹, um

⁷ Tenho defendido (Lorandi 2020, 2024) que condução poderia ser mais bem compreendida enquanto conceito (e não técnica) e enquanto um fenômeno mais-que-humano (e não algo que dependeria/seria passível de nossa agência/controla).

⁸ A filósofa ecológica-política e historiadora belga Isabelle Stengers (1949 -) propõe o termo como um modo de olhar para complexas interações humanas-não-humanas, dentro de um contexto social, ambiental, político (Stengers, 2015, 2021). A artista-filósofa canadense Erin Manning (1969 -), por sua vez, aborda o termo na perspectiva da filosofia processual, do toque, do movimento, da sensorialidade dentro dessa ecologia, pensando como o corpo (e os corpos, humanos e não humanos) se *mundificam* dentro desse ambiente complexo e relacional (Manning, 2007, 2013, 2016).

⁹ Ver mais, sobre, em Lorandi (2024) e/ou Manning (2013).

enlace de forças e proposições (forças de forma, vetores, afetos, sentires, virtualidades, possibilidades etc.) mais que *bio-sócio-políticas-culturais*, capazes de mover corpos e práticas para muito aquém/além das categorizações tradicionais que duram em corpos, práticas, danças e sociedades (embora, destacando-se: tudo isso também participa) - e podendo, inclusive, nos adoecer como indivíduos, como coletivos¹⁰.

Portanto, ao tensionar/provocar sobre matrizes e consensos, que também são *vetores de proposição em condução* (ainda que vetores parciais de como se move uma relação em dança) - e que definem/suprimem/reprimem tudo mais que pode e dança conosco a cada passo -, reflito sobre um espaço-tempo que acolha atravessamentos sensíveis, típicos dos encontros, buscando validar as pluralidades que emergem e fogem das tentativas de controle e padronização (estremecendo categorias formais sobre DP).

Este texto busca, então, não apenas validar tais forças, mas também dinâmicas relacionais, ecológicas e múltiplas (que considerem o que mais está em condução e sem apagar tais violências - que também participam), onde essa força de composição/movimento se revela como um espaço-tempo de muitos atravessamentos e encruzilhadas, sim, mas, também, potencial à experimentação, reinvenção, composição e criação de novos modos de existir, gramáticas e passos de dança.

Matrizes e consensos sobre dançar em par

De “início”, olharei, agora, para complexas camadas de controle, padronização e imposição de normas que permeiam, sócio-histórico-culturalmente, as DP, refletindo que, ao longo dos últimos quatro ou cinco séculos, essas práticas vieram sendo moldadas por um sistema patriarcal capitalista (de controle de corpos e modos de se expressar, dançando) e que suprime, reprime, oprime/invisibiliza as diversidades/possibilidades dançantes. Ao in-

¹⁰ Esse tema é aprofundado em Lorandi (2024). Outras proposições artístico-pedagógicas, sobre, também.

investigar exemplos históricos e contemporâneos, como manuais, livros e regulamentações em salões de dança no Brasil, questiono as convenções que limitam a expressão individual e coletiva das parcerias e das próprias DP.

Não é incomum, a exemplo, a tentativa de generalizar, categorizar, sistematizar o que são e o que podem os corpos que dançam em condução - ou o que podem viver (o que deveriam sentir/dançar) corpos que partilham desse momento de *intimidade*. Não é incomum, também, ocultarem-se violências, genocídios, apagamentos, por detrás de regras aparentemente *civilizadas* ou de danças aparentemente categorizadas/genericadas (violências essas que não deveriam ser esquecidas, tampouco normalizadas, e continuam aí, operando em condução como *matrizes* e *consensos* dessas práticas).

Não é incomum reduzir toda uma diversidade que nos dança a uma dança padrão, um gênero e/ou modo de operar exigido/definido para todos(as/es) - imutável, eterno, nacionalista, filiado, tradicionalista (patriarcal, capitalista); reduzir as diversas/diferentes danças, como uma “mesma” categoria a ser reproduzida/representada (veja, não é que o problema seja, necessariamente, termos categorias, mas elas se tornarem normas, ocultarem problemas/violências, terem limites rígidos etc.). Ou tomar as DP possíveis (e suas diferenças tecidas *em-ato*, em condução) como erros e/ou para que caibam (ou não) em, por exemplo, a *Dança de Salão, Tradicionais, Populares, Folclóricas, Contemporâneas*; e, o ponto aqui, distingui-las entre si ou como *da Corte, Sociais, Culturais*, da *Academia*, do *Salão*, patrimônio de um *Estado-Nação* etc.

Essa tradição é antiga [perceptível quando pensamos sobre travessias violentas que acontecem desde o séc. XV (com as navegações, invasões, anexações, quedas de impérios, processos de escravização afro-indígenas)]; e a exemplo de manuais sociais como em *Arte Saltandi Et Choreas Ducendi* (1425)¹¹, escrito pelo mestre da dança renascentista italiano Domenico da Piacenza

¹¹ Ver mais em: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=4998>.

(1390 - 1470); assim como o manual francês, também renascentista, *Orchesographie* (1589)¹², escrito por Thoinot Arbeau (1520 - 1595)¹³; algo que nos atravessaria do séc. XV ao XIX (dentro de diferentes processos de anexação/colonização pelo mundo), como em *Etiquette* (1843)¹⁴, do artista francês Alfred D'Orsay (1801 - 1852): todos com informações da época (Europa dominante/*Elite*), com regras de postura, etiqueta, comportamento e com a finalidade, por exemplo, de orientar como devem os pares dançar, se vestir, portar, comportar, mover, compor as parcerias entre outros temas.

Como exemplo, agora mais recente, já no Brasil do séc. XX/XXI, temos o livro/manual da brasileira dançarina e bióloga Maristela Zamoner: *Etiqueta para Dança de Salão, primeiros passos* (2017) - ela que assim romantiza: “se pudéssemos, por um momento, imaginar um mundo de homens e mulheres que, em suas essências e acima de tudo, fossem cavalheiros e damas, veríamos que a maioria dos problemas da humanidade não existiria” (2017, p. 14); ela que, junto a outros autores, toma essas danças como um exemplo de civilidade e conduta, quando “bem” executadas e respeitadas, entre os pares (e sexos), validando, nesse caso, esse trânsito secular sobre uma suposta dança (padrão) para *todes*.

Em outro exemplo, pensando na região do Brasil onde habito, o Sul, poderíamos olhar para o *Movimento Tradicionalista Gaúcho* (MTG),¹⁵ que atravessa do séc. XIX ao XXI (dentro do qual fazem parte as *danças tradicionais gaúchas*, dentro e fora do *salão*, ou *danças folclóricas gaúchas*, como alguns *tradicionalistas* preferem); o que eles entendem por tradicionalismo reúne folclore, costumes, comidas e danças consideradas *Patrimônio Cultural* do Rio Grande do Sul, *estado* que tombou 25 danças, catalogadas em

¹² Ver mais em: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2021rosen1087/?st=pdf&pdfPage=5>.

¹³ Registrados em *Renaissance Dance. An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals*, ca. 1490 a 1920 (Library of Congress EUA, 2023).

¹⁴ Ver mais em: <https://virginiahistory.org/learn/advice-and-etiquette-books>.

¹⁵ Conhecer mais sobre o movimento, em: <https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/Caderno-do-Pia-Fevereiro-2020.pdf> e <https://www.mtg.org.br/historia-do-mtg/>, e sobre as Danças Tradicionais Gaúchas, em <https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2023/07/Painel-Danc%CC%A7as-Tradicionais-2023-Final.pdf>.

quatro períodos desde o séc. XX [1948] (*Minueto, Fandango, Contradança e Danças de pares enlaçados*) - poderíamos, assim, pensar nas composições e coreografias dos papéis sociais/de gênero (na dança) que condicionam o que é condução, quem são os pares, o que pode a dança, o que é dança, quais sexos dançam o quê¹⁶.

Já no *Manual de Danças Gaúchas* (1997), do folclorista brasileiro e compositor Paixão Côrtes (1927 - 2018) e do escritor e músico brasileiro Barbosa Lessa (1929 - 2002), ensina-se, dentre outras coisas, como o *Gaúcho (Peão)* deve convidar a *Prenda* para dançar: “existe uma maneira tradicional (tipo intermediário entre os costumes primitivos e os atuais) pela qual o gaúcho ‘tira uma moça’ para dançar. Ele leva consigo um pequeno lenço [...] Chegando à frente da moça [...] ele inclina levemente a cabeça, num ligeiro curvar [...]” (Côrtes; Lessa, 1955, p. 20). Para esses autores, essas danças são tão populares quanto folclóricas e de salão; e importa pensar em como se transformam e se tornam costumes, mais do que de onde vieram, quais povos/danças influenciaram (Côrtes; Lessa, 1955). Nota-se, também, essa mesma percepção civilizatória sobre danças e corpos¹⁷.

Nesse sentido, ainda olhando para o trânsito entre séc. XX/XXI, o antropólogo e professor brasileiro Felipe Berocan Veiga (1975 -), no artigo *A dança das regras: A invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas* (2012), e no livro *Baile de gafieira: uma instituição urbana nos quadros da memória carioca* (2021), fruto de sua tese (2011), expõe sua análise sobre os costumes, instruções e *Estatutos da Gafieira* (1980), no salão da *Gafieira Estudantina*¹⁸ - “[...] **Não é permitida** [grifo meu] a entrada de cavalheiros [...] de bermuda [...] a entrada de damas: a) de shorts [...]

¹⁶ Vale destacar que, em SC, onde resido e trabalho como professor em duas instituições do ensino superior (Furb e Unifebe), danças pareadas gaúchas, vaneiras, valsas, forrós, são danças amplamente difundidas, em todo o estado, das mais diferentes formas (em festivais, competições, CTG's, clubes, escolas não formais, agremiações etc.).

¹⁷ Destaca-se, do mesmo modo, que são manifestações profundas, complexas, diversas, repletas de nuances e contextos (atravessadas por pessoas que já encontram, dançando, seus próprios modos de lidar com tudo isso); mas estou, apenas, olhando para os consensos e matrizes referentes ao que é tomado como dançar em condução, em diferentes perspectivas sobre DP - algo que, é possível aferir, atravessa as mais diversas danças populares pareadas brasileiras.

¹⁸ Casa de dança localizada no Rio de Janeiro, RJ/Brasil, na Praça Tiradentes. Ver: <http://www.estudantinamusical.com.br/> e <https://pt-br.facebook.com/CentroCulturalEstudantinaMusical>

lenços tipo turbantes. [...] uso de bolsa [...] dançar mulher com mulher e homem com homem [...] dançar espalhafatosamente [...] (Veiga, 2012, p. 59) - apontando algumas danças pareadas populares, absorvidas/permeadas pelos salões, como uma expressão de *urbanidade* e *civilidade*, altamente regradas, com *dispositivos* sociais e de autocontrole internalizados e papéis de gênero muito bem definidos¹⁹.

Por sua vez, essa mesma linha crítica - que toma esses consensos entre os pares, bailando, como um condicionante/controlador de civilidade/papéis de gênero - é abordada pela bailarina brasileira e pesquisadora das DS Paola de Vasconcelos Silveira (1991 -), por exemplo, na tese *Entre a dama e a bruxa: relatos rebeldes na dança de salão* (2021, p. 17); ela quem toma a ideia de condução, dentro das danças tidas como *de salão*, como um *sistema* e para falar de relações sociais/de poder [ainda que não tenha sido intenção dela, nem seja a minha, discutir a partir dos estudos dos *sistemas*, na dança]; e também como um conjunto de técnicas que integram normas e condutas impostas aos dançantes, por meio de processos de dominação, sujeição, controle e que impõe, de maneira nociva para ambos, principalmente para as mulheres e pessoas não brancas, um “lugar” secundário (subalterno) na dança (Silveira, 2021).

É importante lembrar, fazer um adendo, pois esses consensos e matrizes (ou nossas críticas) não condizem com a presença massiva dos diferentes-diversos-distintos corpos e seus modos de dançar, nas mais diversas comunidades dançantes e/ou formas que se organizam, percebem e expressam seus mundos - mesmo nas práticas tomadas como “tradicionais”; ou, com o sentimento de quem, ali, dança por um instante de intimidade em condução. Muitas vezes, estamos criticando, sim, um discurso *dominante-totalizante* - ou como percebemos essas práticas hegemônicas - mas o que, por sua vez, não reflete a diversidade de modos de dançar em seu próprio jeito de se resolver no mundo (em suas

¹⁹ Não vou aprofundar esses exemplos em si, mas é algo que exemplifica bem, o *Samba* (assim como outras danças populares brasileiras pareadas: *farró*, *zouk*, *xote*), nesse trânsito entre espaços “formais”, atravessado por um processo higienização e embranquecimento ao ser absorvido pelo *Salão*, pela *Elite* etc.

próprias questões). Ao se pensar em como essas práticas aparecem nas escolas, na mídia, nos congressos, é fato; por sua vez, o que falar das diferentes gafeiras, nas diversas periferias (expressivamente) dançantes? Dos muitos (distintos) salões de reboco pisados²⁰?

Para Silveira (2020, 2021), porém, cabe apontar que esses *sistemas de condução* (ou essas *tecnologias*, como ela conceitua) - e que seriam o conjunto de regras, músicas, comandos, masculinidades, feminilidades, técnicas, significados - são/foram criados por homens e direcionado aos homens (em seu poder/controla das condutas e comportamentos, mas principalmente dos corpos, e da dança, das mulheres: “ele conduz/propõe”, ela “obedece/responde”) - reiterando, segundo ela, um projeto *machista-cis-hetero-normativo-patriarcal-colonial* [aqui “resumido” como *patrircal-capitalista*]²¹. Tais tecnologias, que marcam travessias do séc. XV em diante, são, ainda hoje, em pleno séc. XXI, utilizadas e replicadas por professores(as), escolas de dança não formais, congressos, festivais, programas televisivos, em todo o país, por meio de agentes empenhados na sua manutenção e conservação, dando-lhes efeitos quase que de *Lei e/ou Estado (A Dança)*.

Para a bailarina e pesquisadora brasileira Carolina Polezi (1987 -), em *Condução compartilhada: caminhos rizomáticos e contracondutores na dança de salão* (2023, p. 89), a DS “enquanto instituição social que fabrica corpos, não ficou isenta de ser utilizada [por seus agentes empenhados em sua manutenção] como instrumento de disciplinarização e distinção social, racial e de gênero”. São mantidas, assim, o que eu entendo por *matrizes* através

²⁰ Desse modo, deixo dito que essas questões vêm sendo “resolvidas” e nos movendo de formas que nem saberíamos explicar e/ou localizar e isso há, pelo menos, desde o final do século passado (Lorandi, 2024).

²¹ Historicamente, as danças de parceria foram moldadas por estruturas sociais dominantes que reforçam hierarquias de gênero e classe. A apropriação dessas danças por classes dominantes resultou em um processo de institucionalização e normalização que restringe a prática dançante a papéis rígidos e limitantes. Dessa forma, danças que emergiram de contextos populares e celebram a pluralidade foram categorizadas e adaptadas para se alinhar às expectativas de uma sociedade patriarcal e capitalista (embora, muitas vezes, forçadas também a se intitulem de outras formas, para que sejam aceitas). Conceitos como “homem e mulher”, por exemplo, ou “condutor e conduzido”, reforçam uma binaridade/dualidade que invisibiliza a pluralidade e diversidade dos corpos e das relações em dança em condução, assim como outras noções dessas danças, e de danças em condução, são, muitas vezes, tomadas como “outras danças” (Lorandi, 2024).

das quais se define como se dança, com quem se dança, quem dança, o que se pode fazer, em quais danças pode fazer o quê, vestir o quê, ser o quê. Matrizes essas, portanto, a serviço do sistema patriarcal-capitalista em que vivemos e a que servimos (pelo qual vigiamos aos *outres*, em sua própria intimidade em condução).

O que se entende por DP, corpo, dança, condução, quando colocado em prática de modo desatento, pode levar professores(as) e alunos(as/es) a se tornarem vigias/agentes da perpetuação dessas relações de poder entre pares/sexos [Nunes; Froehlich, 2019, 2020; Polezi, 2023]²², bem como favorecer e reiterar o apagamento de o que mais participou/participa de seus processos ou de como essas danças transformaram e se transformam ao longo do tempo (e têm, ainda, o direito de continuarem a).

Assim sendo, as práticas e normas que estruturam parte das DP, marcadas por uma história secular de apagamento, controle e padronização (com efeitos e afetos duradouros e violentos em corpos e por todo o mundo²³), refletem um sistema que, ao impor/exigir papéis e normas rigidamente alinhadas a um projeto patriarcal e capitalista, suprime, oprime e reprime as vastas e múltiplas expressões que emergem nos corpos e vivências dos dançantes em relação de condução - essas últimas que, por sua vez, desestabilizam tais categorias nem sempre condizentes com o que está em movimento/movendo na intimidade de cada encontro. Essas estruturas, repetidas e reforçadas, revelam-se/reiteram relações de poder que disciplinam, categorizam e, muitas vezes, silenciam a diversidade que permeia essas práticas, ignorando o potencial transformador que nos dança/inventa.

Noções problemáticas: condução coercitiva

²² Bruno Blois Nunes e Marcia Froehlich são pesquisadores e bailarinos brasileiros, das DS, e autores que pensaram a partir de autores como o filósofo-historiador francês Michel Foucault (1926 - 1984).

²³ Ver mais sobre o tema em Lorandi (2024).

Dependendo do significado e dos conceitos utilizados para “tentar” dar conta de uma dança em condução²⁴, se reforçam, muitas vezes, essas estruturas hierárquicas e normativas, com implicações profundas e duradouras que limitam o que pode vir a ser um simples passo ao lado (com nossos pares). Dentro das línguas de matriz inglesa, por exemplo (nas ditas *Social Dances* e/ou *Ballroom dances*), o termo condução aparece associado à tradução do verbo *to lead*, que, nesse caso, pode ser traduzido como “liderar”, “guiar” e até como “conduzir”. É usado no jogo *Lead and follow* (“guiar” e “seguir”, conduzir e ser conduzido), *Leader and Follower* (“líder” e “seguidor”, condutor e conduzida) - termos estes (em inglês) que têm sido utilizados, no Brasil (ironicamente), como possibilidade para “driblar” questões de gênero (reforçado, ainda mais, noções de controle, hierárquicas, binárias, machistas e patriarcais). De acordo com a rede americana *Arthur Murray*²⁵ (2020), com 260 estúdios de dança pelo mundo, e mais de “100 anos de tradição”, como eles apontam, o/a (*the*) condutor (*leader*) mantém o ritmo, controla o espaço e a direção, sugere as figuras (passos), escolhe o tempo/velocidade. O/a (*the*) seguidor (*follower*) lê os sinais, executa as figuras sugeridas, responde aos comandos, interpreta.

Propondo uma ponte com a terminologia jurídica²⁶ - que pode nos auxiliar a compreender como tais noções são supressivas e carregam significados questionáveis e problemáticos (podendo nos adoecer como pessoas e coletivos) -, podemos notar, quando associamos os termos “condução” e “coerção”: *condução coercitiva* - o fazer valer de uma intimação que obriga uma pessoa a responder, por imposição da lei (e pelo fazer valer das autoridades) -, a um chamado, a uma oitiva/comando. Condução coercitiva, aqui, é entendida então como uma ação que impõe um movimento obrigatório, que é tutelada/amparada pelo *Estado (Dança)*, que está fundada/fundamentada em suas leis e estatutos [manuais, categorias e discursos] e representada na pessoa e papel de um agente ou

²⁴ Para este autor, dar conta disso seria equivalente a dar conta de tudo que está em relação, nos movendo, em um instante de intimidade partilhada no encontro com nossos pares.

²⁵ Ver mais em: <https://www.arthurmurraydancenow.com/blog/what-is-leading-and-following-in-ballroom-dancing>.

²⁶ Para essa analogia conversei, em 2020, com o analista jurídico, meu irmão e praticante de DS, brasileiro, Wagner Marchetti Lorandi (1987 -).

corpo instituído socialmente, legalmente [professores, artistas, pesquisadores e outros (sendo, ainda, de competência desta ou daquela dança, deste ou daquele par, sexo, gênero, tradição, finalidade etc.)].

Como analogia, também, poderíamos olhar para os esportes de bola: neles, condução se refere à técnica ou ação de controlar um objeto (a bola). Envolve regras preestabelecidas sobre o que pode ou não ser feito em jogo (não pegar com as mãos, bater a bola com uma mão etc.). Já no senso comum sobre música, condução pode aparecer atrelada ao controle da harmonia, como no conceito de condução harmônica, e se refere ao “necessário” encaideamento de acordes visando a uma linearidade “tranquila” da formação, para “suavizar” transições, por exemplo (não quero aqui, porém, generalizar essas ideias). Nas DS, aparece ainda na noção de técnica de “perguntas e respostas”, quando uma pessoa (o condutor) estaria sempre a perguntar e, muitas vezes, como dizem em aula, estaria “pensando no futuro” da parceria/do passo; e, por fim, “agindo no passado”, teríamos a conduzida (que estaria sempre respondendo) - um jogo de perguntas e respostas.

Do mesmo modo, agora no âmbito semântico e tendo como material de referência o Dicionário Português *Dicio* (2023), para a palavra “condução” temos uma distinção que muito importa nesta pesquisa²⁷. Aqui, a ideia pode ser entendida tanto como substantivo feminino (a condução): aquele que vai, vai de ônibus [condução pensada como o meio]; quanto como verbo (conduzir) [e ponto que está sendo criticado]: condução como ato ou efeito de levar de um lugar ao outro, gerando a derivação condutor/conduzido entre aquele que exprime a ação e aquele que recebe o comando (e deve executá-lo) - seja um papel na dança, uma posição no abraço, um caminho dentro do passo ou trejeitos em seus diversos estilos e gramáticas. O ponto é: essas noções carregam *afetos*

²⁷ Vale lembrar que condução, como força mais que humana, como sujeito da relação em dança, é, justamente, o pressuposto que dá origem a este artigo/pesquisa, bem como dele/dela se desdobra, pautado/a em autores como a artista e filósofa canadense Erin Manning (1969 -) e o matemático e filósofo britânico Alfred North Whitehead (1861 - 1947). Para ler mais sobre, ver Lorandi (2024), Manning (2007) e Whitehead (2010).

nocivos para dentro de relações em seu mais íntimo movimento (o da relação já em condução, já se movendo e nos movendo).

A pesquisadora brasileira e professora de DS Katuska Dickow (1984 -), em *Capital corporal, um estudo sobre a relação entre corpo e gênero na dança de salão a partir de uma perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu* (2020) e *Jogo de Damas: Um estudo sobre a influência das disposições de gênero da dança de salão na edificação do habitus* (2022), dedicou-se sobre como esses agentes (no subcampo da DS) corporificam normas, disposições e configurações (oriundas dessas apropriações e ordenamentos), por meio dos gestos, movimentos, discursos, aulas, absorvendo regras impostas à sociedade de cada tempo, produzindo práticas (e a percepção sobre essas práticas), corpos (e a percepções sobre esses corpos), estruturando-se em técnicas e condutas “necessárias” para a manutenção de *habitus* no *Salão* [onde aconteceriam (segundo as *elites* de cada tempo) essas danças]; criando, ainda, aquilo que a bailarina-socióloga brasileira Germana Cleide Pereira (2011) chamou de *modelos de masculinidade e feminilidade* na construção da ideia de pares²⁸; algo, também, que é preciso notar: fez e faz parte da própria história das cidades brasileiras²⁹.

Não podemos deixar de notar que as classes dominantes, em diferentes épocas, foram/são responsáveis pela captura de *manifestações pareadas populares* (seja no Brasil, nas Américas, na Europa), por exemplo, a partir das manifestações dançadas/pareadas campesinas (as danças do povo, do campo, das vilas) e sua “reestruturação” dentro de padrões *elitistas, aristocratas, burgueses, colonizadores*, em um processo muito visível de limpeza *moral-étnico-cultural-corporal*. As *danças populares*, de pares ou “não” (afinal todas elas são/estão sempre em alguma relação de parceria), na maioria dos contextos, sofreram alguma institucionalização e influência das *Cortes*, das *Igrejas*, dos *Estados* (Martini, 2010; Dickow, 2022; Pereira, 2011). Extremamente *generificadas* e diferenciadas entre dois papéis a se *representar* - duas possibilidades

²⁸ Ver em *Dois prá lá, dois prá cá: a construção dos modelos de masculinidade e feminilidade na academia de Dança de Salão* (Pereira, 2011).

²⁹ Ver em *Festas, bailes, partidas e contradanças, As danças de sala do Bello Horizonte de 1897 a 1936* (2010), da bailarina brasileira e educadora Cristiane Oliveira Pisani Martini.

de *Humano* (principalmente a partir do séc. XIX³⁰) - as DP passaram a enquadrar (e, seus agentes, a vigiar/defender) condução como técnicas, condutas e atributos designados aos *Homens* e mulheres da sociedade - bem como categorizadas em isso ou aquilo, popular ou de salão, folclórica ou contemporânea e por aí vai.

Assim, é possível aferir que é sob essas noções/consensos/matrizas que se “arquetipam”, do séc. XV em diante (quanto aos trânsitos transcontinentais e de colonização), embora reforçados do séc. XVIII/XIV em frente (quanto às heterotopias e construção dos costumes, cidades e categorias formais) e, para nós, principalmente após a *anexação* do Brasil, com a invasão de *Pindorama* (região litorânea das Palmeiras, na língua *Tupi*)³¹ -, os diversos padrões/papéis sociais/modelos patriarcais-capitalistas de *Homem* e mulher (*Condutor* e conduzida) que, comumente, definem essas práticas de parceria em dança - muitas vezes promovendo cisões e dicotomias nas mais diversas danças populares brasileiras pareadas - *Dança de Salão* (no *Salão*, da *Corte*, no *Baile*, nas *Academias*), *Populares* (não do salão, mas do povo, dos povos que habitam/habitaram um território; não da elite, mas menores, sujas, das partes baixas, das ruas/festividades); *Folclóricas* (nacionalistas, tradicionalistas, identitárias, de preservação dos costumes e tradições, “puras”, envolvidas com os muitos processos de imigração/deslocamento Europeu); ou, como são tratadas aqui, neste artigo, danças populares brasileiras pareadas, sejam ou não tratadas como tal ou como contemporâneas, dos salões, de fora deles etc. *Monarquias, Burguesias, Elites, Estados, Igrejas, Mercados, Intelectuais, Academias, Salões* [seus projetos (e seus agentes constituídos/vigilantes)], em seus mais diversos *discursos*, muitas vezes apagam/suprimem (apagaram/suprimiram) muito mais do que está/estava ali, em condução (nesses trânsitos entre mundos/danças de pares e mais que de pares) [muito mais formas, jeitos, corpos, pessoas, mundos e territórios participaram/participam dessas

³⁰ Ver *Foucault, Neoliberalismo e Subjetividade* (2024), dos filósofos brasileiros Rafael Lauro (1988 -) e Rafael Trindade (1988 -), criadores do *site Razão Inadequada* (2012 -) e *podcast Imposturas Filosóficas* (2018 -). Nesse episódio, temos a participação da professora e historiadora brasileira Margareth Rago (1948 -).

³¹ Ver mais sobre os povos indígenas no Brasil, por exemplo através do Instituto Socioambiental brasileiro ISA (ISA, 2024).

danças e/ou inventaram essas e outras tantas DP]. Por sua vez, esses “projetos” acabam/acabaram, muitas vezes, conservando/normalizando esses entendimentos sobre um dançar que remete a modos coercitivos de operar - que refletem o próprio modo como esses trânsitos se deram (não foi, afinal, apenas um processo de colonização de territórios: é, ainda hoje, um processo de colonização dos corpos em sua intimidade dançada, em condução; e, também, em sua produção de pensamentos, conhecimentos, epistemologias, artes, ciências, filosofias etc.)³².

A *História* esconde essa recorrente validação de violências, apropriações, apagamentos, por detrás das regras e normas impostas, além de problemáticas *dicotomias* entre essas danças e suas manifestações em devir; entre o eu e o outro; entre o *Homem* e as diversas distintas maneiras de se perceberem homens e mulheres. Tudo isso que, se olharmos para o quão longínqua é a história das nossas espécies/planeta (diversa de corpos, práticas, possibilidades), são criações extremamente recentes e reducionistas/totalizantes de uma diversidade muito rica para continuar a não ser percebida/validada/considerada em suas próprias proposições dançadas de mundo³³.

Acontece que esses engendros escondem problemas quando olhamos para as entidades que daí surgem, para as categorias que daí prevalecem, como em grupos conservadores de “proteção” dessas ou daquelas danças, gêneros, tradicionalismos (geralmente com letra maiúscula e, as vezes, em Inglês³⁴); ou a partir de uma “verdade” supostamente inabalável, que não se abre às diversas perspectivas de mundo: artísticas, filosóficas, científicas, sociológicas, históricas, geográficas, corporais, sensíveis, estéticas, epistemológicas (Lorandi, 2024). “Verdades” que acabam por ocupar um lugar privilegiado/garantido na *História* que disso se conta (como ao dizer que a origem das DS são as cortes, mas não

³² Ver *Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial*, da pesquisadora cênica francesa Lîlá Bisiaux (2018) e *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* (2016), da artista-escritora brasileira Jota Mombaça (1991 -).

³³ Ver, sobre a crítica quanto ao direito em criar seus próprios signos, significados e significantes de mundo, em *A cena em sombras* (1995), da pesquisadora-dramaturga brasileira Leda Maria Martins (1955 -).

³⁴ Cito exemplos em Lorandi (2024).

o povo; ou que danças populares não são contemporâneas, e vice-versa; ou que danças sociais não são populares ou que DP não podem ser de muitas formas e/ou desta ou daquela maneira - algo que os poucos livros e dissertações/teses, até 2010, vão replicar, insistentemente).

Ao associar, portanto, o conceito de condução a ideias de controle, coerção e hierarquia, como “pergunta e resposta”, “passado e futuro”, “Homem e mulher”, “ação e reação”, toque/ação e passos de dança”, muitas vezes expressas em termos como “leader” e “follower”, como, muitas vezes, acaba acontecendo nas mais diversas práticas a dois/a duas, se perpetuam binarismos e noções nocivas que limitam a expressão plural dos corpos e dos afetos na dança (ou de tudo mais que, para além de tudo isso, também está em condução). É necessário questionar e desconstruir essas matrizes e consensos, em favor da diversidade de modos de ser e de se mover, existir e propor, dançando, observando que muito mais está em condução do que temos dito até aqui ou, pior, do que temos tratado como condução, até então.

Para além dos salões ou das categorias formais sobre DP

Quando “olhamos”, também, para as institucionalizações e leis que, muitas vezes, normatizam/normalizam processos histórico-sócio-culturais, como no caso das Leis Orgânicas, Códigos de Posturas e Decretos (no trato dos municípios brasileiros, em sua “origem”³⁵), podemos notar como o *Estado* proibiu, em algum momento da *História*, manifestações como *Samba*, *Forró*, *Carimbó*, *Tango*, *Capoeira*, *Carnaval* e principalmente ao notarem-se, nelas, diferenças (de credo, de jeito, de corporalidades, de cores, de sexualidades, de relações, de etnias, de conhecimentos, de saberes, de culturas entre muitas tantas perspectivas) - por “notarem” que o que esses encontros dançavam, descobriam, inventavam, iam muito além de seus limites, consensos, controles.

³⁵ Ver exemplos como em Garcia, 2020; São Paulo, 1828; Belém, 1977; Rio de Janeiro, 1838; Salvador, 1718; Porto Alegre, 1855).

Se pensarmos, também como exemplo, no trânsito de danças populares pareadas para a *Corte* e/ou para o *Salão* (para sua “civilidade”, higienização, institucionalização, embranquecimento, controle), podemos notar que povos, existências, miscigenações, territórios, cores e diferenças foram, em muitos aspectos, apagados (seguido do esforço pela manutenção de consensos feitos sobre/para nós, sem nós dançando)³⁶. Apaga-se tanto a violência em sua fundação/apropriação, quanto se criam dispositivos/discursos para que não sejam percebidos atravessando a relação de condução; e não somente para com os pares que dançam (na supressão de suas instâncias de intimidade - toques, expressões, sensações, desejos, composições, corporalidades, sentimentos, emoções), mas também no cerne das danças em seu devir, quando as diferenças emergem para acomodar corpos em condução, em processos dos quais essas danças poderiam ter se tornado tantas outras danças/universos que não caberiam (nem cabem) nessas categorias formais.

Seria indevido/injusto, assim, afirmar a existência de uma única DP, de uma única *Dança de Salão*, de uma única manifestação popular pareada/dançada e/ou que *danças de salões* não são DP, e vice-versa, ou que DP não são *danças populares brasileiras*, assim como seu inverso - seja por suas diferentes trajetórias ou por toda a diversidade que dança na contemporaneidade. Muitas práticas dançadas, em seu próprio modo de se perceber, nomear, dançar, confronta tais reduções - como se nota nas diversas abordagens *prático-artístico-pedagógicas* pelo Brasil, por exemplo nas que reunimos no livro *Contemporaneidades em danças de salão, abordagens que dançam nossos tempos* (Lorandi; Vasconcellos, 2022). Em um espaço-tempo de 15/20 anos, embora um movimento que já é notável, na *História* da dança ocidental há pelo menos 60 anos, na transição do último século, muitas propostas *artís-*

³⁶ Abordo um pouco mais sobre as violências fundantes do *Estado*, fazendo relação com a dança e através de Manning (2007), em Lorandi (2024).

tico-pedagógicas-político-ativistas-arte-educacionais (e de pesquisa)³⁷ surgiram em resposta a esses discursos totalitários, no desejo de ir além, valorizar/retomar heranças originárias, estremecer limites impostos às fronteiras, achar outros modos de estar em par e perceber o mundo em condução e por aí vai - muito além do que eu seria capaz de notar/aprofundar aqui.

Dos anos de 1990 em diante, no Brasil, a partir de uma perceptível segunda crise de representatividade³⁸, nas DP, é perceptível o surgimento de Cias. de DS/DP interessadas em tomar outros rumos, assim como grupos experimentais (profissionais ou não) que passam a investigar essas danças artisticamente, eticamente, politicamente (quanto à construção da cena e/ou refletindo tantas outras incontáveis questões e contextos) - ainda que muitas, hoje, estejam em “hiato”, afogadas pelos processos *capitalistas-pós-pandêmicos*, trocas/polarizações em governos, ascensão da extrema direita no Brasil e por aí vai. Posso citar Cias. brasileiras, como a pioneira mineira *Mimulus* (1990 -)³⁹, as catarinenses *Grão*

³⁷ Todos esses nomes têm trabalhos recentes, nessa direção, parte desse catalogado em Lorandi (2020, 2022, 2024): Francisca Jocélia de Oliveira Freire, Nadilene Rodrigues, Marlyson de Figueiredo Barbosa, Tatiana Maria Asinelli da Luz Keiber, Sofia Seraphim, Cristiane Oliveira Pisani Martini, Maria Inês Galvão Souza, Jonas Karlos de Souza Feitoza, Germana Cleide Pereira, Francisca Denise do Nascimento, José Henrique de Souza, Rachelina Sinfônio de Lacerda, Tiago Tonial, Luiz Dalazen, Rodrigo Luiz Vecchi, Felipe Berocan Veiga, Isabel Costa Willadino, Cristiane Costa Fonseca, Rodrigo Luiz Vecchi, Eliane Florencio Gama, Paola de Vasconcelos Silveira, Mônica Fagundes Dantas, Carolina Polezi, Ilana Taya I. Majerowicz, Marcos Ricardo Janzen, Fernanda Ferreira de Abreu, Ana Inês Gonzáles, Andressa Maria Correia Vasconcelos, Paulo Roberto Masella Lopes, Sérgio Maria Pereira dos Santos, Fernanda Cristina Monte, Kátiusca Marusa Cunha Dickow, Elisa de Brito Quintanilha, Bruno Blois Nunes e Márcia Froehlich, Miriam Medeiros Strack, Anderson Luiz Barbosa Martins, Debora Reis Pacheco, Diego Ebling do Nascimento, Washington Luiz Passos Júnior, Livia Marafiga Monteiro, Neila Baldi, Brigitte Wittmer, Allana Alexandre Cardoso, Débora Pazetto, Samuel Samways, Maria Claudia Weschenfelder Reginato, Jose Manuel Alvarez Seara, Allana Alexandre Cardoso, Tetzner, Ricardo Koscialkowski, Aline do Santos Paixão, Ana Maria de São José, Fernanda Goyal Setubal, Julia Gunesch, Leonardo Borges, Felipe Trizi, Débora Pacheco.

³⁸ Ver sobre em Lorandi (2024).

³⁹ A Cia. de DS brasileira *Mimulus* (1990 -), dirigida por Jomar Mesquita (1971 -) e indissociável colaboração de Juliana Macedo (1977 -), é uma das mais antigas Cia. de DS e talvez seja uma das únicas Cias. de DS a se profissionalizar no país (desconheço, quanto à profissionalização, sobre Cias. mais tradicionais como a Cia. de Dança Jaime Arôxa, Cia. Carlinhos de Jesus entre outras; e, em SC, tivemos grupos semi-profissionais, mais tradicionais e que também não são o foco desta pesquisa., como *Kirinus Cia. de dança*, *Cia. Marcelo Leal*, *Cia. Fabiano Silveira*; *Cia. Edson Nunes e Alexandra Kirinus* entre outras). Percebo sua pesquisa em um lugar experimental com as DS, importantíssimo e, com toda certeza, uma Cia. que influenciou toda uma geração no Brasil. Ver: <https://mimulus.com.br/companhia-de-danca>.

Cia. de Dança (2012 -), *Dois Pontos Dança-Teatro* (2015 -)⁴⁰ e *Nando Berto* (2007 -)⁴¹; as paulistas *Dois Rumos Cia. de Dança* (2014 -)⁴² e *Andarilhos*⁴³ (2011 -); a cearense *Omí Cia. de Dança* (2008 -)⁴⁴; a baiana *Casa 4* (2017 -)⁴⁵; a sul-matogrossense *Cinense* (2011 -)⁴⁶, a também mineira *Behoppers* (2012 -)⁴⁷ entre tantas outras que bailaram pelo solo brasileiro.

É a partir do atravessamento desses temas, mas também do trabalho de artistas e Cias. como essas, que sugiro as perguntas a que estamos dando passagem, aqui, devem continuar assim, perguntas: onde estão as pesquisas, presenças e os muitos povos/etnias negras na *História das danças Gaúchas*? Onde estão essas presenças e suas histórias nas diversas versões do *Boi-de-mamão* ou do *forró* Catarinense? Onde estão os trânsitos dos diferentes povos ciganos nos mitos das danças *Germânicas* ou de outras danças que migraram com os povos que aqui aportaram? Onde estão as singulares etnias ameríndias na *História do Forró* ou do *Tango*? Onde estão as diferentes e diversas mulheres e *mulheridades* na

⁴⁰ Dirigida, artisticamente, por Ricardo Kosciolkowski Tetzner (1988 -) e Alexandra Augusta Pereira Klen (1967-) na fronteira entre Dança e Dramaturgia. Ver seu vídeo-dança em comemoração de um ano, em: <https://www.youtube.com/watch?si=x8Xjcx-vor67KGH0&v=HeJTmCHidHE&feature=youtu.be>. Mais em: <https://www.facebook.com/ciadospontos/about>.

⁴¹ Dirigida por Luis Fernando Berto (1986 -) e Laise Miolo de Moraes (1986 -), hoje se chama Cia. Espaço2 (2021 -). Ver em <https://www.facebook.com/CiaNandoBerto/>, <https://espaco2danca.com.br/> e <https://www.instagram.com/espaco2danca/>.

⁴² Dirigida por Carlos Araújo (1995 -) e Fernanda Conde (1988 -), a Cia. “carrega consigo criações e experimentos provindos do estudo de movimentos das danças de salão associados a outras linguagens artísticas, como as danças clássica e contemporânea, por exemplo. Essa Cia. é engajada na pesquisa de uma dança a dois mais igualitária, conectada e imparcial, livre de preconceitos e estereótipos predeterminados pela dança de salão tradicional”. Ver em: <https://www.doisrumos.com/>. Ver sobre o processo da Cia. em: https://www.youtube.com/watch?v=OyWHyAcSzmA&ab_channel=DoisRumosCiadeDan%C3%A7a.

⁴³ Dirigida pela brasileira Ana Turriani, não há muitos registros. Ver mais em: https://www.instagram.com/aldeiadafolha_espacocultural/ e <https://www.facebook.com/Dancarilhos/?rdr>.

⁴⁴ Dirigida por Éder Soares (1984 -), com colaboração de Clarissa Costa (1988 -), a Cia. tem importante pesquisa sobre danças de matriz afro-indígena, sobre ancestralidade e Cultura, sobre a retomada desses aspectos nas DS. Ver mais em: <https://www.instagram.com/omiciadedanca/>. Ver sobre o processo da Cia. em: https://www.youtube.com/watch?v=-delwwE2M3c&ab_channel=Om%C3%ACCiadeDan%C3%A7a.

⁴⁵ De direção coletiva, pesquisam a DS sob a tensão da heteronormatividade e do que mais podem os diferentes corpos gays no *Salão*, principalmente os corpos apagados da *História* dessas danças. Ver mais sobre o coletivo em <https://beacons.ai/coletivocasa4> e em <https://www.instagram.com/casa4producoes/>. Ver espetáculo *Salão* (2017), em: <https://vimeo.com/537953031>.

⁴⁶ Ver em: <https://www.instagram.com/ciacinese/> e <https://www.facebook.com/CineseCiaDeDanca>.

⁴⁷ Ver em: <https://www.instagram.com/behoppers/> e <https://www.facebook.com/lindyhopBH/>.

História das danças de corte ou das DS ou, ainda, na criação de seus manuais?

Quando, em pleno 2024, um deputado catarinense, de extrema direita, aprova - contemplado pela concordância da maioria de seus colegas em plenário - um projeto de lei complementar (39/2023 apud Santa Catarina, 2023⁴⁸), para mudar o nome *Vale do Itajaí* (nome-herança dos povos indígenas *tupi-guaranis*), e local onde eu trabalho, para *Vale Europeu* (apagando milênios, territorialidade, valorando somente o mito dos dois séculos de colonização Europeia): o que, em condução, está operando? Continuo, assim, a perguntar: onde estão as mais diversas danças campesinas na *História da Valsa* que adentra casamentos modernos? Qual é a importância que essas questões têm nos discursos em sala de aula, TV, academias e clubes e qual retomada tem sido dada a elas? Quais violências continuam operando e quais possibilidades são validadas às danças, dançantes, brincantes, pares, corpos, povos, em seus próprios modos de existir e propor?

Nesse sentido é que importa pensar DP no plural e/ou como essas categorias se atravessam (quando falamos sobre condução) - ou pensar o que faz de todas essas manifestações (o que mais as atravessa, move, dura), danças populares pareadas brasileiras. Nas DS, por exemplo, interessa tensionar a diferença entre se pensar em múltiplas DS (ou, melhor, danças de salões e para fora deles: no plural, considerando o meio, os contextos, as singularidades, as diferenças, as fronteiras que se extrapolam); assim como importa o que se entende, no senso comum, como *A Dança de Salão* (no singular, com letra maiúscula, com uma visão histórica distorcida, colonizada esteticamente, totalitária e que sobre-põe/subjuga toda uma diversidade). Poderíamos, portanto, falar de infinitas DP (assim como apontar distinções que as levam a tornarem-se um e/ou outro universo, pensar como elas dividem proposições em condução, no mundo, debater sobre como seus diferentes mundos se atravessam, nos atravessam, propõem dança).

⁴⁸ Ver em <https://portalegis.alesc.sc.gov.br/documentos/zevBE> e http://leis.alesc.sc.gov.br/html/2010/495_2010_lei_complementar.html.

Sempre fui confrontado sobre as danças que danço/ministro/pesquisei: o que são, afinal? Até onde vai uma DS, quando olhamos para elas como *danças populares brasileiras pareadas* (ou para as manifestações populares que alicerçaram seus salões)? Por que não posso chamar DS de DP ou por que DP seria outra coisa? “Não é mais DS, já é outra dança!”, pontuaram-me sobre *Karma* (2015)⁴⁹, uma performance em dança que eu divido autoria com a artista, bailarina e produtora brasileira Maria Claudia W. Reginato⁵⁰ (1987 -): - embora eu “não” saiba em que/qual parte das transformações/singularidades, no decorrer do espaço-tempo, essas pessoas se apagaram para questionar isso como DS. *Valsa* é da corte, do salão, mas começou no campo, nas danças camponesas/populares/folclóricas. “Você não tem lugar de fala para falar sobre Zouk”, me disse um professor de *Brazilian Zouk* (*Zouk Brasileiro*, traduzindo de volta para o português, sendo o *Zouk* uma dança popular brasileira, afinal) - e me disse, ele, ao ser confrontado por ensinar, em sua aula, que o condutor “pensa/dança no futuro”, enquanto a conduzida “sente/se move no passado” e que isso é parte “consolidada” da técnica da dança/Zouk (*leader and follower*).

O *Forró* também se torna parte das DS, sim, mas como toda dança pisada, com raízes afro-indígenas, é preciso lembrar ser uma *dança popular brasileira* (com modos de se dançar que eu não poderia descrever aqui, nem limitar a uma ou outra categoria, de “dentro” ou de “fora” dos “salões” e/ou “chãos batidos”). O que eu danço/dancei, dependendo do contexto, seja por suas diversas influências, como os trânsitos américo-afro-ameríndios (e, também, asiáticos, europeus etc.), seja nos diversos contextos e rumos que tomaram (ou dos quais eu participei e não), poderia/precisaria ser

⁴⁹ É possível ver um memorial sobre, em Lorandi (2025). O vídeo/audiovisual de *Karma*, em nossa última apresentação/circulação, em 2023, pode ser assistido em: https://youtu.be/RaQwXv0U_4?si=X2JfZp7OmN1vQ3Yh ou em <https://www.youtube.com/@Maisquedancar>.

⁵⁰ Produtora, artista, bailarina e professora de danças de salão (2008 -), CEO das empresas *Nó Petit* (2017 -) e *Supimpa Jogos e Brinquedos educativos* (2023 -), foi bailarina e produtora executiva da *Grão* (2012 -), atuou, dirigiu e/ou fez a gestão de diversos projetos culturais, em tantos anos que somos par e casados. Claudia Reginato (nome artístico de minha parceira) será mencionada, a partir daqui, como Claudia ou Clau. Ver mais em <https://www.instagram.com/maisquedancar/>.

debatido como *salão, popular, folclórica, tradicional, contemporânea, de improviso, tango, zouk, forró* - atravessando muitas delas e, mais além, sem se encaixar em nenhuma (mesmo que, muitas vezes, seja possível - e até preciso - nos apropriarmos de categorias para condensar conhecimento, valorizar histórias, territórios, lugares de fala etc.). De fato, sempre me conformei com a ideia de que são fronteiriças, de que se confundem, confundem, me confundem, de que poderiam ser vistas de todas essas perspectivas, pois extrapolam-se/multiplicam-se, mas, também, encontram singularidades, perspectivas, corpos e diferenças (aproximam-se, tanto quanto distanciam-se, mesmo dentro de uma ou outra dança/categoria).

Um par, dançando, poderia, ainda, ser tomado como significando “nada do que eu conheço” - dançar não precisa significar nada do que minha perspectiva traz (representado). A falta de *representatividade* na dança, por exemplo, em congressos, salas de aulas formais e não formais, na televisão, tem culpa nisso - assim como os conceitos que usamos. É certo que toda criança dança, por exemplo, mas é incerto correr para dizer que ela dança isso ou aquilo ou, pior, que ela não deveria dançar “assim/assado” por ser “menino/menina” ou que o que ela dança ainda não é, em si, completa e autoral (e/ou por ter essa ou aquela cor). O mesmo vale para o “adulto” - o mesmo problema há em dizer que, dançando, o adulto não pode brincar... com tudo isso/de qualquer jeito/forma/papel - e expressar tal opacidade em seu encontro, parafraseando o ensaísta e filósofo martinicano Édouard Glissant (1928 - 2011), em *Poética da relação* (2021, p. 56) [que aqui tomo como poética da condução] - expressar a força da relação [em condução] como algo que “nunca é conjectural e não supõe nenhuma rigidez de ideologia.

Poética latente, aberta, de intenção multilíngue, em contato intenso com tudo o que é possível”. Um par, dançando, tem o direito de criar seu próprio significado, propor de seu próprio mundo, a seu modo. Fato é que correremos para evitar tudo isso e, pior, valorizamos cenas dançantes totalizantes, sem diversidade/representatividade/abertura a um mundo que já está, de fato, em condução

Dizer que dançamos em condução, nessa perspectiva, é dizer que nossas danças são abertas aos encontros (sejam violentamente impostos pelos totalitarismos, colonialismos; sejam as diferenças descobertas na intimidade de uma volta pelo salão de dança) - abertas à relação e não somente ao par -; e implicando/envolvendo a ecologia que nos envolve/move, as diferenças e descobertas nos abraçam, um passo a lado (muito antes de ser um passo básico dessa ou daquela dança se tornar um). A violência *estético-sócio-político-cultural*, exercida pelo *Estado/Dança* [por nós como seus agentes vigilantes], em muitos aspectos excluem/abstraem tudo mais que está em condução. Em síntese, tudo mais que está nos movendo, nos é também potencial e um convite/uma proposição a questionar tais categorias e entendimentos sobre aqueles que dividem um instante de intimidade bailado; e um convite a validar, mais e mais, o potencial e o direito, daqueles que dançam, à suas próprias proposições.

Danças de parceria ou danças populares brasileiras pareadas?

Percebo que muitas pessoas, na maior parte do tempo, possivelmente vão dizer “apenas”: eu “danço” e/ou eu danço *Valsa, Samba, Forró, Tango, Zouk, Bolero, Salsa, Sertanejo, Vanera, Xote, Performance, Contato Improvisação* (quando não outros gêneros dentro de cada um desses vastos universos, com variações o suficiente para estremecer suas bases conceituais ou os agrupamentos/categorias que “necessitamos” para condensar conhecimento, para dançar, para dizer que são dança). Fato é que muito as aproxima, mas muito as distancia/diferencia (mesmo olhando de fora e reconhecendo, nelas, “semelhanças”).

Em 2023, perguntei ao professor-brincante e pesquisador brasileiro Marco Aurelio da Cruz Souza (1977 -), autor de *A dança popular no processo de formação do bailarino clássico e contemporâneo: estudo sobre a escola do Teatro Bolshoi no Brasil* (2019) e *As Danças Populares no Brasil na contemporaneidade* (2016), como e por que distinguir *popular* e *folclórico* e por que o curso, em

que trabalhávamos juntos, trazia tais distinções: *Salão*, *Populares Brasileiras*, *Folclóricas*, *Contemporâneas* (lembrando de que passei por todas elas, como docente). Souza comentou, na época, que distinguir *Danças* é uma tarefa complexa, depende de quem as dança, onde, como, em que época, com que finalidade, a que processos migratórios se referem, histórias, trânsitos e territórios dos quais às vezes nem imaginamos participar (campo, meio urbano, onde se dançam, onde são representadas, onde são performadas) etc.: “conhecer o popular e suas danças não se limita a descrever suas manifestações, que muitas vezes forjam situações em busca de discursos de representação dos próprios fazedores, o povo” (Souza, 2019, p. 52).

Essas noções/danças dependem, também, de como avançam estudos sobre esses conceitos [ou como eles surgem para tentar dar conta dessas transformações (mas, também, acabam por apagar outras)] - isso sem um olhar enviesado sobre o povo como sendo o “outro” sem esse “outro”. Para Souza (2019), esses conceitos estão em expansão, investigação e são utilizados, muitas vezes, de forma indiscriminada, embora importantes para “[...] cruzar fronteiras [...] estabelecer comunicações com outras áreas de conhecimento e entre os agentes sociais envolvidos” (Souza, 2019, p. 50). Souza (2019), quem pensou a partir de autores como o antropólogo argentino Néstor García Canclini (1939 -), aponta que a ideia de *popular* pode ser pensada como uma resistência, ainda que reconfigurada, na manutenção de costumes; mas, também, como algo que se hibridiza na mescla de relações hegemônicas, subalternizadas, modernas, tradicionais, cultas, populares, massivas etc.; assim como, e o que interessa aqui, algo que é sempre *(re)construído*, muito mais do que *(pré)existente* [em condução?]. Nesse sentido, para mim, popular é a vida sendo tecida *em-ato*, a dança-dançada, ecologicamente falando - vivenciada em mundos/universos íntimos, de pessoas e não pessoas, corpos humanos e não humanos, a partir das proposições que emergem em suas próprias relações, nas mais variadas DP e/ou danças populares pa-readas brasileiras.

É importante notar que muitas DP, como as praticadas/intituladas como *Folclóricas*, por exemplo [Danças Alemãs, Ucrânicas, Polonesas (e dezenas de manifestações/danças dentro dessas categorias)] - pensando-se nos trânsitos do que hoje chamamos de *brasis* e para longe dos contextos onde se “originaram” (do campo para a cidade; do meio urbano para o palco; de um continente a outro; de um século a outro; de um sistema econômico à outro) -, trazem, em sua proposição, a “necessidade” de que sejam pensadas em diferentes momentos (as praticadas e vivenciadas no campo, na migração; que existem as que buscam possibilidades de *projeção/apresentação* etc.); que é possível pensar na valorização/comercialização que tiveram ou não; e que elas possuem a possibilidade de serem uma “configuração que se utiliza de elementos tradicionais para uma composição [de dança, coreografia, de costumes etc.]” (Souza, 2019, p. 61).

O que se entende por *Danças Folclóricas* possui o marco de um conceito, muitas vezes, elitista, europeu, difundido mundialmente, com uma forte conexão histórica/nacionalista de épocas e/ou locais distantes/diferentes entre si (onde, e muitas vezes, o como se dança hoje, lá fora, diverge de o como se dança, aqui, pelos diversos/diferentes *brasis*, na óbvia diferença de contexto e de tudo mais que está em condução - mesmo quando há o esforço por manter-se o que se acredita, dança-se por aí). Não quero, nem de longe, reduzir o que são ou que podem, mas cito-as, também, como exemplo de que, mesmo atravessadas por matrizes e consensos, elas transformam e se transformam (tanto quanto outras DS que tenho citado ao longo do texto). Cito como exemplo, ainda, porque condução atravessa todas essas manifestações e não pode limitar-se ao que é representado entre os pares (muito menos ao o que é abstraído, negado, apagado).

Ainda assim, quando falamos em consensos e matrizes, essas danças movem/são movidas, muitas vezes, pela preservação da tradição como um antídoto ao mundo/ao outro, aos seus trânsitos, corpos, diversidades, com uma maior valorização do costume (do que das pessoas e dos territórios que adentram); e da forma do que do brincar/criar; além da expressão de comunidades

que “conservam” a si, manifestando *tradicionalidade*, *aceitação coletiva*, *dinamicidade* e *funcionalidade* (pensando com Souza, 2019). Ainda assim, é preciso lembrar que cada uma terá uma perspectiva única, que muitas migram do/para o salão, de/para dentro de manifestações populares contemporâneas - e, logo, enquanto há a conservação de paradigmas e marcas, há a força de danças e mundos em condução, com na presença, sim, muitas vezes, da excessiva valorização do homem e da heteronormatividade compulsória, da binaridade, dos papéis de gênero exigidos para acontecer a dança; mas também de travessias e pontes entre mundos, corpos e formas em devir (e tantas outras DP e modos de entender condução).

Discursos/categorias sobre DP nem sempre expressam suas diferenças, possibilidades e diversidades, principalmente quando institucionalizadas e abstraído-se as transformações que sofrem [ou que de precisariam] essas danças que carregam, em parte, a busca por certa pureza/identidade raiz e, em parte, a força de dançar em condução com o mundo. Em tantas outras danças populares brasileiras, a exemplo, suas proposições não se dão pautadas nesses aspectos anteriores, mas, sim, valorizam (ou seria necessário) suas matrizes africanas, indígenas, para além/aquém das miscigenações e trânsitos *euro-américo-oceânico-asiáticos* e/ou consensos *Históricos* (mesmo tão logo adentrem nos *salões* e/ou deles se diferencie - “ocultando” essas proposições/trânsitos) - danças comumente percebidas, muitas vezes, “apenas” como *populares brasileiras*.

A questão é que, em muitas DP, principalmente as tidas como populares, uma diferença reside não somente nas origens, formas (presença e permanência de elementos estéticos), mas no fato de que essas danças foram, insistentemente, tomadas como impuras, sujas, menores, ofensivas, baderneiras (e estiveram sob violências/vigilâncias), principalmente por serem manifestações com origens nos corpos, crenças e costumes afro-indígenas e/ou que se diversificam/diferenciam pelo Brasil (e pelo mundo) muito além de qualquer semelhança que as constitua ou qualquer possibilidade de controle - sendo perceptível como não deixam de se transformar com o tempo, com o trânsito da oralidade, pela forte

ligação com o brincar. O brincar⁵¹, por exemplo, tem sido cada vez mais retomado nas DP, principalmente nas DS que, em muitos aspectos, tomaram para si um lugar formal que as distanciou de suas travessias pelos tempos.

O *Forró*, também como exemplo, pode ser percebido tratado como menor, dentro de seu trânsito como DS (de popular para o salão) - ainda que inconscientemente e/ou não em todas as regiões do Brasil; mas, certamente, aqui no Sul, onde as ditas *danças folclóricas* são fortemente “tuteladas” por *Estado, Sociedade e Igreja*; onde grupos como o *Cena 11* causam forte desconforto. Santos (2024) lembra que ainda vemos essas culturas, ditas populares, como a cultura do outro: “Como a cultura na qual eu ‘transito’, ‘consumo’, ‘apoio’, ‘valorizo’, ‘salvaguardo’, mas que, após fechar a porta do meu carro e dar partida, ela permanece ali, intocada e distante, visto que eu acredito sempre que nada daquilo tem a ver comigo” (Santos, 2024, p. 23).

A questão é: por que se dissocia, muitas vezes, a ideia de “popular” das ideias de folclórico, nas DP? Popular, das DP ou de DS? O professor e pesquisador brasileiro Adailson Costa dos Santos, em *Porque Cultura e por que não Popular? Léxicos, políticas e espaços* (2024) pergunta, logo no início de seu artigo: “Qual cultura não é popular?” Ele expressa como essas culturas (as que aceitamos como tais/como cultura/como popular) são tidas como algo não oficial, e lembra que isso acontece, muito, ainda hoje. Talvez essa também seja a principal crítica no trabalho mais recente do Grupo catarinense-brasileiro *Cena 11: Estado de Natureza* (2024), no qual o popular não só é parte do corpo contemporâneo, mas é contemporâneo/ressoa das mais distintas formas desses *brasis* em condução⁵², move corpos em relação - para eles, o popular é contemporâneo (e vice-versa).

Quando eu perguntei, aos meus alunos(es/as) - calouros das Licenciaturas em *Dança* e em *Teatro* (Furb) -, em 2024, “o que são *manifestações populares*” e/ou “*danças populares*”, logo me responderam ser tudo aquilo que é popularizado, massificado, que se olha

⁵¹Ver documentário *Tarja Branca* (2014), dirigido pelo cineasta brasileiro Cacau Rhoden (1973 -) em: <https://archive.org/details/tarjabranca>.

⁵² Ver mais em: <https://www.cena11.com.br/>.

de fora; logo citaram o *tik tok*/modas e transpareceram que são componentes curriculares menores, menos importantes; expressaram espanto por ser possível se problematizar tanta coisa, sobre elas/dentro delas. Tão logo, também, se encantaram por serem áreas profundas, com muita vida sendo vivida, muita produção de conhecimento, dançadas de jeitos inimagináveis (com distintas perspectivas e proposições em condução) - mesmo resolutos em entender como algumas danças atravessam tantas categorias.

Quando *apreendemos* dançando, ensinando, brincando e vivendo, na prática/teoria da vida-vivida (em condução), logo percebem o quanto daquilo são eles, são *brasilidades*, o quanto eles fazem mais parte disso do que supunham (e, esses trânsitos/travessias, deles)⁵³ - e, dançar em parceria, de nós - *juntas*.

Alguns se emocionaram quando se sentiram permitidos de trazer elementos de suas histórias/memórias, ao mesmo tempo que se perceberam confrontados, desconfortáveis, com questões de gênero, raça, classe, cor. “Achei que era só *Dança Folclórica/popular*”, me disseram alunos(as/es) ao serem confrontados(as/es) sobre misoginia nas danças de pares. A universidade está ali, mas diversos grupos/Cias. assim também o fazem, a seu modo/tempo, de dentro, fazendo dessas DP [danças populares brasileiras pareadas] um meio para esses resgates/validações/problematizações sobre o que mais está - já está - em condução. De fato, tudo isso participa [em uma aula de forró, em sala de aula (em um instante onde corpo, conhecimento, prática-teoria, histórias, memórias, passos de dança e violências se atravessam)]⁵⁴.

Dançando em condução, nós nos transformamos durante o processo de bailar em par (no chão de reboco de um *Forró*, no salão

⁵³ Crítica essa a que assistimos, juntos, em nossa última saída de campo, ao contemplar o *Cena 11*, em *Eu não sou eu mesmo em mim* (2024): “O espetáculo propõe um contraponto anarco-coreográfico sobre o conceito de ‘povo brasileiro’, presente na obra do antropólogo Darcy Ribeiro (1922 - 1997), com o objetivo de horizontalizar hierarquias entre linguagem e comportamento” (Ahmed, s/a, apud Cena 11, 2024, s/p).

⁵⁴ Tenho problematizado que toda prática é corpo-produção de conhecimento (o qual poderá dar suporte, posteriormente, para uma teoria). Por sua vez, toda teoria é sempre aprendida/apreendida em uma prática do corpo (ainda que a prática em questão não seja sobre a teoria que se estuda). Se uma teoria é estudada sentando-se em uma carteira, essa é uma escolha, mas também uma prática - ou seja, sempre participa um corpo e esse corpo sempre está em prática, em condução, aprendendo algo (ainda que distante da teoria investigada). Do mesmo modo, em condução, o corpo sempre sabe de algo, sente, percebe e isso, em si, já é produção de conhecimento (ainda que seja sobre descobrir que, enfim, ficar sentado não ajuda muito).

de *Valsa* ou na sala de aula *frevando*), tanto quanto essas práticas nos transformam: a esfoliação é mútua e contínua - nenhuma tradição (e, penso eu, corpo) sobrevive sem ser pela sua “[...] capacidade de se ressignificar [...]. Somente através da atualização é que o tradicional sobrevive. Todas as vezes que um saber foi tratado como devendo permanecer ‘puro’, ‘original’, inexoravelmente ele desapareceu”, explica o professor brasileiro Graça Veloso [1951 -] (Veloso, 2018, p. 6 *apud* Santos, 2024, p. 26).

Ainda que eu entenda que essas componentes e categorias contribuam para facilitar, condensar conhecimento, salvaguardar manifestações e suas atualizações, ampliar o debate sobre seus paradigmas, contribuir com a formação de nossos futuros professores, é importante apontar que o problema que trago reside no porquê pensamos de certo modo dual (assim como quanto à ideia de condução ou de o que está em condução), invalidando o que está em condução para, enfim, falar sobre dançar em parceria. Reside também nos “porquês” de separarmos algumas manifestações de outras ou tomarmos algumas como cultura, outras não, popular e não, tradicional e não, de salão e não (e, para esta pesquisa, danças de parceria como algo diferente de qualquer uma dessas manifestações). Além disso, como destaca Santos (2024, p. 25), “Aos subalternizados nunca, ou quase nunca, foi perguntado como eles denominavam as práticas que eles faziam”.

É nessa encruzilhada que essas danças acontecem, na intimidade de um povo, de povos diversos, nos encontros entre-comuns corpos, através dos corpos, nas bordas, nas fronteiras, nos movimentos socialmente diletantes, nos corpos dissidentes, nos *barrios*, onde essas danças nunca almejaram nenhum status ou consenso, nem deixaram de se tornar essa ou aquela dança, essa ou aquela forma de dançar. Há limites impostos às fronteiras entre DP, limites muitas vezes questionáveis e que nos lembram de violências que transpassam tais processos de formação (nossos limites, muitas vezes, remetem aos limites de séculos de colonização dos corpos e das danças). Essas manifestações não podem, nem precisam, estar rigidamente categorizadas, nem deveriam manter matrizes e consensos criados para nós, em condução, sem o que sentimos estar dançando, em condução. A dança, ao mesmo tempo que

preserva tradições, se atualiza e resiste, propondo novas formas de existência e expressão, reafirmando-se como prática viva com o mundo/no mundo.

Considerações

Danças de parceria e/ou populares brasileiras pareadas, quando falamos que elas acontecem em condução, são manifestações atravessadas por forças de mundo, forças do encontro, forças *artístico-sócio-histórico-culturais*, forças da relação que operam, autonomamente, ecologicamente, sobre corpos que compartilham um instante de intimidade (atravessados não só por afetos, sentimentos, virtualidades, possibilidades, diferenças, mas, também, por diferentes aspectos bio-sócio-político-culturais, patriarcais-capitalistas, de controle etc.). Essas forças e poéticas do encontro contrastam com a tentativa de controle que, em muitos aspectos, suprimem as múltiplas possibilidades dessas danças, enfim, acontecerem e/ou proporem no mundo.

As relações de poder associadas a essas matrizes coloniais, patriarcais e estéticas, refletem-se em práticas e discursos que, ao longo dos séculos, limitaram o potencial dessas danças de expressarem a diversidade e a vivacidade do encontro - nem por isso elas deixaram de se mover/nos mover. O controle que se tenta dar a isso (à vida, colorida, relacional, em movimento), principalmente nos processos de institucionalização dessas danças, impôs/impõe, ainda, modelos limitantes, matrizes e consensos a serem questionados. Embora, destaque-se, tudo isso também acabou estimulando uma resposta crítica, artística e reflexiva, do campo das artes da cena pareada, nas últimas décadas e virada do século⁵⁵. Esti-

⁵⁵ Todos estes nomes, a seguir, têm trabalhos/pesquisas recentes, nessa direção: Francisca Jocélia de Oliveira Freire, Nadilene Rodrigues, Marlyson de Figueiredo Barbosa, Tatiana Maria Asinelli da Luz Keiber, Sofia Seraphim, Cristiane Oliveira Pisani Martini, Maria Inês Galvão Souza, Jonas Karlos de Souza Feitoza, Germana Cleide Pereira, Francisca Denise do Nascimento, José Henrique de Souza, Rachelina Sinfrônio de Lacerda, Tiago Tonial, Luiz Dalazen, Rodrigo Luiz Vecchi, Felipe Berocan Veiga, Isabel Costa Willadino, Cristiane Costa Fonseca, Rodrigo Luiz Vecchi, Eliane Florencio Gama, Paola de Vasconcelos Silveira, Mônica Fagundes Dantas, Carolina Polezi, Ilana Taya I. Majerowicz, Marcos Ricardo Janzen, Fernanda Ferreira de

mulou, também, em resposta, uma retomada das matrizes populares e das suas potencialidades, bem como o resgate de influências afro-indígenas que muitas vezes foram marginalizadas.

Esses atravessamentos, também, nos apontam para uma direção, nos corpos que dançam, muito mais plural e fluida, em que condução se apresenta como uma força de forma e não, mais, ou apenas, como um conjunto ou uma paleta de técnicas. A condução, como conceito, é pensada aqui como uma força criativa e vital, que resiste a categorizações, que contradiz hierarquias, normas, binarismos, sendo potencial para encontros, criações e ressignificações. Assim sendo, ao nos afastarmos dos consensos impostos e ao validarmos o potencial das danças em condução, abre-se espaço e tempo para celebrar a diversidade/complexidade de tudo que possa significar, enfim, dançar em condução (e/ou DP e/ou danças populares brasileiras).

Danças, especialmente as de parceria, estão constantemente em devir porque essa é a premissa/proposição/poética do encontro, para além do humano, assumindo uma dimensão ético-estética sempre em movimento (como validar o que mais está em condução, a outra, os outros, as diferenças etc.), reafirmando-se/reafirmando-as como práticas de resistência, práticas do encontro, de liberdade e criatividade, de significação e ressignificação da parceria, das danças, dos corpos, das manifestações dançadas, na construção de um mundo que, enfim, já está em movimento/se movendo/nos movendo e propondo.

Ao nos permitirmos considerar que dançar em parceria já é estar em condução, muito antes dos passos e abraços e considerando essas tantas questões - talvez rompendo com matrizes e consensos que silenciam as tantas vozes e corpos em movimento

Abreu, Ana Inês Gonzáles, Andressa Maria Correia Vasconcelos, Paulo Roberto Masella Lopes, Sérgio Maria Pereira dos Santos, Fernanda Cristina Monte, Katiusca Marusa Cunha Dickow, Elisa de Brito Quintanilha, Bruno Blois Nunes e Márcia Froehlich, Míriam Medeiros Strack, Anderson Luiz Barbosa Martins, Debora Reis Pacheco, Diego Ebling do Nascimento, Washington Luiz Passos Júnior, Livia Marafiga Monteiro, Neila Baldi, Brigitte Wittmer, Allana Alexandre Cardoso, Débora Pazetto, Samuel Samways, Maria Claudia Weschenfelder Reginato, Jose Manuel Alvarez Seara, Allana Alexandre Cardoso, Tetzner, Ricardo Koscialkowski, Aline do Santos Paixão, Ana Maria de São José, Fernanda Goyal Setubal, Julia Gunesch, Leonardo Borges, Felipe Trizi, Débora Pacheco. Parte desse quadro, está catalogado em Lorandi (2020), e muitos de seus trabalhos se encontram nas referências de minha tese (Lorandi, 2024).

-, é possível que possamos ir mais e mais a fundo nas danças que sentimos (mais que nas danças que representamos), nas danças que nos encontram (mais que nas danças que nos ensinaram), abrindo espaço para que cada corpo, cada par, proponha suas próprias denominações, gramáticas, passos e sentidos.

Tão longo dançamos em todo o cosmos que cabe em um instante de intimidade dançado (em condução), todes(as/os) nós estamos propondo e improvisando entre esboços-proposições (também propondo), entre forças, entre questões, entre descobertas. Esse é o nível de complexidade de uma parceria em condução. O grau de complexidade para que isso aconteça (um giro, por exemplo, ou um passo ao lado) é imenso, móvel, movediço (e frágil, tal como a vida). Talvez, arrisco dizer, nos faltem mais jeitos, alianças melhores, afetos que nos potencializem, parcerias e mais parcerias, uma atenção mais ecológica e muita, mas muita improvisação para lidar com o popular/contemporâneo que nos habita/move e, nesse ponto, não sinto que seja preciso ditar nenhum consenso ou nos prender a nenhuma categoria.

Referências Bibliográficas

ARBEAU, Thoinot. **Orchesographie**. Langres: Jehan des Preyz, 1589.

ARTHUR MURRAY DANCE. **What is leading and following in ballroom dancing**. Disponível em: <https://www.arthurmurraydance-now.com/blog/what-is-leading-and-following-in-ballroom-dancing>. Acesso em: 30 out. 2024.

BEHOPPERS. Perfil no Instagram. Instagram, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/behoppers/>. Acesso em: 29 out. 2024.

BELÉM (Município). **Código de Posturas do Município de Belém, 1977**. Regulamenta o horário de ensaios de escolas de samba e batucadas para preservar a tranquilidade pública. Disponível em: https://www.bellem.pa.gov.br/semaj/codigo_de_postura.htm. Acesso em: 1 nov. 2024.

BISIAUX, Lílâ. Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v .8, n. 4, p. 644-664, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/87003>. Acesso em 10 mar 2024.

BRASIL. **Decreto n.º 11, de 18 de janeiro de 1991**. Revoga o Decreto n.º 119-A, de 1890, que havia sido utilizado para reprimir manifestações culturais afro-brasileiras. Disponível em: <https://www.lexml.gov.br/urn/urn%3Alex%3Abr%3Afederal%3Adecreto%3A1890-01-07%3B119-a> . Acesso em: 1 nov. 2024.

CENTRO CULTURAL ESTUDANTINA MUSICAL. Disponível em: <http://www.estudantinamusical.com.br/>. Acesso em: 30 out. 2024.

CENA 11 CIA. DE DANÇA. Cena 11. Disponível em: <http://www.cena11.com.br/>. Acesso em: 29 out. 2024.

CIA ANDARILHOS. Canal no YouTube. YouTube, 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/@cia_andarilhos. Acesso em: 29 out. 2024.

CIA CINESE. Perfil no Instagram. Instagram, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/ciacinese/>. Acesso em: 29 out. 2024.

CIA DOIS PONTOS. Sobre. Facebook, 2024. Disponível em: <https://www.facebook.com/ciadoispontos/about>. Acesso em: 29 out. 2024.

CASA 4 PRODUÇÕES. Perfil no Instagram. Instagram, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/casa4producoes/>. Acesso em: 29 out. 2024.

CÔRTEZ, J. C. D'A. Paixão.; LESSA, L. C. Barbosa. **Manual de danças gaúchas**. 8. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

DICKOW, Kátiusca M. C. **Capital corporal**, um estudo sobre a relação entre corpo e gênero na dança de salão a partir de uma perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu. **Revista Educação, artes e inclusão**. v. 18. n. 2. abr/jun p. 122-142. 2020. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/15197/0> Acesso em 20 abr 2020.

DICKOW, Kátiusca M. C. **Jogo de Damas**: Um estudo sobre a influência das disposições de gênero da dança de salão na edificação do habitus. 2022. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2022.

DOIS RUMOS. Dois Rumos. Disponível em: <https://www.doisrumos.com/>. Acesso em: 29 out. 2024.

D'ORSAY, Bount A. **Etiquette**. New York: Wilson & Co., 1843.

GARCIA, Gustavo. Quando tocar samba dava cadeia no Brasil. **G1**, Rio de Janeiro, 21 fev. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/carnaval/2020/noticia/2020/02/21/quando-tocar-samba-dava-cadeia-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 1 nov. 2024.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Tradução Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo Produções e Empreendimentos Culturais. 2021.

HISTORY OF INFORMATION. Disponível em: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=4998>. Acesso em: 30 out. 2024.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). Pindorama. Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt> . Acesso em: 30 out. 2024.

LIBRARY OF CONGRESS. Disponível em: <https://www.loc.gov/resouce/rbc0001.2021rosen1087/?st=pdf&pdfPage=5>. Acesso em: 30 out. 2024.

LIBRARY OF CONGRESS. **Renaissance Dance. An American Ballroom Companion**: Dance Instruction Manuals, ca. 1490 a 1920. Coleções

digitais da Biblioteca do Congresso An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals, ca. 1490 a 1920 Artigos e Ensaios Dança Social Ocidental: Uma Visão Geral da Coleção Dança Renascentista. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/dance-instruction-manuals-from-1490-to-1920/articles-and-essays/western-social-dance-an-overview-of-the-collection/renaissance-dance/> Acesso em: 15 jan. 2023.

LORANDI, Rodolfo M. **Condução e proposição nas danças de parceria: o que move o quê?** 2024. 225 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024.

LORANDI, Rodolfo M. **Condução em formação nas danças de salão.** 2020. 112 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2020.

LORANDI, Rodolfo M; VASCONCELOS, Luiz G. C (Orgs.). **Contemporaneidades em danças de salão:** Abordagens que dançam nossos tempos. Ribeirão Preto, Paco Editorial. 2022. Disponível em: <https://linktr.ee/contemporaneidadesds>. Acesso em 30 ago 2023.

LORANDI, Rodolfo. M. REGINATO, Maria C. W. Karma. 2015. Espetáculo de dança, apresentação (1h10). Disponível em: https://youtu.be/-RaQwXv0U_4. Acesso em 30 ago 2023.

MANNING, Erin. **Always More Than One: Individuation's Dance.** Durham: Duke University Press. 2013.

MANNING, Erin. In: THAIN, Alanna. Affective Commotion Minding the Gaps in Research-creation. **Inflexions - a journal for research creation.** n 1. p. 1 - 24, mai. 2008. Disponível em: <http://inflexions.org/issues.html#i1> Acesso em 25 mar 2019.

MANNING, Erin. **Politics of touch:** sense, movement, sovereignty. University of Minnesota Press. Minneapolis, London. 2007.

MANNING, Erin. **The minor gesture.** Durham: Duke University Press. 2016.

MARTINI, Cristiane O. P. **Festas, bailes, partidas e contradanças:** as danças de sala do Bello Horizonte de 1897 a 1936. 2010. 154 p. Dissertação (Mestrado em Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. Belo Horizonte. 2010. Disponível em: http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/UFMG_0505de7cdebd0eb6b9060e62c8bbe0 Acesso em: 11 jul. 2019.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual: movement, affect, sensation.** Durham & London: Duke University Press, 2002.

MIMULUS COMPANHIA DE DANÇA. Companhia de Dança. Disponível em: <https://mimulus.com.br/companhia-de-danca>. Acesso em: 29 out. 2024.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo à uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência.** São Paulo: Fundação Bienal; OIP, 2017.

Disponível em: <http://imgs.fbsp.org.br/files/62cc76f73d2d77003436339c56954187.pdf>. Acesso em 10 mar 2024.

MÚSICA TRADICIONAL GAÚCHA. História do MTG. Disponível em: <https://www.mtg.org.br/historia-do-mtg/>. Acesso em: 30 out. 2024.

MUNIZ, Zilá. **A improvisação como elemento transformador da função do coreógrafo na dança**. São Paulo: Hucitec, 2021.

NUNES, Bruno B. Dança de salão e os novos conceitos de condução: uma análise através da sexualidade, comunicação proxêmica e relações de poder. In: SOUZA, I. V. (Org.). **A produção de conhecimento nas Letras, Linguística e Artes 3**. Ponta Grossa: Atena, 2019. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/wp-content/uploads/2019/04/e-book-A-Producao-do-Conhecimento-nas-Letras-Linguisticas-e-Artes-3.pdf>. Acesso em: 24 Fevereiro 2020.

NUNES, Bruno B. FROEHLICH, Marcia. Cavalheiro/dama. homem/mulher: revendo conceitos através de um olhar da prática da condução entre os pares. In: V SIMPÓSIO INTERNACIONAL GÊNERO, ARTE E MEMÓRIA: Transgressões de Pandora, 2016, Pelotas. **Anais...** Editora Universitária, Universidade Federal de Pelotas, 2016. s/p. Disponível em: https://www.academia.edu/32729552/Cavalheiro_Dama_Homem_Mulher_revendo_conceitos_atraves_de_um_olhar_da_pratica_da_conducao_entre_os_pares Acesso em: 24 Fev. 2020.

NUNES, Bruno B. FROEHLICH, Marcia. O corpo sob a ótica de Foucault e sua influência na dança de salão In: II SEMINÁRIO INTERNACIONAL MICHEL FOUCAULT – CINQUENTENÁRIO DE AS PALAVRAS E AS COISAS. **Anais...** Universidade Federal de Pelotas – UFPel, Instituto Federal Sul-rio-grandense – IFSUL, Universidade Federal de Santa Maria – UFSM e Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2016, s/p. Disponível em: https://www.academia.edu/31680251/O_corpo_sob_a_otica_de_Foucault_e_sua_influencia_na_danca_de_salao Acesso em: 24 Fevereiro 2020.

NUNES, Bruno B. FROEHLICH, Marcia. Um novo sobre a condução na dança de salão. **Revista Educação, Artes e Inclusão**. Florianópolis. v.14, n.2, abr./jun. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/10172/pdf> Acesso em: 24 fev 2020.

OMÍ CIA DE DANÇA. **Perfil no Instagram**. Instagram, 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/omiciadedanca/> Acesso em: 29 out. 2024.

PEREIRA, Germana C. P. **Dois prá lá, dois prá cá: a construção dos modelos de masculinidade e feminilidade na academia de Dança de Salão**. 170 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, 2011. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFC-7_cf03ff014f8c0dba703dd97672bfe5a5. Acesso em: 11 jul. 2019.

PIACENZA, Domenico da. **De Arte Saltandi Et Choreas Ducendi**. Paris Ms, 1425.

POLEZI, Carolina. **Condução compartilhada: caminhos rizomáticos e contracondutores na dança de salão**. Tese (Doutorado em Educação). 2023. Universidade Estadual de Campinas. 2023.

PORTO ALEGRE (Município). Código de Posturas de Porto Alegre, 1855. **Arquivo Histórico de Porto Alegre**, Porto Alegre, 1855.

RIO DE JANEIRO (Município). Código de Posturas do Rio de Janeiro, 1838. **Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 1838.

RHODEN, Cacau (Dir.). **Tarja Branca**. Documentário em vídeo. 2h22min. RENNER, Estela et. al. (Prod.). 2014. Disponível em: <https://archive.org/details/tarjabranca>. Acesso em: 15 jan. 2024.

SANTA CATARINA. Documento no Portal e-Legis da ALESC. Disponível em: <https://portalelegis.alesc.sc.gov.br/documentos/zevBE>. Acesso em: 29 out. 2024.

SANTA CATARINA. Assembleia Legislativa. **Projeto de Lei Complementar nº 39, de 2023**. Altera a Lei Complementar nº 495, de 26 de janeiro de 2010, para renomear a Região Metropolitana do Vale do Itajaí para Região Metropolitana do Vale Europeu. Disponível em: <https://portalelegis.alesc.sc.gov.br/proposicoes/KAZq1/tramitacoes>. Acesso em: 1 nov. 2024.

SANTA CATARINA. **Lei Complementar nº 495, de 2010**. Disponível em: http://leis.alesc.sc.gov.br/html/2010/495_2010_lei_complementar.html. Acesso em: 29 out. 2024.

SANTOS, Adailson Costa dos Santos. Porque Cultura e por que não Popular? Léxicos, políticas e espaços. In: VELOSO, Graça; CÍCERO, Félix (Orgs.). **Etnocenologia: saberes de vida, fazeres de cenas**. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2024. Disponível em: <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/category/ida>. Acesso em: Abr 2024.

SALVADOR (Município). **Código de Posturas de Salvador, 1718. Arquivo Histórico de Salvador**, Salvador, 1718.

SÃO PAULO (Município). **Código de Posturas do Município de São Paulo, 1886**. Estabelece normas que restringem manifestações culturais nas ruas, visando controlar práticas populares consideradas desordeiras. Disponível em: <https://archive.org/details/CodigoDePosturasDoMunicipio-DeSaoPaulo1886>. Acesso em: 1 nov. 2024.

SÃO PAULO (Município). **Código de Posturas de São Paulo, 1828. Arquivo Público do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1828.

SILVEIRA, Paola de V. Diálogos. **Entre a dama e a bruxa**: relatos rebeldes na dança de salão. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). 2021. 258 p. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2019.

SILVEIRA, Paola de V; MAJEROWICZ, Ilana T. I. Cavalheirismo não é Gentileza: elucidações sexistas no pensar contemporâneo da dança de salão. In: Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em Joinville. **Anais...** Universidade da Região de Joinville, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1737-1.pdf> Acesso em 25 mar 2020.

SILVEIRA, Paola de V. **Sob os vestígios de um tango, a clave me convida a dançar**: Estudo de materialidades em movimento. 2015. 113 p. Dissertação (Mestrado em Artes cênicas). Universidade Federal do Rio

Grande do Sul. Porto Alegre. 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/122553> Acesso em 25 mar 2020.

SOUZA, Marco A. da C. S. **A dança popular no processo de formação do bailarino clássico e contemporâneo**: estudo sobre a escola do Teatro Bolshoi no Brasil. 2019. Tese (doutorado em Motricidade Humana na Especialidade de Dança). 2019. Universidade de Lisboa - Faculdade de Motricidade Humana. 292p. 2019.

SOUZA, Marco A. da C. S. **Autenticidade e identidade em grupos de dança do Brasil**: a experiência recente do Festival de Dança de Joinville. 2020. Dissertação (Mestrado em Performance Artística - Dança). Universidade Técnica de Lisboa - Faculdade de Motricidade Humana. 124 p. 2010.

SOUZA, Marco A. da C. S. (Org.). **As Danças Populares no Brasil na Contemporaneidade**. São Paulo: All Print, 2016.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STENGERS, Isabelle. Notas introdutórias sobre uma ecologia de práticas. Tradução sebastian WiedemaNN. In: Wladimir Mattos (Coord.). **Artecompostagem 21**. São Paulo: Unesp. Instituto de Artes, p. 8 - 27. 2021. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/235576> Acesso em 15 mar 2023.

TRINDADE, Rafael. LAURO, Rafael. Foucault, Neoliberalismo e Subjetividade com Margareth Rago. In: **Podcast Imposturas Filosóficas**. 2024. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/mais/imposturas-filosoficas/>. Acesso em 01 mar 24.

VEIGA, Felipe B. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas. **Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia**. n. 33, p. 51-71, 2. sem. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/138>. Acesso em 25 mar 2019.

VEIGA, Felipe B. **Baile de gafieira**: Uma instituição urbana nos quadros da memória carioca. Rio de Janeiro: Eduff, 2022.

VEIGA, Felipe Berocan. **“O Ambiente Exige Respeito”**: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina. Tese (Doutorado em Antropologia). 2011. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Niterói, 2011.

VIRGINIA HISTORY. **Advice and etiquette books**. Disponível em: <https://virginiahistory.org/learn/advice-and-etiquette-books>. Acesso em: 30 out. 2024.

WHITEHEAD, Alfred. N. **Processo e realidade**: ensaio de cosmologia. Tradução de Maria Teresa Teixeira. Lisboa: Centro de filosofia de Lisboa, 2010.

ZAMONER, Maristela. **Etiqueta para dança de salão**: primeiros passos. Curitiba: Comfauna, 2017.



REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança