

Para citar esse documento:

SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Os bailes de dança de salão contemporâneos e queer: criações coletivas de modos de existência rebelde. *Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual*. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 1531-1545.

**Anda** ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA  
[www.portalanda.org.br](http://www.portalanda.org.br)

## Os bailes de dança de salão Contemporâneos e *queer*: criações coletivas de modos de existência rebelde

Paola de Vasconcelos Silveira (UNIRIO)

Corpo e Política: implicações e modos de aglutinação em dança

**Resumo:** Esse texto pretende abordar a importância dos bailes de dança de salão contemporânea e queer como processos artísticos-ativistas, os quais reinventam modos de vida a partir de experiências de dança de salão mais plurais. Problematizando como os bailes constroem e corroboram para a elaboração de condutas coletivas na dança de salão e na vida. Por isso, a importância de repensarmos esses espaços, e de que forma eles estão sendo pautados por seus agentes. Compreendendo as condutas que circulam pelos corpos e os modos de dançar como estratégias de manutenção ou alteração de projetos políticos. Acreditasse que esses bailes insurgentes sejam criações de zonas de insubordinação e construção de um dançar dos rebeldes.

**Palavras-chave:** BAILES QUEER. BAILES DE DANÇA DE SALÃO CONTEMPORÂNEA. DANÇA DE SALÃO. GÊNERO.

**Abstract:** This text intends to address the importance of contemporary and queer social dance balls as artistic-activist processes which reinvent ways of life from more plural ballroom dancing experiences. Problematizing how dances build and support the elaboration of collective behaviors in ballroom dancing and in life. Therefore, the importance of rethinking these spaces and how they are being guided by their agents. I understand the behaviors that circulate through the bodies and the ways of dancing as strategies for maintaining or altering political projects. These insurgent dances are believed to be creations of zones of insubordination and the construction of a rebel dance.

**Keywords:** QUEER DANCE BALLS. CONTEMPORARY BALLROOM BALLS. BALLROOM. GENDER.

### 1. Os bailes: performances coletivas do sistema de condução

A presente pesquisa aborda os bailes de dança de salão contemporâneos e queer como performances coletivas interessadas em subverter a cis-heteronormatividade dessa prática. Compreendendo o espaço do baile como um local de criação de narrativas sociais as quais extrapolam modos de dançar, pois elaboram possibilidades de existência. Desse modo, compreendo as condutas que circulam pelos corpos e os modos de dançar como estratégias de manutenção ou alteração de projetos políticos.

A dança de salão possui uma relação intrínseca com os bailes, pois são neles em que ela se materializa por ser uma dança social. Pensando o termo dança social a partir das convocações do autor Andrew Hewitt (2005) sobre as coreografias sociais as quais são elaboradas através dos corpos de forma dinâmica, ensaiando e refinando modos de existência a partir de um modelo social. Desse modo, a produção dos discursos políticos se elabora através dos corpos e das suas implicações estéticas. Nesse artigo busco problematizar a relação do acontecimento do baile e das condutas dos participantes como uma forma de reiterar determinados dispositivos sociais. Trazendo não apenas a reflexão de como esses espaços tem sido organizados hegemonicamente, mas abordando os bailes insurgentes que estão sendo realizados como forma de criação de outros modos de existência nessa prática.

A seguinte pesquisa em dança encontra aporte teórico nos estudos feministas e *queer*. Tendo compreendido esses dois termos como campos de pensamento-ação engajados em promover fissuras nas estruturas vigentes. Ações que convocam processos de desidentificação com as normas regulatórias, mediante a qual a diferença sexual e de gênero é materializada, como nos elucida Judith Butler (2019), corpos que estão por emergir. Sendo assim, foram realizadas anotações de experiências de dança vivenciada pela autora, tanto em bailes tradicionais quanto nessas propostas de bailes insurgentes.

Acredito ser importante reiterar que hegemonicamente a dança de salão tem sido regida por um projeto político estético cis-heteronormativo-patriarcal-colonial. A partir da elaboração de uma técnica de dança baseada em um sistema de condução subdividido por gêneros binários, onde cabe ao homem conduzir e a mulher a ser conduzida. Atribuindo uma centralidade a figura do condutor que possui a tecnologia que oportuniza a criação da dança. Sendo a mulher, normalmente, dependente dessas proposições para poder dançar.

Esse sistema de condução está presente nas aulas de dança de salão, nos modos de dançar, nos discursos dos professores e nas condutas que regem os bailes. Essas regras podem ser encontradas nos estatutos e códigos de condutas presentes nos espaços de baile. Elas auxiliam a reiteração e afirmação dessas relações. Um dos estatutos mais conhecidos é o Estatuto da Gafieira, o qual chegou a inspirar uma música do cantor Billy Blanco “Estatuto da Gafieira” (1954). Ele era fixado na parede da gafieira Estudantina Musical, localizada na praça Tiradentes no

centro da cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, outros manuais de conduta podem ser encontrados em milongas<sup>1</sup> na Argentina e no Uruguai, e em bailes pelo Brasil.

Independentemente dessas regras serem visíveis ou não, os dançarinos frequentadores desses espaços, além de saberem dançar, são conhecedores dessas condutas. Eles as respeitam como parte da cultura da dança de salão. Saber dançar inclui compreender como esses espaços se organizam, pois, como adverte Megret (2009), a apreensão dos códigos precisos da milonga é parte do processo para se tornar um *milongueiro*<sup>2</sup>. O autor também menciona que não há como saber quem começou esses códigos, mas todos os dançarinos estão de algum modo participando do surgimento e da evolução dessas regras. Essa imbricação entre o ato de dançar e as condutas sociais está vinculada, como vimos, com o surgimento das danças de salão, quando estas eram vistas como uma forma de apreensão e preservação dos códigos morais e sociais de determinada classe. Historicamente, os bailes cumprem a importante função de manutenção dessas etiquetas, reafirmando uma cultura composta por modos de se vestir, de agir e de ser, e de dançar. É no baile que esses códigos se legitimam coletivamente.

Segundo o antropólogo Felipe Veiga: “Os estatutos se dirigem inicialmente em tom elogioso aos ‘nobres amigos’ frequentadores e versam em detalhes sobre dois temas, vestuário e comportamento social, examinando o figurino e estabelecendo as atitudes permitidas e as censuradas” (VEIGA, 2012, p. 59, grifo do autor). Nesse sentido, ele delimita claramente como o frequentador deve se vestir, se portar, o que pode ou não ser feito na pista de dança, sendo todo o material bastante organizado a partir dos dois papéis de gênero predefinidos: cavalheiro e dama, mas podemos pegar também algumas cláusulas que dizem em respeito a questões raciais.

No que diz respeito as indumentárias dos cavalheiros e das damas, ambos não podem entrar usando chapéus ou qualquer adereço como turbantes. Em entrevista para Felipe Veiga, o senhor Isidro Page Fernandez, proprietário da estudantina menciona “Por que não turbante? No meio daquele monte de pano, se leva um canivete ou uma navalha, gilete, alguma coisa, ninguém podia entrar de turbante” (VEIGA, 2012, p. 61). Então, isso pode vir a refletir essa associação de

<sup>1</sup> Milonga é termo designado para um baile de tango, mas também é um gênero musical.

<sup>2</sup> Milongueiro é como são chamados os frequentadores das milongas. Além de exímios bailarinos, também demonstram bastante conhecimento sobre todos os fenômenos que envolvem esse baile.

que seriam os negros o público que deveria ser mais vigiado, pois apresentaria riscos aos brancos, estereótipos de raça que perpassam nossa construção social em um país estruturalmente e institucionalmente racista.

As gafieiras segundo a musicóloga Daniella Spielmann (2017) eram frequentadas por públicos de diferentes raças e classes sociais, e a criação dessas regras de ordem, a etiqueta e a rigidez foram as condições encontradas pelos participantes para garantir a existência desses espaços. Principalmente porque sempre foi um lugar de tensão social, ela traz inúmeras reportagens da década de 1930, 1940 e 1950 que abordam as gafieiras com um lugar de representação pejorativo e criminal<sup>3</sup>.

A dança de salão é um dispositivo social que apresenta a encruzilhada de tensões de raça, classe, gênero e sexualidade presente entre seus participantes. Sendo que, a estrutura que foi sendo elaborada e tecida como a hegemônica, a partir do sistema de condução, centraliza e referencia a figura do homem branco cis-heteronormativo como superior a todos os outros corpos. Assim, mulheres e corpos não brancos estariam sempre submissos a essa figura máxima de poder.

Então, querendo ou não, a manutenção e o não questionamento dessas regras ao longo dos anos passou a ser visto como “tradição” de uma dança, e acabam sendo reproduzidas para novas gerações de dançarinos. Nesse sentido, os próprios participantes passam a fiscalizar possíveis desvios de conduta nesse espaço coletivo de dança. Isso está indicado no texto de abertura do estatuto que menciona: “Por esta razão pedimos para que cada um seja fiscal de si mesmo, para com isso ser um fiscal daqueles que o rodeia.” (VEIGA, 2012, p. 57). É instaurada essa ação de vigilância do indivíduo para manutenção do bom funcionamento desse lugar, como um dever comum, estar atento aos possíveis desvios.

Além dessa postura fiscalizadora que estimulada no dançarino, no caso das gafieiras, havia os fiscais que, segundo Spielmann (2017), eram também figuras responsáveis pelo bom andamento do baile. Os fiscais podiam advertir verbalmente, pedir para uma pessoa se retirar e até mesmo suspender sua presença no espaço.

<sup>3</sup> Importante destacar que naquela época existia a lei da “vadiagem” a qual criminalizava principalmente corpos negros que estivessem sem documentos ou sem uma carteira de trabalho assinada. Assegurando uma postura racista do estado e da polícia perante os corpos negros e o da população de baixa renda. Manifestações culturais como o samba e a capoeira eram alvos corriqueiros de abordagens policiais e prisões para averiguação. Para saber mais recomendo a leitura (ROESLER, 2016). Disponível em: <http://www.justificando.com/2016/08/09/sobre-a-vadiagem-e-o-preconceito-nosso-de-cada-dia/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

Há também, nas milongas, o registro de *bastoneros* ou *encargados*, de acordo com Marta E. Savigliano (1995), responsáveis por fiscalizar o modo como os casais dançavam. Eles controlavam principalmente a distância entre os corpos, os quais não podiam aproximar-se mais do que a moral da época permitia.

Nesse sentido, os dançarinos não só vivenciavam essas regras como, de certo modo, acreditavam que a sua manutenção garantiria a existência da dança de salão. Isso também é correlacionado no texto do estatuto: “Convocamos a todos que nos ajudem a manter a chama acesa desta maravilha chamada gafieira. A nossa intenção é preservar as nossas raízes, tradições, enfim a nossa cultura” (VEIGA, 2012, p. 57). Essa frase vem logo abaixo da necessidade de fiscalização, como se a essência dessas danças estivesse mais atrelada a conduta moral do que necessariamente a outros princípios como o encontro para dançar com o outro, o jogo e o improviso.

Desse modo, essa cultura de dançar marginaliza e exclui qualquer desvio possível dos padrões. Por exemplo, uma mulher que queira conduzir no baile, ou um homem que queira ser conduzido, ou ainda, uma dupla que seja formada pelo mesmo gênero, são situações proibidas nesses espaços tradicionais. Se qualquer uma delas ocorrer, é bastante provável que os praticantes sofram algum tipo de advertência, que pode vir da organização do baile ou até mesmo dos frequentadores. Há casos de mulheres que, por realizarem algum tipo de conduta desviante, são consideradas rebeldes e sofrem algum tipo de retaliação. A pesquisadora Mirian Strack (2017), em sua dissertação que propõe uma cartografia feminista da dança de salão, menciona o “chá de banco”, uma prática em que os homens decidem não tirar mais determinadas mulheres para dançar. Na situação mencionada, o motivo era que uma mulher havia se recusado a dançar com um professor de dança de salão.

Já a autora Juliet McMains (2018) descreve a expressão “*planchando el asiento*”, que ocorre nas milongas argentinas de forma semelhante à versão brasileira, porém o motivo é pelo fato de a dama ter experiência técnica demais e com isso passa a não ser mais tirada pelos cavalheiros, que optam por dançarinas iniciantes e intermediárias. Isso também pode ocorrer porque mulheres mais jovens passam a ser alvos mais desejantes para parceiros homens mais experientes, que tendem a ter uma postura paternalista de iniciar essas jovens nos salões de baile. O ponto aqui discutido não é em relação à troca que pode gerar aprendizado, mas ao

fato de ser sempre instaurado nessa relação, em que os corpos femininos mais jovens são mais interessantes do que corpos mais velhos que ficam sentadas tomando “chá de banco”, porque os corpos femininos nesse espaço estão à deriva de um cavalheiro que queira dançar com elas.

Desse modo, os estatutos seriam “um eloquente dispositivo de controle social, com forte apelo ao autocontrole, capaz de produzir padrões de civilidade no momento em que as pessoas estão mais próximas, mais perto umas das outras, em uma situação pública” (VEIGA, 2012, p. 63). Entretanto, o antropólogo menciona que esses códigos se validam nesse espaço, no caso das gafieiras cariocas, as quais a imagem positiva e o reconhecimento de seu valor moral estão articulados. Ele ainda traz que há fatos não mencionados pelo estatuto, como “o código de regras não condena qualquer diferença de idade entre os casais dançantes, tampouco há restrições às formas de economia ou de mercantilização da dança, como é o caso dos pares contratados” (VEIGA, 2012, p. 65).

Contudo, essas possibilidades ausentes das regras não podem ser consideradas desviantes. Afinal, elas provavelmente vão reforçar o sistema de condução, já trazendo o caso dos pares pagos para dançar. Os chamados “*personal dancers*” ou “dançarinos de ficha” são professores homens que recebem ou por dança ou por hora contratada para dançar com as mulheres nos bailes. Essa profissão não ocorre para professoras mulheres, em primeiro lugar, porque alunos homens acessam a condução, ou seja, não correm o risco de não conseguir dançar com ninguém, como as mulheres; em segundo, porque há um grande estigma numa possível associação dessas mulheres com a profissão de prostituição. Zona essa dentro da dança de salão ainda nebulosa por se tratar de uma prática popular que, por vezes, compreende que uma profissional da dança está diretamente relacionada aos personagens exóticos que compõem estereótipos dramáticos dessas danças como a prostituta, a mulata, entre outras derivações.

Nesse sentido, os bailes de dança de salão reforçam uma cultura que “reitera a divisão binária dos gêneros, a atribuição de papéis e estereótipos de gênero normativos, a submissão das mulheres e a naturalização da heterossexualidade” (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p. 158). Por isso, a busca por propostas insurgentes que, ao invés de se conformarem com essas estruturas ou desistirem de habitar essa prática, passam a elaborar outras estratégias para pensar esses espaços coletivos ao dançar a dois.

## 2. Convocações possíveis: o bailar dos rebeldes

Interessados em subverter esses ambientes de dança hegemônicos artistas e dançarines de dança de salão começam a elaborar outros espaços sociais para dançar. O termo “abordagens contemporâneas” na dança de salão tem sido escolhido pelas próprias profissionais que atuam nesses espaços alternativos, e que têm optado por nomear os seus fazeres a partir desse olhar. Sendo assim, podemos englobar dentro das abordagens contemporâneas na dança de salão um amplo campo de manifestações que inclui metodologias de ensino, textos, palestras, espetáculos, performances e bailes.

O termo contemporâneo na dança de salão, por vezes, é associado como se fosse uma dança de salão que se misturasse com a dança contemporânea<sup>4</sup>, quase como se fosse um encontro entre universos distintos. Isso é interessante porque há muitos proponentes e facilitadores, que estão a frente dessas propostas, que possuem vivências corporais em outras danças. Embora haja outras pessoas que vivenciaram experiências em práticas que estão engajadas dentro do guarda-chuva das danças contemporâneas, há também outras pessoas que não possuem essas formações, mesmo assim estão interessadas em questionar as proposições práticas-metodológicas que têm sido reproduzidas e demarcadas em dança de salão. Desse modo, os bailes contemporâneos são lugares de elaboração de dançares mais plurais para a prática da dança de salão.

Assim como os bailes queer que demarcam um espaço de liberdade para outros modos de existência. A milonga queer, organizada por Mariana do Campo em Buenos Aires, é um espaço onde não importa a sua sexualidade, ou o papel que você quer desempenhar na dança, mas sim o seu desejo de dançar (2021)<sup>5</sup>. Indicado que são bailes em que premissas mais libertárias estão guiando os seus participantes. Nos bailes e milongas queer e nos bailes contemporâneos de dança de salão, os princípios promovedores da experiência são mais abertos e convocam a oportunidade para que os corpos possam escolher inúmeras maneiras de dançar e

<sup>4</sup> A dança contemporânea, não como uma modalidade de dança, mas como um conjunto práticas coreográficas e formativas as quais dialogam contemporaneamente a um campo contemporâneo de questionamento (LOUPPE, 2012). Entretanto, não é considerado dentro desse guarda-chuva conceitual a dança de salão. Por mais que essas propostas insurgentes na dança de salão dialoguem com a dança contemporânea e suas inúmeras práticas me parece que são campos de reflexão diferentes.

<sup>5</sup> Site de Tango Queer. Disponível em: <http://tangoqueer.com/en/home/>. Acesso: 30 jun. 2021.

de se relacionar. Isso promove outra atmosfera como relata Alisson George artista e professor de dança de salão ao ir em sua primeira milonga queer:

Eu não sei. Eu não digo com toda certeza que foi a primeira vez que eu experimentei ser conduzido, mas foi a primeira vez que me ficou na memória. Foi um outro mundo. Sabe? Um outro ambiente, um outro clima, uma outra energia que circulava ali que era muito mais gostosa de estar e de compartilhar. Você vai dançar com qualquer pessoa, e se você quiser ser conduzido ou se quiser conduzir é tranquilo. (GEORGE, entrevista, 2020).

Desse modo, baile queer ou contemporânea seria esse espaço livre de premissas e de condutas normalizadoras, uma zona livre. A orientação sexual e o gênero não são motivo de restrições e impedimentos para dançar. As relações de poder são desestabilizadas, e passam a serem alteradas. Mulheres podem conduzir homens nesse espaço, por exemplo. Duplas dançam juntas compartilhando a condução e não havendo alguém responsável por se fixar nesse lugar. O prazer social de partilhar danças com outras pessoas, as quais não se conformam com o projeto político vigente, é que mobiliza a existência desses encontros. Subvertendo o baile de dança de salão cis-heteronormativo, por uma baila na qual a transversão das regras e dos modos de existência sejam a convocação estética a ser vivenciada.

Essas proposições podem ser consideradas como ações artísticas-ativistas, pois reinventam modos de estar vivo. São acontecimentos sendo disparados onde vemos pessoas do mesmo gênero dançando juntas, mulheres conduzindo homens, pessoas partilhando a ação de conduzir. Sendo importante destacar que são espaços organizados por agentes interessados em reinventar os modos de produção desse dançar. Trazendo a dança de salão como estratégia de transformação social por vias da experiência estética.

Sendo assim, é na pista de dança que passa a ser possível construir coreografias de resistência a esses padrões e discursos dominantes em relação a gênero, classe e raça. Esse desejo pulsa nos corpos dos presentes que se reinventam ao dançarem nesses bailes insurgentes. O autor Ramón H. Rivera (2011) propõe que os clubes de dança LGBTQIA+ são espaços de utopia performativa para a comunidade queer latina nos Estados Unidos. Segundo ele “Os clubes de dança são lugares provisórios [...] **“paraíso seguro” e ensaiando estratégias de sobrevivência coletiva.**” (RIVERA, 2011, p. 11, grifo meu).

Nesses espaços de baile em que os corpos desestabilizam as premissas cisheteronormativas, se torna possível vivenciar outras formas de estar em contato

com o diferente. Por exemplo, ao percebermos a potência que um corpo tem ao se expressar dançando independente de seus marcadores de gênero, raça ou classe. Isso não quer dizer que essas condições não irão influenciar o movimento dessa pessoa, mas no baile existe a oportunidade de olharmos essas diferenças de modos sensíveis ao tentarmos buscar estratégias para compormos uma dança coletiva que parta das singularidades. Todos que estão naquele espaço, mesmo os que não dançam, são protagonistas do dançar porque eles estão criando o baile. Não apenas a pista de dança e seus dançarines, mas aqueles que observam, os que conversam uns com os outros entre uma dança e outra, os responsáveis pela música seja ela eletrônica ou ao vivo.

Então, a criação desses espaços de dança de salão com outras perspectivas viabiliza que pessoas que não se enquadram no modelo cisheteronormativo se sintam pertencentes a esse dançar. Possam se sentir seguras e acolhidas, ao menos, nesse recorte espaço-temporal. Podendo dançar sem se preocupar se serão assediadas, agredidas e ou insultadas por simplesmente não se conformarem a determinados marcadores. Podemos pensar que esses bailes promovam o “direito de aparecer” como propõem Judith Butler (2019).

Mesmo que haja espaços conservadores como mencionados na primeira parte do texto, os bailes queer e contemporâneos são os desvios, aquilo que consegue escapar e passa a reconstruir outras realidades de gênero e sexualidade dentro da dança de salão. Através desses espaços políticos de baile que:

a vida das minorias sexuais e de gênero se tornem mais possíveis e mais suportáveis, para que os corpos sem conformidade de gênero, assim como aqueles que se conformam bem demais (a um alto custo), possam respirar e se mover mais livremente nos espaços públicos e privados. (BUTLER, 2019, p. 39)

Elaborando outras referências para os corpos na dança de salão. Isso se materializa em sorrisos, em corpos se expressando através das suas danças, experimentando diálogos com outros corpos, olhos que se fecham para desfrutar da cinestesia que é estar em relação com outro corpo. No baile, não importa o que você faz, onde você trabalha: as pessoas simplesmente se relacionam através da dança e se conectam por essa via. Há uma experiência coletiva de encontro. Isso o torna uma proposta artística-ativista, pois, a partir da não separação entre as esferas vida e arte, pelas quais estamos todos sendo atravessados, apresenta, por vias

sensíveis, a capacidade de, intencionalmente, reconfigurar os modos de articulação política e social.

A multidão aqui é queer e seus corpos aparecem no centro da desterritorialização da heterossexualidade, como traz Paul B. Preciado (2019). Explodem nesse baile os códigos de masculinidade e feminilidade presentes na dança de salão. Aqui, os corpos resistem aos processos de normalização dos gêneros, sendo justamente essas anormalidades as potências desse espaço de dança. O baile queer ou contemporâneo é fruto da “utilização máxima dos recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes” (PRECIADO, 2019, p. 425). Neles se quer desidentificar, desejasse que as danças sejam criadas por sujeitos rebeldes, diferentes, e resistentes às universalidades hétero.

Promovendo desvios naqueles que talvez nunca tenham acessado a possibilidade de vivenciar no seu próprio corpo fissuras além dos padrões. Não são espaços que excluem pessoas cis-generas ou heterossexuais, mas eles asseguram a existência de outras vidas. Diferentemente dos bailes conservadores que apesar de não terem demarcados essas categorias em seus nomes, excluem e reagem de maneira violenta a qualquer possibilidade de desvio.

Nos bailes queer e contemporâneo as intenções que ali circulam almejam subverter as amarras do patriarcado. Um baile na qual seja possível circular sem medo. Aqui, já não há mais que se apoiar na liberação da dominação masculina, nas categorias naturais de homem/mulher, e nem nas diferenças sexuais, heterossexual/homossexual. Nesse exercício de desterritorialização enquanto festa “Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida” (PRECIADO, 2019, p. 429).

Circulam pelos ares as noções de respeito, de equidade, de colaboração e de alteridade. Os corpos se escutam e criam danças a partir das diferenças e, principalmente, desse agrupamento de gentes. A criação de um espaço para se estar em relação com os outros através da dança. Isso é gerador de porvires, os quais são intangíveis, visto que a circulação de ideias e de propostas se encontra aberta, a ser convocada pelo evento em si.

Os bailes contemporâneos e queer seriam um grande fluxo dançante que se concentraria durante algumas horas para se rebelar contra todas as formas de opressão que nos atravessam. Viver intensamente um dançar comum em um

espaço coletivo, sincronizado pela espontaneidade, disparando outros modos de estar no mundo, de nos relacionarmos uns com os outros, inclusive de nos relacionarmos com a cidade e com as estruturas sociais que nos cercam.

Faço relações dessas experiências sensoriais e coletivas que vivenciei, a partir da leitura do texto TAZ- zona autônoma temporária- de Hakim Bey (2004). A provocação que permeia essa leitura me faz pensar em rebeliões possíveis nessa era em que o biopoder se instaura, inclusive, em nossas construções subjetivas e criativas. As Tazs são estratégias táticas perfeitas para um estado que é onipresente, mas que possui inúmeras rachaduras e fendas. Uma Zona Autônoma Temporária é algo que se compreende também, em ação, uma fantasia poética que é disparada. Como sugere Hakim Bey (2004), uma operação de guerrilha que libera uma área de tempo, de terra, de imaginação e se dissolve para se refazer em outro lugar, antes que possa ser esmagado pelo estado.

Assim, o que mobiliza a pulsão emanada por esse termo é a possibilidade de criação de um lugar comum de encontro, da oportunidade de um grande encontro, por meio da dança de salão, o qual extrapole as estruturas do próprio ato de dançar a dois e seja entendido como ação em conexão imediata e urgente com a vida à qual estamos nos sujeitando. Viabilizando a criação de uma zona não haja hierarquias entre os corpos e a liberdade de estar seja o princípio norteador e, principalmente, seja possível experimentar o que não se conhece, a partir de criações na dança social. Seriam os bailes contemporâneos e queer espaços feitos por uma multidão de corporeidades insurgentes e dançantes que invadem a cidade, criando uma grande feitiçaria dançante por essa multidão queer, monstruosamente poderosa e viva. “A feitiçaria funciona criando ao redor de si um espaço físico/psíquico ou aberturas para um espaço de expressão sem barreiras – a metamorfose do lugar cotidiano numa esfera angelical” (BEY, 2003, p. 19).

A feitiçaria opera como a consciência aprimorada da possibilidade de estar no mundo de outras formas; uma percepção incomum, talvez, mas que, alinhada às ações e aos objetos, consiga atingir aquilo que se busca. Para existir, o baile precisa de um bando, como traz Hakim Bey (2004), uma rede que é aberta, mas não para todos. Aqui, o que mobiliza a reunião dessas pessoas são suas afinidades, o laço de amor que reúne os iniciados. São seres clandestinos e marginais que se agrupam em relações não hierárquicas, compondo um padrão horizontal, no qual os contratos e as alianças são tecidos por afinidades espirituais.

O bando também se dissolve e se reajusta a partir de cada ação. Há um plano de ação que se realiza, orquestrado por esses terroristas que se infiltram e convidam as pessoas a dançar. Durante o baile esse bando cresce, todos que estão ali compõem a matéria desse baile e, conscientemente ou não, são, em parte, a concretização dessa zona.

Nesse bando há muitas ações a serem desdobradas. Há os responsáveis por promover o som, fundamentais para provocar intensidades diferentes e canalizar as energias dos corpos que pulsam o dançar; há outras figuras, responsáveis por disparar danças na pista, improvisações as quais aquecem os momentos iniciais do encontro e cativam os corpos a se entregarem ao devaneio de dançar juntos; há também aqueles que asseguram a existência do encontro, divulgam quando a baile vai emergir em matéria em algum ponto da cidade. Porém, integrantes desse bando são acrescentados durante a ação e podem, inclusive, articular propostas inimagináveis, por exemplo, danças coletivas, abraços inesperados, composições musicais emergidas na hora. Esse grande bando monstruoso e rebelde se completa quando o evento em si acontece e, a partir disso, marcas de fluxos e afetos atravessam no espaço e nos corpos que ali estão.

A ação de bailar em conjunto, por mais que seja orquestrada à semelhança de uma festa, precisa estar em aberto. Por mais que a festa seja planejada, a mesma jamais pode ser ordenada, sendo a espontaneidade crucial para que o evento aconteça (BEY,2004). Nesse sentido, o baile pode ser arquitetado, porém, jamais poderá ser fechado, sendo fundamental que os fluxos estejam livres.

Nesse sentido, me parece que os bailes queer e contemporâneos precisam esgarçar sua experiência com a cidade e o desaparecimento que se vivência por meio dessas experiências coletivas. Penso, como provocação para esse bando a criação de espaços temporários na cidade com propostas que revitalizam e rearticulam a interação entre os habitantes daquele lugar com o espaço urbano. Isso pode vir a ser um dos princípios propostos por um baile que se preocupe também em abandonar as marcas da colonialidade da dança de salão. Voltando às suas origens primárias, em que bailar junto era sinônimo de dançar na rua, no pátio, no terreiro.

Dançar coletivamente na rua resignificando e dando acesso à dança de salão, fazendo da rua sua grande pista de dança, onde qualquer corporeidade possa

chegar e dançar. Há eventos de dança de salão que ocorrem em praças pelo mundo, porém, cada vez mais, essas ações estão ocupando lugares privados, como escolas de dança e salões de baile. Não pretendemos estabelecer um juízo de valor que defina que um local é melhor que o outro, mas, para o que se propõe esses bailes audaciosos que provocam as normas sociais me parece que a ocupação do espaço público é fundamental.

Trazer para os bailes o gosto de ser um terrorismo poético e causar afetos e emoções naqueles ali presentes. Seria uma ação que atingiria várias pessoas e deveria causar alguma mudança em suas vidas. Se isso não acontecer terá falhado, como traz Hakim Bey (2003), o terrorismo poético precisa mudar vidas além da do artista. Interferir nas cidades, dar voz às corporeidades insurgentes no dançar a dois, provocando vida em uma cidade tomada pelo medo. Sequestrando qualquer corpo que passe por esse baile e fazê-lo dançar. A ocupação das ruas e das praças é uma potência mobilizadora dessa provocação, que luta contra o confinamento dos processos individuais e solitários regidos pelas forças reativas e conservadoras.

O corpo na rua configura a expressão de vozes múltiplas que se arriscam e fazem arte pelo direito de viver, porém, ao mesmo tempo, percebem a potência que se instaura a partir do desaparecimento. Desaparecer de si. Se perder em meio ao caos e experimentar devires outros, ao dançar com as pessoas que ali estiverem. Experimentar ser sempre a dois, a três, a muitos. Dançar em uma festa pressupõe vivenciar desejos sendo coreografados. Assim, surge a oportunidade de, por meio da dança, se expor aos perigos de se tornar outros (BOLLEN, 2001). Os bailes insurgentes possibilitam a todos se colocarem em risco, jogarem com a negociação de ser algo que jamais se imaginaram sendo. Ser alguém que é convocado à relação com os demais ali. Dançar em uma pista de dança exige negociações de proximidade (BOLLEN, 2001). e estar cara a cara, uns com os outros.

O que me interessa é que essa potência de microações aconteça quando bando de pessoas se reúne para dançar, minando as estruturas dominantes, ainda que algumas pessoas não tenham consciência de que estão sendo regidas por fluxos queer. Aos poucos, talvez se permitam experimentar como é estar em uma multidão que promove outros fluxos, os quais liberam vida. Haverá, então, esse desaparecimento coletivo, como acontece nas *raves* ilegais (OLIVEIRA, 2006).

Todos ali são pulsações vibrando em uma única batida promovida pela música. No baile, todos são movidos pelo fluxo das relações entre as peles que se tocam, os olhares que se cruzam, os sons que invadem as orelhas, os ritmos que se instauram e os abraços que se materializam. Isso depois ao se dissipar ao final dos bailes ressoará no cotidiano para os espaços de existência dessas vidas. Quem sabe ao promover a possibilidade de conhecer o diferente através da dança; quem sabe através do gesto de se permitir dançar de maneira inusitada; ou quem sabe ao poder dançar em bando, mas sem precisar ser igual a ninguém. Muitas possibilidades se instauram nesses bailes rebeldes que atravessam sensivelmente os corpos e corpos que anseiam por uma dança de salão mais plural e democrática.

Paola de Vasconcelos Silveira  
 UNIRIO

E-mail: pavasconcelos.14@gmail.com

Professora, Bailarina e Coreógrafa de dança de salão e tango queer. Doutoranda no PPGAC/UNIRIO, bolsista CNPQ. Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS, licenciada em Dança pela mesma universidade.

Prof. Dr. Charles Feitosa  
 UNIRIO

E-mail: philo\_bureau@hotmail.com

Professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Coordenador do POP-LAB (Laboratório de Estudos em Filosofia Pop

## Referências:

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

BEY, Hakim. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária. Trad. REZENDE, Renato. 2. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BEY, Hakim. **Caos**: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BOLLEN, Jonathan. Queer Kinesthesia: Performativity on the dance floor. In: DESMOND, Jane C. (Ed.). **Dancing Desires**: choreographing sexualities on and off the stage. [s. l.]: The University of Wisconsin Press, 2001.

GEORGE, Alisson. Depoimento [abr.2020]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivos.mp3 (50min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.

HEWITT, Andrew. Social Choreography: ideology as performance in dance and everyday movement. [s. l.]: Duke University Press, 2005.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. 400 p.

1544

- MAINS, Juliet Mc. Rebellious Wallflowers and Queer Tangueras: the rise of female leaders in Buenos Aires scene. **Dance Research**, S.c., v. 1, p.173-197, jan. 2018.
- MÉGRET, Frédéric. Asi se Baila. In: JOYAL, France (Org.). **Tango, corps à corps culturel: danser en tandem pour mieux vivre**. Quebec: Université Du Québec, 2009. Cap. 3. p. 39-70.
- OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **Corpos Indisciplinados: Ação cultural em tempos de biopolítica**. 2006. 225 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciência da Informação, Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- PAZETTO, Debora Ferreira; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer nas normas de gênero na dança de salão. In: **Revista Educação, Arte e Inclusão**, Florianópolis, v. 13, n.3, p. 157-179, 2018.
- PRECIADO, Paul B. Multidões Queer: notas para uma política dos “anormais”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430.
- RIVEIRA-SERVERA, Ramon H.. Coreographies of resistance: latino queer dance and the utopian performance. In: HAMES-GARCÍA, Michael; MARTÍNEZ, Ernesto Javier (Ed.). **Gay Latino Studies: a critical reader**. Durham-london: Duke University Press, 2011. p. 1-36.
- SAVIGLIANO, Marta E. **Tango: and the political economy of passion**. Boulder: Westview Press, 1995. 289 p.
- SPIELMANN, Daniela. Os Bailes de Gafieira: os repertórios em movimento. 2017. 358 f. Tese (Doutorado) – Curso de Musicologia, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.
- STRACK, Míriam Medeiros. **DANÇA DE SALÃO: Cartografia de uma abordagem feminista**. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- VEIGA, Felipe Berocan. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar de respeito das gafieiras. **Antropolítica**, Niterói, v. 33, p.51-77, 2012.