



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

FRANCISCA JOCÉLIA DE OLIVEIRA FREIRE

**DANÇAS DE SALÃO NUMA PERSPECTIVA FEMINISTA
E DECOLONIAL: AMEFRICANIZAR E AFROCENTRALIZAR
O ENSINO**

**SALVADOR
2025**

FRANCISCA JOCÉLIA DE OLIVEIRA FREIRE

**DANÇAS DE SALÃO NUMA PERSPECTIVA FEMINISTA
E DECOLONIAL: AMEFRICANIZAR E AFROCENTRALIZAR
O ENSINO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Dança da Escola de Dança da Universidade
Federal da Bahia, como requisito de conclusão de
pesquisa vinculada à Linha 4 – Dança e Diáspora
Africana: expressões poéticas, políticas,
educacionais e epistêmicas, para obtenção do título
de Doutora em Dança.

Orientadora: Prof. Dra. Amélia Vitória de Souza
Conrado.

Salvador

2025

ERRATA

Folha Aprovação (3)	Linha 23	Onde se lê Universidade Federal do Rio Grande do Norte	Leia-se Universidade Federal da Bahia
------------------------	-------------	---	---

|

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Freire, Francisca Jocélia de Oliveira.

Danças de salão numa perspectiva feminista e decolonial: amefricanizar e afrocentralizar o ensino /
Francisca Jocélia de Oliveira Freire. - 2025.

175 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2025.

1. Dança de Salão. 2. Dança de Salão - História e crítica. 3. Dança de Salão - Estudo e ensino. 4. Dança de Salão - Aspectos sociais. 5. Feminismo na arte. 6. Descolonização na arte. I. Conrado, Amélia Vitória de Souza. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título

CDD - 793.3
CDU - 793.3

FRANCISCA JOCÉLIA DE OLIVEIRA FREIRE

DANÇAS DE SALÃO NUMA PERSPECTIVA FEMINISTA E DECOLONIAL: AMEFRICANIZAR E AFROCENTRALIZAR O ENSINO

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, área de concentração Linha 4- Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas.

Aprovada em 04 de Fevereiro de 2025.

Banca Examinadora

 Documento assinado digitalmente
AMELIA VITORIA DE SOUZA CONRADO
Data: 12/03/2025 12:53:01-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Amélia Vitória de Souza Conrado – Orientadora
Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

 Documento assinado digitalmente
MARIA DE LURDES BARROS DA PAIXAO
Data: 19/03/2025 17:30:16-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Maria de Lurdes Barros da Paixão (Docente Interna)
Doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

 Documento assinado digitalmente
PAOLA DE VASCONCELOS SILVEIRA
Data: 18/03/2025 07:44:56-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Paola de Vasconcelos Silveira (Docente Externo)
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

 Documento assinado digitalmente
JONAS KARLOS DE SOUZA FEITOZA
Data: 18/03/2025 09:20:25-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Jonas Karlos de Souza Feitoza (Docente externo)
Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo - USP
Universidade Federal de Sergipe

 Documento assinado digitalmente
MARCOS DOS SANTOS SANTOS
Data: 18/03/2025 09:31:02-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Marcos dos Santos Santos (Docente externo)
Doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

A Deus,
por me fortalecer em todos os momentos em que pensei em desistir. Não foram poucos.
À minha mãe e rainha, Lucélia Freire, minha inspiração constante. Por nunca duvidar da minha capacidade e, mesmo nos momentos mais difíceis, encontrar na sua fé imensurável as forças necessárias para me manter em pé e motivada a seguir. Obrigada por seu amor incondicional, por acreditar nos meus sonhos e me ensinar a importância da resiliência.
A Jonas Karlos, meu primeiro parceiro de dança, quem primeiro me incentivou a seguir o caminho do doutorado, plantando em mim essa descoberta e mostrando o quanto eu poderia.
José Dantas, pai de coração (Em memória), por tantos ensinamentos que levarei por toda a vida “Ou Dança Ou Dança!”. Todas e todos os professores que passaram por minha vida acreditando e fortalecendo a minha trajetória.
Ao nosso grande Mestre Jaime Neves, referência das Danças de Salão de Salvador, da Bahia e do Brasil, com quem tenho aprendido muito.
Alunas, alunos e alunes que confiam e apoiam o meu trabalho. Familiares, pessoas incríveis que fazem parte da minha vida, não apenas a família na qual nasci, mas a que fui encontrando durante a caminhada.
Colegas de trabalho, pessoas que dividem sonhos comigo, parcerias que são indispensáveis para chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Este momento é muito delicado, pois são muitas as pessoas e instituições envolvidas para que eu chegassem até aqui.

A Marcelo Morais, pelo companheirismo, principalmente, por ouvir cada nova descoberta e se permitir transformar junto comigo.

A Amélia Conrado, minha orientadora, pelo tanto de carinho, cuidado, atenção, dedicação e responsabilidade ao tratar de algo tão especial para mim, que é a minha pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA), da Escola de Dança - UFBA, pelo apoio, competência e disponibilidade de toda equipe de professores, pesquisadores e funcionários.

Às professoras Cecília Accioly e Marcia Mignac, por me receberem para o componente de estágio supervisionado, compartilhando a experiência da sala de aula na universidade.

Aos colegas de doutorado e da Escola de Dança, pelos muitos encontros nessa longa trajetória. Raissa Biriba e Stephanie Cunha, obrigada pelo apoio e amizade.

A todas as pessoas que participaram das entrevistas, visto que foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, pela confiança em prestarem suas respostas. E à professora Taisa Ferreira, que proporcionou a minha aproximação com algumas dessas pessoas.

Ao Grupo Dois em Um, pela parceria na realização de ações que têm como objetivo principal promover uma abordagem contemporânea, questionando as concepções presentes nas Danças de Salão.

A todos os eventos de que pude participar levando minha pesquisa e dando sentido para o trabalho desenvolvido durante esses quatro anos.

Às instituições nas quais venho desenvolvendo o meu trabalho, tanto as atuais como as pelas quais já passei.

Ao município de Nazaré-BA, que permitiu minha licença da função de professora durante 1 ano para me dedicar aos componentes do doutorado.

À gestão da Escola Municipal Nossa Senhor do Bonfim, Natan Junior e Josélia Oliveira, pelo apoio e compreensão.

Ao Grupo de Pesquisa GIRA- O Grupo intenta o aprofundamento de estudos voltados aos saberes e fazeres das artes e culturas Indígenas, da diáspora africana, populares; seus desdobramentos no campo artístico e suas mediações, performances e traduções na

contemporaneidade, ao qual estou vinculada e, ao longo da jornada, ofereceu base epistemológica, metodológica e extensionista voltada à área específica de conhecimento.

Aos meus amigos irmãos, Alisson George e Saulo Assis, que são minha dupla perfeita.

Um agradecimento muito especial ao público do Baile do Meio-Dia, o baile do meu coração.

Cissa e Peu, nossa parceria já marcou a história das Danças de Salão de Salvador.

Gratidão por possibilitarem essa experiência transformadora como ser humano e profissional.

Que esta tese possa colaborar para futuras pesquisas.

Obrigada a você que leu meu trabalho.

“Desde 1500

Tem mais invasão do que descobrimentos

Tem sangue retinto pisado

Atrás do herói emoldurado

Mulheres, tamoios, mulatos

Eu quero um país que não está no retrato”

(História para ninar gente grande, Estação Primeira de Mangueira)

FREIRE, Francisca Jocélia de Oliveira. Danças de Salão numa perspectiva feminista e decolonial: amefricanizar e afrocentralizar o ensino. Orientadora: Ana Amélia Vitória de Souza Conrado, fls. 175. (Doutorado em Dança), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

Esta tese foi desenvolvida no âmbito do Curso Doutorado, no Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, cuja pesquisa partiu do princípio de que a relação histórica da origem das Danças de Salão com a influência reprodutiva de um pensamento tradicional hegemônico, eurocêntrico e cis-heteronormativo no ensino dessas danças, resulta na construção de concepções que colaboram para a manutenção de padrões sociais. Levando em consideração esse aspecto, a pesquisa tem como propósito fazer análise que aborde alguns dados da histórica, da cultura e do social que valorize o protagonismo negro na história das Danças de Salão. Assim, o objetivo da pesquisa é promover uma perspectiva feminista decolonial, Amefricanizada e Afrocentralizada, para estabelecer outro olhar acerca do processo histórico e do ensino das Danças de Salão. O referencial teórico-metodológico é pautado nos estudos feministas decoloniais e em autores que tensionam e traçam análises que contribuem para entendermos os processos de colonização e suas consequências na construção cultural da América afro-latina. Para levantar dados, foi necessário realizar duas viagens a países que apresentam as Danças de Salão como representação da cultura nacional, o Tango na Argentina e a Salsa em Cuba. Um dos procedimentos metodológicos utilizado foi a entrevista semiestruturada, com o intuito de identificar possíveis aproximações ou distanciamentos entre as questões tratadas na pesquisa e o contexto das pessoas entrevistadas. Ações de fomento e difusão da perspectiva feminista decolonial, realizadas nos ambientes onde as Danças de Salão acontecem, foram indispensáveis para a realização da investigação. Portanto, esta se caracteriza como pesquisa-ação. Acredita-se que, baseada numa concepção feminista Amefricanizada e Afrocentralizada, seja possível uma mudança de postura no ensino das Danças de Salão. Para tanto, fez-se necessário cruzar as categorias gênero, raça e classe social, uma vez que é condição para ampliar o prisma e direcionar para afirmar e reconstruir o pensamento crítico, além de estabelecer a história na perspectiva da decolonialidade, seja nos salões de aula ou de baile, dessas danças. Como resultado, a pesquisa não só aponta que existe uma predominância de dança pautada na reprodução da cis-heteronormatividade e padrões eurocêntricos, o que conceituamos na pesquisa como “Cisdanças de Salão”, como também baseada numa concepção feminista decolonial, Amefricanizada e Afrocentralizada, as “Escrevidanças de Salão”, conceito pautado na escrevivências de Conceição Evaristo, emerge ganhando força como possíveis práticas que tensionam essas normatividades. Promovendo horizontes mais inclusivos e diversos para as Danças de Salão.

Palavras-chave: dança de salão; feminismo; decolonialidade; amefricanidade; afrocentricidade.

FREIRE, Francisca Jocélia de Oliveira. Ballroom dancing from a feminist and decolonial perspective: amefricanizing and afrocentralizing teaching. Advisor: Ana Amélia Vitória de Souza Conrado fls. 175. (PhD in Dance), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador (Brazil), 2024.

ABSTRACT

This thesis was developed as part of the Doctoral Program in Dance at the Dance School of the Federal University of Bahia. The research was based on the premise that the historical relationship of the origin of Ballroom Dances with the reproductive influence of a hegemonic, Eurocentric, cis-heteronormative traditional mindset in the teaching of these dances results in the construction of concepts that contribute to the maintenance of social standards. Considering this aspect, the research aims to analyze some historical, cultural, and social data that highlight the role of Black people in the history of Ballroom Dances. Thus, the goal of the research is to promote a feminist decolonial, Amefricanized, and Afrocentered perspective to offer a different view on the historical process and teaching of Ballroom Dances. The theoretical-methodological framework is based on decolonial feminist studies and authors who address and provide analyses that contribute to understanding the processes of colonization and their consequences in the cultural construction of Afro-Latin America. To gather data, it was necessary to make two trips to countries where Ballroom Dances are representative of national culture: Tango in Argentina and Salsa in Cuba. One of the methodological procedures used was the semi-structured interview, aiming to identify possible similarities or differences between the issues addressed in the research and the context of the interviewed individuals. Actions to promote and spread the decolonial feminist perspective, carried out in the environments where Ballroom Dances take place, were essential for the completion of the investigation. Therefore, this research is characterized as action-research. It is believed that, based on an Amefricanized and Afrocentered feminist concept, it is possible to bring about a change in approach to the teaching of Ballroom Dances. To achieve this, it was necessary to intersect the categories of gender, race, and social class, as it is essential to broaden the perspective and aim to affirm and reconstruct critical thinking, as well as to establish history from a decolonial perspective, whether in the classrooms or dance halls of these dances. As a result, the research not only points out that there is a predominance of dance based on the reproduction of cis-heteronormativity and Eurocentric standards, which we conceptualize in the research as "Cis Ballroom Dances", but also, based on a decolonial feminist conception, Amefricanized and Afrocentered, the "Escrevidanças de Salão" (Ballroom Writing Dances), a concept rooted in the writing experiences of Conceição Evaristo, emerges, gaining strength as possible practices that challenge these normativities. This promotes more inclusive and diverse horizons for Ballroom Dances."

Keywords: ballroom dance; feminism; decoloniality; amefricanity; afrocentricity.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** Obra de arte produzida pelo artista Modesto Bosco, em 1895, *A Redenção de Cam*. Pintura a óleo sobre tela, utilizada para defender as teorias raciais do século XIX.....46
- Figura 2** Imagem capturada da tela do computador, o resultado de uma consulta realizada no Google sobre Danças de Salão no ícone “imagens”.....49
- Figura 3** Imagem do acervo do coletivo Casa 4. Espetáculo “*Salão*” (2022).....52
- Figura 4** Acervo do 6º Encontro Contemporâneo de Dança de Salão, Luiza Machado e Jocélia Freire participando de uma das oficina da programação do evento. Fevereiro de 2024.....55
- Figura 5** Acervo do 6º Encontro Contemporâneo de Dança de Salão, pessoas reunidas no painel “Acessibilizar é verbo! parte da programação do evento. Fevereiro de 2024.....56
- Figura 6** Acervo da pesquisa, grupo praticando capoeira, Parque Central- Havana/Cuba. Janeiro de 2023.....64
- Figura 7** Acervo da pesquisa, uma das ruas em direção à Escola Baila Habana. Janeiro de 2023.....65
- Figura 8** Acervo da pesquisa, Escola de Dança da FUNCEB, Salvador-BA, março de 2023..66
- Figura 9** Fonte: Acervo do Grupo Dois em Um, Espaço Silvestre, Salvador-BA, março de 2023.....67
- Figura 10** Acervo da pesquisa, na imagem temos da esquerda para direita Jocélia Freire, professor Ricardo Alvarez Beltrán, professora Lismaray López, Marcelo Moraes, companheiro de Jocélia Freire. Havana-Cuba, janeiro de 2023.....68
- Figura 11** Quadro comparativo educação Cubana, antes e depois da Revolução.....69
- Figura 12** Casa de la Musica Habana- Imagens de divulgação do Instagram da Casa de la Música Habana e acervo da pesquisa. As imagens estão na seguinte ordem: fachada de entrada do espaço; card de divulgação do evento, foto no corredor de acesso a casa, palco durante o show e o público no salão de baile. Havana-Cuba, janeiro de 2023.....70
- Figura 13** Salsa Clube 1830- Acervo da pesquisa, ordem das imagens: fachada do clube; banner de divulgação do projeto Rueda de Casino e as pessoas dançando no salão que fica ao ar livre da parte de trás do casarão. Havana-Cuba, janeiro de 2023.....71
- Figura 14** Teatro Nacional de Cuba- Acervo da pesquisa, programação do 38 Jazz Plaza apresentação da Orquestra Sinfônica Nacional, com participação de Jaques Morelbaum, Paula Morelbaum e Lula Galvão, artistas do Brasil. Teatro Nacional de Cuba. Havana- Cuba, janeiro de 2023.....72
- Figura 15** Acervo da pesquisa, Show do Grupo Mescla. Anfiteatro de La Habana. Havana- Cuba, janeiro de 2023.....73
- Figura 16** Acervo da pesquisa, entrada da Escola Baila Habana, Jocélia Freire e Marcelo Moraes. Havana- Cuba, janeiro de 2023.....74

Figura 17 Acervo da pesquisa, e entrevista com Leyani Vicente Molina e Reinier Rabelo Perez, Escola Baila Habana. Havana- Cuba, janeiro de 2023.....	74
Figura 18 Acervo da pesquisa, da esquerda para direita, Marcelo Morais, professora Zahara Savon, Jocélia Freire e Andy Betancourt Izquierdo. Escola ViaDanza, Havana-Cuba, janeiro de 2023.....	75
Figura 19 Resultado del Premio de Creación "Beca Milanés" de la AHS. Coreografía: Leivan García. Con la música de Alejandro Falcon (pianista), Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, Coro Nacional de Cuba, CFNC. Cartel: Julia Garcia Valle von Oy. Foto: Claudio visual Producciones.....	79
Figura 20 Imagem do quadro das danças que influenciaram a rueda de casino.....	82
Figura 21 Tambor Mayobuacán.....	84
Figura 22 Acervo da pesquisa, da esquerda para direita, Jocélia Freire e Gabriela Elias, Escuela Mundial de Tango. Buenos Aires- Argentina, janeiro de 2023.....	88
Figura 23 Acervo da pesquisa, da esquerda para direita, Jocélia Freire e Shirlene Oliveira. Residência da entrevistada. Buenos Aires- Argentina, janeiro de 2024.....	88
Figura 24 Acervo da pesquisa, residência de Pablo, Buenos Aires- Argentina, janeiro 2024.....	89
Figura 25 Acervo da pesquisa, da esquerda para direita: Damião Dudud, Jezz Figueroa Mera, Jocelia Freire e Miriam Vitória Gomes. DarsenaBar, Cabrera 4354, Buenos Aires-Argentina, janeiro de 2024.....	90
Figura 26 Facundo Posadas.....	91
Figura 27 Foto retirada do acervo disponível no Museu Casa Carlos Gardel. Buenos Aires- Argentina, janeiro de 2024.....	96
Figura 28 Pedro Figari, “Candombe”, 1921. Acervo Malba. Buenos Aires- Argentina, janeiro de 2024.....	99
Figura 29 Festival Irmãos de Samba. Acervo da pesquisa. Na imagem, da esquerda para direita, Camila Varjão, Vinicius Villiger, Jocélia Freire, Ricardo Oliveira e Flavia Teixeira. Rio de Janeiro-Brasil, janeiro de 2024.....	111
Figura 30 Imagem ilustrativa de uma Rueda de Casino.....	116
Figura 31 Rueda de Casino. Acervo do Baile do Meio Dia Salvador. Foto: Ingrid Lago....	117
Figura 32 EFEGÊ, Jota. Maxixe: a dança excomungada. 2 ^a Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. p. 156.....	119
Figura 33 Salão de uma Milonga.....	120
Figura 34 Estatuto da Gafieira.....	124
Figura 35 Mural, A Gafieira (Túlio Cordeiro).....	125
Figura 36 Acervo do Projeto forró na Praça, 21 de julho de 2024, Largo de Santana, Rio Vermelho, Salvador-BA.....	128

Figura 37 Acervo do Baile do Meio-Dia, Casa da Felicidade, Salvador-BA. Outubro de 2024. Foto: Produtora Rainha.....	129
Figura 38 Acervo do Baile do Meio-Dia, Casa da Felicidade, Salvador-BA. Junho de 2023. Foto: Produtora Rainha.....	130
Figura 39 Acervo do Baile do Meio-Dia, Casa da Felicidade, Salvador-BA. Junho de 2024. Foto: Produtora Rainha.....	131
Figura 40 Coreografia em Homenagem a Riachão e a Mudança do Garcia, Mostra Cursos Livres Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, 2018. Foto: Rone Gama.....	136
Figura 41 Mostra Cursos Livres, Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, 2019. Foto: ASCOM/FUNCEB.....	136
Figura 42 Coreografia: Brava Gente! Homenagem às heroínas da independência da Bahia. Mostra Cursos Livres, Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, dezembro de 2023. Concha Acústica do Teatro Castro Alves. Foto: ASCOM/FUNCEB.....	137
Figura 43 Coreografia: Brava Gente! Homenagem às heroínas da independência da Bahia, Mostra Cursos Livres, Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, dezembro de 2023. Concha Acústica do Teatro Castro Alves. Foto: ASCOM/FUNCEB.....	137
Figura 44 Coreografia: Relações Invisíveis, Artistas Intérpretes Criadores: Jocélia Freire e Alisson George. Samba Zouk Feira, dezembro de 2019. Foto: Dance a Dois.....	138
Figura 45 Coreografia: Raízes, Artistas Intérpretes Criadores: Jocélia Freire e Saulo Assis. Samba Zouk Feira, dezembro de 2024. Foto: Thamyres Valadares.....	139
Figura 46 Coreografia: Raízes, Artistas Intérpretes Criadores: Jocélia Freire e Saulo Assis. Samba Zouk Feira, dezembro de 2024. Foto: Dance a Dois. Foto: Dance a Dois.....	140
Figura 47 Card de divulgação do evento, Dois em Um Convida...Você Aceita?.....	142
Figura 48 Baile do Meio-Dia. Fevereiro de 2025, Rio Vermelho, Salvador-BA. Foto: Produtora Rainha.....	143
Figura 49 Baile do Meio-Dia Edição Abril de 2022. Casa da Felicidade, Rio Vermelho, Salvador-BA. Foto: Produtora Rainha.....	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 DA “DAMA BOA” À FEMINISTA NO SALÃO: PASSOS TRAÇADOS PARA A ESCREVIDANÇA DA PESQUISA	26
2 “BALÃO APAGADO”: CAMINHO DE RESISTÊNCIA DO POVO NEGRO AFRO-LATINO-AMERICANO	35
2.1 ARGENTINA, BRASIL E CUBA: LADOS DA MESMA MOEDA	37
2. 2. CISDANÇAS X ESCREVIDANÇAS: DECOLONIZAR OS PADRÕES.....	48
3 HISTÓRIAS DE ESCREVIDANÇAS AFRODIASPÓRICAS	63
3.1 PONTES EPISTÊMICAS ENTRE ARGENTINA, BRASIL E CUBA	112
4 “A RONDA É NO SENTIDO ANTI-HORÁRIO!”: DANÇAS DE SALÃO POR UMA PERSPECTIVA FEMINISTA DECOLONIAL, AMEFRICANIZADA E AFROCENTRALIZADA	122
4.1 O QUE É O SALÃO DE BAILE?.....	123
4.2 DO BAILE PARA AULA, DA AULA PARA O BAILE: UMA RONDA DE MÃO DUPLA.....	132
4.3 UM CONVITE À AMEFRICANIDADE, À AFROCENTRALIDADE E AO FEMINISMO DECOLONIAL	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS	153
APÊNDICE A: Declaração de vínculo institucional	167
APÊNDICE B: Carta-convite.....	169
APÊNDICE C: Declaração de consentimento informado	170
APÊNDICE D: Entrevista	172
APÊNDICE E Autorização para uso de imagem	173

INTRODUÇÃO

São, aproximadamente, 18 anos atuando em diversos ambientes nos quais as Danças de Salão acontecem, sendo eles: sala de aula, trabalhos coreográficos, eventos, congressos, oficinas, cursos, workshops, produção e pesquisa, ou seja, exercendo funções diversas. Entendo Danças de Salão como todas as danças praticadas em dupla socialmente em um espaço coletivo, onde o abraço é o elo que estabelece a ligação entre as pessoas dançantes e a condução é a principal ferramenta de comunicação para que o diálogo aconteça. Neste sentido, condução será o estímulo dado para uma próxima ação, o que pode partir de qualquer integrante da dupla. A forma como a condução é utilizada nesse diálogo depende da perspectiva de dança das pessoas envolvidas nesse improviso dançante.

No entanto, é fundamental compreender que um diálogo ocorre da interação entre duas pessoas, e que a escuta ativa é uma característica indispensável para uma conversa agradável. Infelizmente, quando tratamos do ensino das Danças de Salão, ainda é comum termos pensamentos que partem da falsa ideia de que o “cavalheiro”, figura masculina com aspectos definidos a partir dos padrões machistas, é quem conduz, quem decide, quem define o caminho da dança. A “dama”, figura feminina que segue os padrões socialmente construídos sobre o que é ser mulher, obedece e executa o que for solicitado, sem expressividade e autonomia, pois é apenas conduzida.

Nesse âmbito, entre a sala de aula e a produção acadêmica, fui percebendo as lacunas presentes em tais danças. A heteronormatividade¹, por exemplo, é um padrão que estabelece a forma como são constituídas as duplas e como são traçadas as funções durante a dança, o que fortalece as concepções machistas que resultam na supervalorização do professor homem. A defesa da performatização de papéis de gênero, homem e mulher, nesses ambientes, é um aspecto a ser analisado, pois colabora na determinação de comportamentos vistos como “adequados” para “damas” e “cavalheiros”. Por consequência, as possibilidades de identidade de gênero que não se identificam com a cisnatividade² são ignoradas, causando o afastamento dessas pessoas de aulas, bailes e eventos.

¹ A heteronormatividade, engrenagem de um mecanismo social que regula corpos e possibilidades de estar no mundo, determinando funções, comportamentos e forma de se relacionar amorosamente preestabelecidos para homens e mulheres. (Silveira, 2018)

² Que entende por genuína que a identificação de pessoas seja a equivalente ao sexo atribuído ao nascer. A cisnatividade é pautada na binariedade de gênero, homem/mulher (Bonassi, 2017).

Além disso, ao definirmos movimentos de dança e espaços para suas práticas com alcance restrito a pessoas bípedes, sem haver preocupação com a acessibilidade, excluímos a participação de outros corpos e corporas³. E, por último, mas não menos importante, o eurocentrismo narra a história das origens de tais danças excluindo suas referências negras.

Tais lacunas geram vetores que direcionam para ações violentas que estão presentes não só na dança, mas em todas as outras formas de relacionar-se socialmente. Frases como “quem manda sou eu!”; “obedeça!”; “dama boa não pensa!”; “quem convida é o homem!”; “homem tem que ter pegada!”; “para dançar Zouk⁴ tem que ter cabelo grande!”; “homem que sabe dançar pega todas!”; “você precisa ser leve!”; “dama tem que ser delicada!”; “cadê seu salto!”, são expressões diversas vezes reproduzidas nos salões e nas salas de aula, principalmente por profissionais que atuam no ensino de tais danças.

As referências de movimentos e estereótipos de “beleza” estão sempre pautadas em uma perspectiva eurocêntrica de corpos, determinando o que reconhecemos como “padrão” a ser seguido e alcançado. Isso colaborou para que as Danças de Salão se assemelhem às posturas das danças clássicas e outras estruturas corporais próximas a esses paradigmas.

Questões como essas são resultado de um caminho traçado a partir das referências estruturadas pela colonização, a exemplo, a que nos apresentou a Europa como modelo a ser atingido, fazendo-nos acreditar nesses moldes que os europeus são “superiores”. No entanto, por meio da observação das contradições resultantes desse processo, no que diz respeito aos modelos impostos à dança, acredito que outras perspectivas são possíveis para as Danças de Salão reconfigurarem seus aspectos, éticos, políticos e estéticos. Em face dessa contingência, foi possível olhar para nossas abordagens considerando possibilidades que podem contribuir para escolha de um caminho comprometido com ações que colaborem em iniciativas pautadas em mudanças efetivas.

Com base nas análises, realizadas enquanto profissional durante minhas vivências nesses ambientes, decidi que precisava transformar meus incômodos e violências sofridas em pesquisa. Assim, em 2019 e 2020, no âmbito do Mestrado Profissional no Programa de Pós-graduação Profissional em Dança da UFBA - PRODAN, desenvolvi uma pesquisa-ação tendo

³ A escrita vai trazer a palavra “corpos”, contemplando o sentido feminino da mesma, “corpas”.

⁴ Criado pelo grupo Kassav, o ritmo Zouk teve origem nas ilhas caribenhas colonizadas pela França. No Brasil, sua base é a Lambada, sendo que os movimentos foram adaptados ao ritmo da música, realizados mais lentamente, com movimentos de braços e giros. No entanto, o ritmo foi ganhando contornos próprios nas diferentes regiões do país. Na Bahia, assemelha-se à Lambada. No Rio de Janeiro, teve a influência do Balé contemporâneo e, em São Paulo, surgiu o Lamba-Zouk, recebendo ainda influências do Hip-Hop. <https://www.unicamp.br/unicamp/eventos/2019/05/03/estacao-zouk-ritmo-caribenho-invade-o-cis-guanabara>.

como tema de investigação a relação entre as aulas de Danças de Salão e as questões acerca do machismo⁵ e heteronormatividade, considerando que os ambientes das Danças de Salão são propícios para reafirmação e reprodução de concepções acerca dos papéis estereotipados e determinados socialmente, fruto de construções sociais patriarcais e eurocêntricas.

A pesquisa desenvolvida no Mestrado Profissional (2019-2020) foi imprescindível para constatar que o formato tradicional e tecnicista no ensino das Danças de Salão é habitual. Para constatar essa afirmação, o estudo da prática profissional foi realizado tendo como base a formação dos profissionais e as abordagens pedagógicas. Nesse caso, o ensino das Danças de Salão caracteriza-se por aspectos da pedagogia tradicional (Saviani, 2003), na qual o professor é transmissor do conhecimento. Ademais, profissionais que atuam no ensino de tais danças, em sua maioria, não possuem licenciatura em Dança ou Educação Física, áreas que estudam a cultura corporal de movimento, como a Dança, e que poderiam possibilitar uma prática pedagógica crítica, reflexiva e, podemos considerar, até mesmo transgressora nas Danças de Salão.

Na perspectiva da pedagogia tradicional, essa relação com o ensino da dança dar-se-á no momento da análise de como são construídas as aulas, nas quais o ensino do passo, do movimento é o foco principal da aula. Por conseguinte, não se leva em conta as discussões de temas atuais, como o machismo, o sexism, o feminismo, a heteronormatividade, o racismo, o capacitismo, a homofobia, a transfobia e os estudos de gênero, pois não são considerados relevantes nas aulas de Danças de Salão.

O ensino nesses ambientes acontece de forma acrítica, o que inviabiliza possíveis transformações que possam colaborar para rupturas ou, ao menos, fissuras na estrutura que sustenta o *status quo* dessas aulas. Nesse sentido, os estudos realizados durante a pesquisa desenvolvida no mestrado profissional sobre a heteronormatividade e o machismo nas aulas de Danças de Salão foram significativos, por permitir acessar conceitos que viabilizaram novas perspectivas, entre eles, a interseccionalidade, uma abordagem que problematiza novas questões e outras inquietações que ampliaram o espectro de possibilidades para a continuidade da pesquisa.

Nesse sentido, o livro *Interseccionalidade*, de Carla Akotirene (2018), foi fundamental para alertar sobre a urgência de se tratar as pautas raciais, neste caso, em uma pesquisa sobre as Danças de Salão. Até então, temas como esses não eram um ponto em destaque. Na pesquisa

⁵“machismo é definido como um sistema de representações simbólicas, que mistifica as relações de exploração, de dominação, de sujeição entre o homem e a mulher” (Drumont, 1980, p. 1).

desenvolvida no mestrado, a centralidade repousava nos aspectos relacionados aos estudos de gênero e a interseccionalidade redirecionou os passos seguintes da pesquisa. Por ser uma categoria teórica que viabiliza uma análise múltipla de sistemas de opressão, “ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Crenshaw, 2002, p. 177).

Sob tal enfoque, surgiu a compreensão de que não seria possível avançar, enquanto pesquisa que amplia as abordagens para as Danças de Salão, se não houvesse o entendimento de que a interseccionalidades é “uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas” (Collins, 2021, p. 16), e relacionar esse pensamento com as análises propostas acerca das Danças de Salão.

Para ter uma investigação complexa sobre o contexto em que tais danças estão inseridas, não seria suficiente abordar somente as problemáticas referentes ao gênero, tendo em vista que, na perspectiva em que surge o feminismo eurocêntrico, pautado em vivências e experiências de mulheres brancas, as questões de outras mulheres, principalmente as negras, indígenas e afro-caribenhais, ficaram excluídas das pautas vistas como urgentes. Lugones (2014) aponta que as mulheres não brancas estabelecem uma crítica ao formato universalizado do feminismo, surgindo, assim, uma necessidade de problematizar a intersecção entre as categorias raça, gênero, sexualidade e classe social, algo à frente da modernidade.

E, nesse contexto, tornou-se presente a busca por referências que trouxessem, também, a questão racial para o debate e apresentassem, prioritariamente, mulheres negras como protagonistas. Por consequência, foi inevitável a aproximação com os escritos de autoras brasileiras que tratam do feminismo negro, entre elas, Luiza Bairros e Sueli Carneiro, o que reafirma a mudança da rota traçada até aqui. Segundo Bairros (1995), a tradição do feminismo negro se estrutura a partir de cinco temas centrais: o legado de uma história de luta; a interseccionalidade entre raça, gênero e classe; o enfrentamento de estereótipos e imagens de controle; o papel das mulheres negras como mães, professoras e líderes comunitárias; e a política sexual.

Essas autoras proporcionaram-me uma reflexão no que diz respeito ao que, até então, era apresentado como fórmula única definida para validar o conhecimento, o eurocentrismo. Passei a entender o processo de epistêmicode dos saberes, conhecimentos e práticas culturais sofrido pelos povos negros, “uma tradição intelectual subjugada também em função de critérios epistemológicos que negam a experiência como base legítima para a construção do conhecimento” (Bairros, 1995, p. 463). Além de viabilizar uma análise acerca da

“insustentabilidade da tese da mobilidade social individual para responder aos problemas dos negros manifesta-se na impossibilidade de se travar o confronto real colocado pelo conflito racial” (Carneiro, 1995, p. 552).

O feminismo negro e decolonial impulsiona uma ressignificação da compreensão sobre como produzimos conhecimento dentro e fora do espaço acadêmico. Surge, então, algo que, até o momento, não se acreditava ser possível: novas possibilidades de escrita e referências que não seguem estritamente os formatos determinados pelos padrões hierárquicos construídos por uma única perspectiva, a branca.

Cabe ressaltar que a força da escrita dessas mulheres e das suas colocações sobre o feminismo branco indica a fragilidade desse movimento, como cruzar as categorias gênero, raça e classe social é condição para ampliar o prisma e entender quais são as bases teóricas que podem colaborar para direcionar a pesquisa para uma possível decolonialidade.

Nessa trajetória, a interseccionalidade conduziu a pesquisa ao encontro com a escritora Lélia Gonzalez⁶ e, consequentemente, com a categoria denominada por ela como “*Americanidade*”, que “tem por objetivo pensar ‘desde dentro’ as culturas indígenas e africanas e, assim, afastar-se cada vez mais de interpretações centradas na visão de mundo do pensamento moderno europeu” (Cardoso, 2014, p. 969).

Ao acessar os escritos de mulheres vinculadas ao feminismo negro decolonial, outros incômodos foram surgindo. Gonzalez (2020) apresenta outra dimensão para o feminismo que, até então, eu não conhecia, quando põe em evidência as condições de vida das mulheres não brancas da América afro-latina. Nesse contexto de conhecer a luta e as tentativas de trazer para a discussão os fatores de opressão de tais mulheres, o feminismo negro decolonial passa a fazer parte da pesquisa, bem como o interesse por decolonizar as práticas das Danças de Salão.

Curiel (2019) indica que, em suas diversas formas, as propostas decoloniais apresentam um pensamento crítico que proporciona compreender a especificidade histórica e política das sociedades a partir de um paradigma não dominante. Essas propostas evidenciam a relação entre modernidade ocidental, colonialismo e capitalismo, ao mesmo tempo em que questionam as narrativas da historiografia oficial e expõem os processos de conformação das hierarquias sociais.

⁶Intelectual e feminista negra brasileira, nos anos de 1980 refletiu atentamente sobre a realidade de exclusão das mulheres na sociedade brasileira, principalmente das negras e indígenas. Ela foi pioneira nas críticas ao feminismo hegemônico e nas reflexões acerca das diferentes trajetórias de resistência das mulheres ao patriarcado, evidenciando, com isso, as histórias das mulheres negras e indígenas no Brasil, na América Latina e no Caribe. O seu pensamento inaugura também a proposição de descolonização do saber e da produção de conhecimento, atuando como “forasteira de dentro” (Cardoso, 2014, p. 965).

No entanto, quando busco por trabalhos a respeito das Danças de Salão, os quais possam dar suporte para a pesquisa, é perceptível que ainda são poucas as referências que indicam outras perspectivas históricas para tratar dessas danças. Martins (2003) pontua a escrita como memória; partindo deste princípio, é possível constatar que, de fato, memórias escritas podem alimentar pesquisas e direcionar o que será narrado.

É importante salientar que nas Danças de Salão existem poucos registros das memórias de sua historicidade, e o material que se encontra de escrita ainda é pautado na predominância da “herança dos arquivos textuais e da tradição retórica europeia” (Martins, 2003, p. 94). Assim como na literatura da própria dança/ Danças de Salão, “a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o oral, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas.” (Martins, 2003, p. 94).

Diante disso, foi necessário buscar em outras áreas, como a música, antropologia, história, educação, entre outras, o encontro com informações que colaborassem para tratarmos das Danças de Salão. Aline dos Santos Pereira (2021) contribui para confirmarmos que as questões presentes neste trabalho são imprescindíveis para um entendimento mais ampliado, que busca outras possibilidades para a história das Danças de Salão. Ao consultar os registros, percebo que são poucas as referências em dança que vêm tratando de tais aspectos, e que nas pesquisas em música, antropologia e história posso encontrar possíveis indícios que alertam para a problemática de uma história única contada acerca das Danças de Salão.

Contudo, para tratar dos assuntos propostos pela pesquisa, é indiscutível a necessidade de trazer os trabalhos que abordam as danças afro-brasileiras como objeto de destaque, afinal, “é urgente reconhecer a importância das diversas manifestações culturais afro-brasileiras que sobreviveram às tentativas de homogeneização, censuras e preconceitos” (Conrado, 2021, p.58), como o Samba, por exemplo. Ainda convém mencionar que é possível relacionar esse pensamento com as outras danças afro-diaspóricas, como o Tango e a Salsa.

Na antropologia, encontro Veiga (2012), que traça um olhar sobre os bailes e a forma como foram construídos as regras e os estatutos que surgiram como mecanismo de controle social do comportamento, vestimenta e práticas pertencentes ao salão de dança. Um dos recortes do seu trabalho é o estatuto da gafieira do Rio de Janeiro, porém, tal estatuto ganha força nacional, sendo o estado o reduto do Samba Urbano e do Samba de Gafieira, o que leva os outros estados brasileiros a seguirem o que é propagado como referência no Rio de Janeiro.

Dessa forma, tornou-se uma questão urgente revisitar o que tem sido propagado nas histórias contadas na diáspora afro-latino-americana, em particular, no que diz respeito às

Danças de Salão, principalmente, o protagonismo negado ao corpo negro. Portanto, o propósito é questionar as narrativas eurocêntricas, partindo de uma provocação da própria prática, para construir uma pesquisa que traga a “desobediência” como caminho para buscar novas trajetórias. Em vista disso, apresento informações, documentos e fatos que comprovam as origens afro-latino-americanas das Danças de Salão, através de uma perspectiva feminista negra decolonial.

A pesquisa foi realizada em nível de Doutorado no Programa de Pós- graduação em Dança da Escola de Dança da UFBA. O objetivo desta investigação é abordar as Danças de Salão e repensá-las a partir de uma perspectiva Amefricanizada, Afrocentralizada, feminista e decolonial. Sendo assim, diante da tendência do ensino das Danças de Salão resultante de valores hegemônicos eurocêntricos, como propor modos insurgentes para essas relações a partir de uma perspectiva decolonial, com o propósito de Amefricanizar e Afrocentralizar o conhecimento?

Para responder à questão central, propor conceitos e chegar a outras respostas ou asserções, a tese está organizada em introdução, quatro capítulos e considerações finais, que estão subdivididos e pretendem contribuir com a construção da escrita. No primeiro capítulo, *Da “Dama Boa” À Feminista No Salão: Passos Traçados Para A Escrevidança Da Pesquisa*, a denominação “dama boa!” é comumente utilizada para definir mulheres que executam os movimentos sem “atrapalhar” a execução dos movimentos dos homens durante a dança.

Ao posicionarem-se como feministas, muitas professoras de Danças de Salão passaram a ser vistas de forma negativa por profissionais que defendem a construção das duplas para dançar pautada na concepção tradicional, ou seja, duplas formadas pelo homem que conduz, o “cavalheiro”, e a mulher que obedece, a “dama”, padrão estabelecido baseado na heteronormatividade, estrutura que parte do princípio de que só são “naturais” as relações amorosas construídas entre um homem e uma mulher, padrões construídos socialmente e que não são efetivamente naturais.

À vista disso, trago para o título deste capítulo a relação entre o que fui durante um tempo de minha carreira – uma “dama” que executava exatamente o que era solicitado, sem questionar e considerar minha autonomia nem em sala de aula nem nos salões de baile – e a mulher que me tornei a partir das experiências e acesso a discussões e estudos realizados com o passar do tempo, me transformando em uma questionadora incansável. Neste capítulo, também apresento as referências bibliográficas e suas relações com a pesquisa desenvolvida, e indico como as autoras e autores são fundamentais para os termos, conceitos e categorias apresentados.

Ainda no capítulo 1, exploro a noção de Escrevidanças, presente em seu título, que são registros sobre danças resultantes das relações construídas através do improviso nos salões, nas aulas, nas apresentações coreográficas, surgidas do intuito de tensionar as questões sociais que reverberam nas Danças de Salão, criando uma relação com o termo escrevivência, criado por Conceição Evaristo (2020), que indica “três elementos formadores da escrevivência: corpo, condição e experiência” (Evaristo, 2009, p. 622).

No segundo capítulo, “*Balão Apagado*”: *Circularidade Como Caminho Para Resistência Do Povo Afro-latino-americano*, é o momento de contextualizar alguns aspectos históricos que são fundamentais para compreender as condições dos povos africanos escravizados na América Latina, especificamente no Brasil, na Argentina e em Cuba, com a intenção de entender os processos violentos e as políticas que foram base para a marginalização e as tentativas de apagamento da cultura e da vida, em vários sentidos, desses povos na formação dessas sociedades.

A partir da compreensão de fatos que determinaram as relações construídas pelos colonizadores e colonizados na América Latina, apresentar como tais construções sociais colaboraram para produzir o caminho traçado determinante do modelo de ensino tradicional comumente utilizado nas aulas de Danças de Salão, comprovando que o eurocentrismo, como relator das concepções disseminadas nos espaços de Danças de Salão, também foi decisivo na generificação dos movimentos, estabelecendo um padrão heteronormativo para se dançar em dupla, as “Cisdanças” de Salão, entendendo estas como danças que reproduzem a cis-heteronormatividade como padrão a ser seguido, mesmo que seja através da performatização.

Também é indispensável tratar de um aspecto que é resultante da configuração mencionada no parágrafo anterior, a atribuição de lugares reservados para cada mulher nas Danças de Salão, o que configurou um espaço que exclui as mulheres negras da possibilidade de tornarem-se modelos em danças que são de matriz africana, como o Tango, majoritariamente branco em suas referências. Ao normatizar a forma das duplas, homem e mulher, estabeleceu-se o exemplo de mulher que poderia ocupar tal lugar, no que diz respeito ao padrão corporal e de comportamento, e nesta estrutura, onde está a mulher negra?

No terceiro capítulo, *Histórias De Escrevidanças Afrodiáspóricas*, trago análises de aspectos históricos presentes em entrevistas semiestruturadas aplicadas a profissionais que atuam nas Danças de Salão na Argentina, Cuba e experiências vividas no Brasil, com o intuito de identificar possíveis aproximações ou distanciamentos entre as questões tratadas na pesquisa e o contexto das aulas ministradas pelas pessoas entrevistadas nos países mencionados. Apresento as Escrevidanças aqui investigadas, averiguando as semelhanças que indicam a

familiaridade decorrente da matriz Africana presente nas danças pesquisadas, resultantes da diáspora instituída na América afro-latina⁷.

Visando a entender, refletir acerca da “importância dos estudos decoloniais como parte de estratégias que buscam outros caminhos possíveis para estudar, compreender e atuar contra todas as formas de opressão” (Lazzarin, 2021, p. 11), Lazzarin expõe, em sua dissertação de mestrado, seu olhar sobre “NEGROS EM CUBA: Tensões, desafios e lutas” (2021), o que colabora para traçar um diálogo com as vivências resultantes da viagem realizada, em janeiro de 2023, a Cuba para esta pesquisa.

No título do quarto e último capítulo, “*A Ronda é no Sentido Anti-Horário!*”: *Danças De Salão Por Uma Perspectiva Feminista Decolonial, Amefricanizada e Afrocentralizada*, atribuo uma referência ao sentido que dançamos no salão de baile, pois aprendemos a dançar no sentido anti-horário do salão, e ao funcionamento desses trânsito dançante chamamos de ronda. Afirmar que a ronda é no sentido anti-horário é repensar nossas práticas a partir da circularidade, perceber que, assim como as demais manifestações de matriz africana, como a Capoeira, o Samba de Roda, o Xirê, o Jongo, essa organização espacial é característica presente nas Danças de Matriz Africana, portanto, nas Danças de Salão.

Alguns contextos específicos são abordados para percebermos que a manutenção da existência dessas danças é feita por meio de práticas decoloniais, apesar do processo violento da tentativa de apagamento da africanidade presente nas Danças de Salão nos espaços de ensino, nas determinações das relações a partir da cis-heteronormatividade e da padronização dos lugares de atuação. Com base nessa análise, apresento ações que transformam tais ambientes em espaços de resistência e manutenção das Danças de Salão afro-latino-americanas.

É importante frisar que trato do salão de dança por outro viés, desconstruindo o imaginário formado desde a corte, lugar que deu origem às práticas de danças socialmente constituídas por duplas. Abordo uma outra concepção de salão, reconhecendo os ambientes populares como o Samba de Roda, a Quadrilha Junina, o fundo de quintal como salões de dança, entre múltiplas possibilidades.

Os salões são ambientes propícios para o surgimento de movimentos, figuras e passos que são utilizados e transformados como conteúdo em sala de aula. No entanto, muitas vezes, as autoras e os autores criadores de tais estruturas não são reconhecidas (os) ou referenciadas

⁷ Trazemos essa terminologia por ser esta a forma geopolítica de identificação desse território, mas reconhece-se, nesta tese, como lugares pertencentes aos povos originários e que a colonização infringiu esse direito, o que ocasionou repartições de territórios e outras formas de denominá-los.

(os). Analisamos o Baile do Meio-Dia⁸ e os aspectos que o tornam um espaço de práticas decoloniais, o que colabora na defesa de que é possível transformar espaços de Danças de Salão através da perspectiva feminista decolonial.

Dessa forma, caminhar para uma direção que estabelece um novo olhar, uma necessidade de voltar alguns passos para avançar alguns à frente, reconhecendo os ensinamentos passados de geração para geração e relacionando com a categoria proposta por Lélia Gonzalez e o ensino Afrocentrado, pode emergir um ensino das Danças de Salão decolonial.

A escolha da abordagem metodológica da Pesquisa-ação, com base em Nunes e Infante (1996) e Tripp (2005), “implica em tomar consciência dos princípios que nos conduzem em nosso trabalho: temos de ter clareza a respeito, tanto do que estamos fazendo, quanto do porquê o estamos fazendo” (Tripp, 2005, p. 449). Os processos metodológicos foram iniciados a partir da análise da conjuntura na qual se constituem as concepções sobre as Danças de Salão e os resultados na atualidade, tendo como base as minhas vivências profissionais e o levantamento bibliográfico, que respaldam os conceitos e referências utilizados durante a pesquisa.

No entanto, foi preciso debruçar-me sobre produções acadêmicas nas quais o objeto de investigação são as Danças de Salão, estudando as indicações interpretativas da história apresentadas acerca dessas danças, de forma a reconhecer se a perspectiva presente em tais pesquisas indicam algum sinal do protagonismo do povo negro. A partir disso, realizei a pesquisa na busca de traçar um diálogo entre o que questiono e proponho no trabalho e minhas ações pedagógicas, artísticas e como produtora de eventos, os quais são realizados nos ambientes de Danças de Salão em que atuo profissionalmente, com o desejo de provocar possíveis rupturas necessárias para transformações de concepções que se sustentam nos contextos em que essas danças acontecem.

Além disso, a realização de duas viagens a países que apresentam as Danças de Salão como representação da cultura nacional (o Tango na Argentina e a Salsa em Cuba), tiveram por finalidade buscar, nos seus lugares de origem, os modos de transmitir, os lugares em que se dão os bailes, as aulas e as apresentações para observação de fatos e fenômenos que ocorreram e ocorrem nas práticas culturais desses países. Essas viagens foram indispensáveis para investigar

⁸O Baile do Meio-Dia é um evento para pessoas praticantes das Danças de Salão encontrarem-se. Tem como principal objetivo promover a socialização entre as pessoas. Ele nasce de uma turma regular de aulas de Danças de Salão, como atividade oferecida por uma empresa, às 12h. São 10 anos de resistência na tentativa de manter sua existência no cenário da dança na cidade de Salvador-BA.

documentos e dados disponíveis em bibliotecas locais, espaços tradicionais e escolas que ensinam tais conhecimentos.

Como referencial teórico para subsidiar os conceitos e a abordagem desse tema, as contribuições de Munanga (1988/1999); Andrews (1998); Bento (2002/2005); Abdias do Nascimento (2016); Azevedo (2018); Gouveia (2016/2017); Hernandéz (2017); Moreira (2010); Yao (2020); Orsi (2022); Martí (1891); Lazzarin (2021); Santos (2020); Rocga (2014); Keindé e Mello (2019); e Mariano (2021) são essenciais, especialmente, no que tange aos aspectos históricos que colaboram para o entendimento dos processos de miscigenação, branqueamento, eugenia e marginalização sofridos pelo povo negro e suas consequências no Brasil, na Argentina e em Cuba.

Ainda, Ried (2003), Zamoner (2007/2013) e Perna (2011/2012) tratam de aspectos tradicionais nas Danças de Salão, os quais tenciono através da crítica às Cisdanças de Salão. Já Freire (2019/2022); Feitoza (2011); Martins (2019); Polezi (2017/2019); Strack (2017); Pazetto e Samways (2018); Freire e Accioly (2021); e Silveira (2017/2018/2021) trazem novas concepções para essas danças. Referente a nomenclaturas comuns nas Danças de Salão, utilizo os pensamentos de Lopes e Simas (2021). São José (2005), Veiga (2013) e Pereira (2021) explanam alguns fatos acerca das Danças de Salão. Para dialogar com pesquisadores que tratam das danças afro-brasileiras, Silva (2008), Petit (2015), Conrado (2006/2023) e Martins (2003) são acionadas.

Para abordar aspectos educacionais, obras de Freire (1996, 2019), ao passo que Saviani (2003) explora as teorias pedagógicas. Além disso, discuto um dos conceitos mais importantes para a pesquisa, o ensino Afrocentralizado, através dos escritos de Asante (2009) e Nogueira (2010), relacionando-o com Amefricanidade, categoria cunhada por Lélia Gonzalez nos anos de 1980, a partir das análises feitas por Cardoso (2015).

Como a pesquisa é pautada no feminismo decolonial, interseccionalizando gênero, raça e classe, dialogo com Bairros (1995); Carneiro (1995); Crenshaw (2002); Pacheco (2008); Akotirene (2018); Curiel (2019/2020); Figueiredo (2020); Collins (2021) e com os escritos de Conceição Evaristo (2009), através de Duarte e Nunes (2020), e de Oyewùmí (2004/2021).

Inclusive, tornou-se necessário tratar do patriarcado, machismo, heteronormatividade e cisnomartividade. Para isso, tracei uma linha de pensamento com Drumond (1995), Saffioti (2015) e Bonassi (2017). No que tange ao eurocentrismo, decolonialidade e colonialidade, utilizei-me das pesquisas de Quijano (2005), Costa (2018/2020), Grosfoguel (2007/2020), Maldonado-Torres (2007/2016/2020) e Hollanda (2020). Além destas, há outras (os) autoras (es) que se juntam às discussões desta tese.

1 DA “DAMA BOA” À FEMINISTA NO SALÃO: PASSOS TRAÇADOS PARA A ESCREVIDANÇA DA PESQUISA

Durante minha trajetória profissional, experienciei todas as possibilidades que surgiram e me foram ofertadas nos diversos nichos que formam o mercado de trabalho das Danças de Salão. Com isso, foi possível ampliar meu olhar sobre vários aspectos e problemáticas presentes nos espaços por onde passei.

Logo que iniciei minha atuação como professora, entrei na lógica tradicional de ensino, em que as aulas são ministradas por um homem e uma mulher, com padrões muito bem determinados. A partir dessa experiência, passei a perceber que meu lugar na sala de aula e nas apresentações era sempre diminuído em relação ao professor que atuava ao meu lado, pois as pessoas que faziam aula conosco ou que nos assistiam nas apresentações sempre se dirigiam a ele para dúvidas, elogios ou qualquer aspecto relacionado ao nosso trabalho, e eu era vista como a assistente, mesmo tendo o grau de formação equivalente ao dele, uma vez que éramos licenciados em dança pela mesma universidade e, inclusive, colegas de turma e de formatura, tendo iniciado e finalizado a graduação no mesmo período.

Tais situações começaram a incomodar-me, então passei a observar as condições das professoras que atuavam nas Danças de Salão. Sustento que é comum a pouca interferência dessas mulheres durante as aulas, uma vez que os professores homens sempre direcionam as etapas da aula, as explicações dos movimentos, a demonstração dos passos e a escolha das músicas. Muitas vezes, as aulas são focadas a partir de explicações direcionadas para quem conduz, que é tradicionalmente o homem, e no momento de mostrar os passos a professora passa a ser solicitada apenas para demonstrá-los em dupla com o professor ou para ensinar algum “enfeite”⁹ específico que possa ser executado durante a movimentação, porém, esses “gestos só podem acontecer se ela estiver atenta para não atrapalhar o movimento do cavalheiro que está por vir” (Silveira, 2018, p. 12).

Os incômodos foram tornando-se cada vez mais presentes, então tomei a decisão de não parar de estudar, pois percebi que os debates promovidos na universidade ampliavam o meu olhar crítico e me preparavam para atuar com autonomia nos espaços em que estava como

⁹ Movimentos executados durante a dança sem necessidade de condução, com o intuito de realçar algum movimento base da referida dança, muitas vezes denominados de “adornos”.

profissional. Uma das primeiras ações que adotei como professora foi excluir os termos “dama” e “cavalheiro” das minhas aulas, passando a assumir e defender que não existem funções definidas por sexo/gênero e que as funções de conduzir e responder à proposta de condução podem ser executadas por qualquer pessoa, basta ela querer e aprender os códigos criados para desenvolver um diálogo durante a dança.

Desse modo, estudar as ações de conduzir e ser conduzida de diversas modalidades das Danças de Salão tornou-se condição para meu aperfeiçoamento profissional. Assumir individualmente turmas de Danças de Salão e aulas particulares foi um dos pontos principais para me posicionar como profissional, sem precisar de uma figura masculina para validar minha atuação. Além disso, passei a trabalhar com diversas pessoas, e não apenas com um único par, na busca de não estabelecer uma marca formada por duas pessoas, homem e mulher, o que é comum nas Danças de Salão. Feito isto, comecei um processo de desconstruir, nas minhas aulas, eventos, trabalhos coreográficos e pesquisa, as concepções tradicionalmente produzidas e reproduzidas nas Danças de Salão. Por conseguinte, passei a indagar cada situação vivida como mulher e profissional e cheguei à compreensão de que precisava transformar todas essas Escrevidanças em pesquisa.

Durante o mestrado, realizei diversas ações através do *Grupo Dois em Um*¹⁰, que foram fundamentais para a difusão e o fomento de discussões, visto que questionam e colocam em pauta o formato tradicional em que se encontram as Danças de Salão e as concepções disseminadas em espaços onde tais danças acontecem. Realizamos debates on-line com pesquisadores e profissionais que atuam em diversas regiões do Brasil. É preciso sublinhar que todo o material produzido está disponível no canal do *YouTube*¹¹ do Grupo. As relações estabelecidas durante os debates realizados possibilitaram a construção de pontes que levaram a novas conexões, como a participação em um coletivo feminista com mulheres de diferentes estados que fazem parte das Danças de Salão *Coletivo Par*¹², o que foi fundamental para que

¹⁰ O *Grupo Dois em Um* surge com o intuito de promover apresentações, aulas e discussões que colaborem para desenvolver uma análise crítica acerca do atual formato das Danças de Salão, sua constituição, comportamentos e práticas pedagógicas. Atividades: Cursos Livres da Escola de Dança da FUNCEB - Danças de Salão/ Participamos do Ocupe Seu Espaço, realizando 4 edições do evento "Dois em Um convida... você aceita?" ANOS I, II, III e IV; I e II WEBINÁRIO: INTERSECCIONALIDADE E DANÇA DE SALÃO/ Minicursos de Verão 2022/ Encontro Online. Abordagens Contemporâneas nas Danças de Salão/ Apresentações: Festival Viva Dança - Mostra Casa Aberta; Samba Zouk Feira; EPA e Mostra Cursos Livres/ Intensivo Danças Afro-Cubanas/ Apresentação Oral em Evento: SPA, 2022.

¹¹ <https://www.youtube.com/grupodoisemum>

¹² Coletivo feminista formado por mulheres das Danças de Salão com intuito de promover ações que discutam sobre as violências sofridas por mulheres nos espaços onde acontecem as Danças de Salão, e como transformar esses espaços. <https://www.youtube.com/@coletivopar8769>

eu me aproximasse cada vez mais das questões feministas, reconhecendo-me e posicionando-me como tal.

Por meio da minha pesquisa de mestrado, dos trabalhos realizados com o Grupo Dois em Um e com o Coletivo Par, novas indagações foram surgindo e, cada vez mais, fui sentindo-me incomodada com tudo o que é propagado sobre as Danças de Salão. Ao avançar nos meus estudos e encontrar o feminismo decolonial, que “propõe uma revisão epistemológica radical das teorias feministas eurocentradas” (Hollanda, 2020, p. 13), deparei-me com alguns detalhes muito importantes para reconhecer que tratar apenas das questões de gênero não daria conta de tantas outras, seria necessário avançar. Para isso, é imprescindível voltar ao princípio, ou seja, à origem da história contada sobre as Danças de Salão, sendo inevitável buscar compreender as condições históricas que imprimiram um cenário propício para os aspectos sociais que temos implantados hoje.

A visão histórica traçada a partir do eurocentrismo (Quijano, 2000), que reconhece a Europa como o centro do processo histórico e civilizatório da humanidade, com seus costumes e valores colocados como superiores aos de outros povos, legítima convicções que estão relacionadas a um projeto sustentado por uma sociedade estruturalmente racista. A colonização eurocêntrica fez uso da teoria do branqueamento, apresentada como solução para a diminuição da população negra no Brasil (Bento, 2002), através da miscigenação, mecanismo utilizado para promover o clareamento da população brasileira, tanto nos aspectos culturais quanto no que diz respeito ao fenótipo (Munanga, 1999; Nascimento, 2016; Bento, 2002).

Consequentemente, esse processo resultou no mito da democracia racial, criando uma falsa ideia de relações pacíficas, igualitárias e isentas de racismo no território brasileiro (Munanga, 1999). Como afirma Lélia Gonzalez, “o efeito maior do mito é a crença de que o racismo¹³ inexiste em nosso país, graças ao processo de miscigenação” (Gonzalez, 2020, p. 50). Assim, “neste pretensioso conceito de ‘democracia racial’, apenas um dos elementos raciais tem qualquer direito ou poder: o branco” (Nascimento, 1977, apud Santos, M., 2020)¹⁴.

Dessa forma, forja-se um enredo fantasioso, que alimenta a construção de uma superioridade dos brancos sobre os negros e indígenas, tendo como resultado a repulsa ao que somos e ao que produzimos enquanto cultura; é o desfecho das sequelas da vontade de

¹³ “Antes de mais nada, importa caracterizar o racismo como uma construção ideológica cujas práticas se caracterizam nos diferentes processos de discriminação racial. Enquanto discurso de exclusão que é, ele tem sido perpetuado e reinterpretado de acordo com os interesses dos que dele se beneficiam” (Gonzalez, 2020, p. 55).

¹⁴ Trecho da tese apresentada por Abdias do Nascimento, no II Festival de Artes e Culturas Negras e Africanas (Festac), em 1977, em Lagos, na Nigéria.

embranquecer, de não pertencer a um grupo visto como inferior, subalternizado socialmente (Cardoso, 2014).

A assimilação de características pertencentes à cultura branca passa a ser um possível caminho para a aceitação do que, em sua origem, é enraizado na África. Munanga (1988) descreve com maestria as tentativas de tal assimilação. Nas Danças de Salão, esse processo é iniciado também através da incorporação do abraço atribuído à Valsa, caracterizado por ser um abraço fechado, mantendo uma sustentação dos braços, o que favorece uma certa estabilidade e controle entre a pessoa que conduz e a pessoa que é conduzida.

A partir dessa estruturação, a Valsa exerceu influência sobre diversas danças, como o Samba de Gafieira, o Tango, o Bolero, o Forró e a Salsa, através de adaptações para cada uma dessas danças. No entanto, essa investida de padronizar, com base em critérios estéticos e técnicos específicos, uniformizou as Danças de Salão, suprimindo a diversidade de abraços e possíveis conexões pertencentes à corporalidades próprias de outras culturas. Assim como no Maxixe, muitas dessas danças apresentavam abraços mais fluidos, permitindo maior mobilidade no tronco e diferentes pontos de contato, o que proporcionava expressões mais livres.

O contexto que sugere que as primeiras manifestações do aparecimento das Danças de Salão ocorreram na Europa (Martins; Polezi, 2019) é o mesmo que afirma que as aparições iniciais de danças em pares no Brasil resultam da chegada dos colonizadores. Tal afirmação implica no perigo da história única, construída a partir da visão eurocêntrica de mundo, que ignora quaisquer outras formas de existir que não estejam alinhadas com as verdades impostas pelos colonizadores. Ao contarmos essa única versão quanto à origem das Danças de Salão, servimos à colonialidade do saber, do ser e do poder (Maldonado-Torres, 2016). Nesse sentido, a colonialidade avança para além do colonialismo, atuando de modo efetivo nas relações humanas e tendo como configuração a soberania de um povo sobre o outro (Hollanda, 2020).

A sala de aula é lugar de poder e terreno fértil para constituir verdades, portanto, as concepções eurocêntricas, no que se refere à produção de conhecimento, em conjunto com a eugenia (Rocha, 2014) e ideologia do branqueamento (Bento, 2002) foram introduzidas nos espaços formais e não formais educativos, através do modelo de ensino tradicional. Com o surgimento da atuação profissional para o ensino das Danças de Salão, tais perspectivas foram reproduzidas também nesses ambientes. Assim, um olhar colonial sobre sua origem e sua construção foi sendo disseminado em aulas, tendo como resultado a reprodução e normatização de papéis e concepções construídas por uma sociedade imersa em crenças produzidas pelo processo de colonização. A sala de aula, o ensino, os bailes, entre outras faces dessas danças,

passam a ser ferramentas propícias para a manutenção de valores eurocêntricos socialmente construídos.

O eurocentrismo constitui uma sociedade fundamentada no patriarcado, "sistema político modelador da cultura e dominação masculina, especialmente contra as mulheres" (Akotirene, 2019, p. 118), que teve como sequela relações machistas. Explicando de outra maneira, trata-se de "um sistema de representações simbólicas que mistifica as relações de exploração, de dominação, de sujeição entre o homem e a mulher" (Drumont, 1980, p. 1), que, como o próprio nome aponta, "é o regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens" (Saffioti, 2015, p. 44).

Dentre outras doutrinas que sustentam o discurso patriarcal machista, a convicção da binariedade de gênero como norma pressupõe que gêneros são biologicamente definidos pelo órgão sexual com o qual a pessoa nasce, fazendo crer que o ser humano nasce homem ou mulher. Entretanto, gênero é uma construção social do que é ser masculino e feminino (Saffioti, 2015), valores, normas, comportamentos convencionados a partir das relações sociais e culturais nas quais as pessoas estão inseridas. Definir lugares imóveis para o gênero colabora para a crença da heteronormatividade como padrão. Nas Danças de Salão esse sistema heteronormativo "funciona como engrenagem de um mecanismo social que regula corpos e possibilidades de estar no mundo" (Silveira, 2018, p. 6).

Tais características presentes nessa sociedade patriarcal colaboraram para a padronização do que entendemos quanto papéis que definem o que é ser homem e mulher, "o papel da dama na dança está diretamente conectado com uma conduta moral vinculada a uma norma heterossocial, onde a centralidade e o pensar concentram-se na figura masculina" (Silveira, 2018, p. 8). As mesmas marcas contribuíram, também, para a formação das convicções que defendem que a matriz originária das Danças de Salão são os salões da corte portuguesa, o que é propagado com veemência, enraizando um pensamento eurocentrado dentro do ensino e produções de diversos aspectos referentes às Danças de Salão.

No entanto, apesar das tentativas de estabelecer um olhar eurocêntrico, não podemos negar sua matriz africana, pois ao dançar um Samba, um Tango ou uma Salsa, "as performances revelam o que os textos escondem" (Martins, 2003). Os corpos deslizando em dupla pelo salão enganam os olhos de quem vê e não entende que, dentro de uma postura elegante, muitas vezes relacionada ao que se reconhece como clássica, quem de fato configura as características da

dança é a malandragem (Lopes; Simas, 2021), já que é a ginga que estabelece a cadênci a, a pulsação que aterra¹⁵ e tira do chão toda a potênci a para mover.

O improviso no salão pode ser relacionado com as características da manda ng a, essa capacidade de lidar com “o transitório, com o imprevisível, com os benefícios e as adversidades do momento, potencializando tudo numa ginga dançante, que envolve simulação e dissimulação das intencionalidades, ludicidade, astúcia e agilidade” (Petit, 2015, p. 102). O caráter “rítmico” dessas danças, a ausência de “consoantes”, que neste caso são os padrões corporais exigidos, mas que não são o que de fato constrói essas danças, estão vivos, presentes, dialogando com esses atravessamentos (Martins, 2003).

A conjuntura apresentada resulta na necessidade de questionar a única história contada até aqui e analisar as verdades mencionadas, o que caracteriza o desejo de iniciar a transfiguração do que foi designado para as Danças de Salão e seguir com propostas que busquem a decolonialidade como direção (Curiel, 2020). Nesse contexto, o objetivo da tese é a crítica ao modelo tradicional hegemônico de como a Dança de Salão vem sendo afirmada e, a partir disso, superar essa ideia, dar lugar à contribuição africana de sujeitos agentes que historicamente transmitiram esse conhecimento.

Em vista disso, a pesquisa apresenta narrativas que têm como base a análise de aspectos históricos, culturais e sociais, na perspectiva de um pensamento Amefricanizado e Afrocentralizado, cuja concepção constrói-se por “um pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (Asante, 2009, p. 93).

O principal intuito desta escrita é provocar um olhar contra-hegemônico, pautado no feminismo decolonial e antirracista, com traços indispensáveis para que possa vir a promover ações pedagógicas decoloniais nos ambientes das Danças de Salão, além de expor as problemáticas manifestadas pelo eurocentrismo hegemônico, pela colonização, pelo machismo e pelo racismo, entre outras categorias de dominação do corpo negro, e sua participação na construção da cultura brasileira, latino-americana e caribenha.

Considerando tais constatações, a pesquisa apresenta a possibilidade de uma abordagem Amefricanizada de ensino Afrocentrado para as Danças de Salão, como também mostra contextualização do seu processo histórico. Estabelece questionamentos que rompem com estruturas que estão instauradas no exercício de um poder opressor, que tenta “enfraquecer os

¹⁵ Aterr ar é um termo que utilizamos em aulas de Danças de Salão para referirmo-nos a movimentos que precisam estabelecer uma relação com o chão.

oprimidos mais do que já estão, ilhando-os, criando e aprofundando cisões entre eles, através de uma gama variada de métodos e processos” (Freire, 2019, p. 190).

Dessa forma, fez-se necessário investigar e questionar como o estilo europeu de dançar em pares influenciou, modificou e transformou as construções do dançar em pares no Brasil e, até mesmo, em outros países da América Latina. Foi de fundamental importância saber como o modelo eurocêntrico de dança interferiu na construção do Samba de Gafieira, do Tango e da Salsa. Danças que se transformaram ao aderir a alguns aspectos característicos de danças europeias para serem aceitas socialmente e também como rota de fuga para preservar a cultura africana que tanto tentaram aniquilar. Nesse processo, o sincretismo religioso é um dos maiores exemplos do uso da miscigenação cultural como uma forma de camuflagem para continuar existindo em uma sociedade racista que marginalizou – e marginaliza – toda e qualquer manifestação que tenha suas raízes na África, e nas Danças de Salão não foi diferente. Portanto, “O ‘sincretismo’ seria o resultado cultural da política de miscigenação” (Luz, 2017, p. 184).

O sincretismo católico-africano decorre da necessidade que o africano e seu descendente tiveram de proteger suas crenças religiosas contra as investidas destruidoras da sociedade dominante. As religiões africanas, efetivamente postas fora da lei pelo Brasil oficial, só puderam ser preservadas através do recurso da sincretização (Nascimento, 2016, p. 133).

Avançar, no que diz respeito ao que foi construído e validado como referências teóricas e produção de conhecimento, é necessário para estabelecer novos pontos de partida e potencializar movimentos que identificam “a geopolítica do conhecimento que historicamente privilegiou e reproduziu o conhecimento hegemônico e eurocêntrico, rejeitando a continuidade de práticas epistemocidas” (Figueiredo, 2020, p. 05), passo indispensável para voltarmos e tomarmos como base outras estruturas que não estão atreladas ao modo hegemônico de pensar o mundo, por isso, a utilização do termo “feminismo decolonial” e não apenas “feminismo”.

Como feminista no salão, atuando no lugar do qual falo, partindo das minhas experiências, que são as principais rotas que me direcionaram até aqui, caracterizo a pesquisa como uma pesquisa-ação, que tem como aspecto metodológico identificar fatores que derivam de problemas que são passíveis de transformações, através da identificação de “soluções e propostas de ações para transformação da realidade”. O resultado do trabalho é proveniente da troca de saberes” (Nunes; Infante, 1996. p. 100).

No entanto, foi imprescindível um levantamento bibliográfico que contribuísse no aprofundamento e entendimento dos conceitos, termos e teorias utilizados. Fazer uma análise das políticas de branqueamento que colaboraram para o apagamento do protagonismo dos povos negros na formação da cultura Argentina, Brasileira e Cubana, identificando

particularidades comuns à cultura latino-americana, foi necessário para a realização da pesquisa.

Uma parte do processo, também fundamental, foi a realização de viagens a países que apresentam as Danças de Salão como uma das representações da cultura nacional, no caso, o Tango na Argentina e a Salsa em Cuba. Afinal, tais danças projetam para o mundo, em algum nível, a história e a identidade de seus respectivos países, são símbolos culturais que esboçam uma imagem, mesmo que reduzida e em alguns aspectos estereotipada, sobre o território de origem. Essas viagens tiveram por finalidade colaborar para a observação de fatos e fenômenos que ocorreram e ocorrem na realidade, buscando identificar particularidades que denotam o branqueamento sofrido pelo Tango e pela Salsa. Tais experiências foram registradas através de filmagens, fotografias e entrevistas feitas com artistas, professores e dançarinos (as) locais.

Delinear uma análise sobre alguns aspectos históricos que delimitaram a condição marginalizada à qual os povos negros foram submetidos após a abolição da escravidão em países como Brasil, Argentina e Cuba, favorece o entendimento do processo que contribuiu para categorizar as culturas de matriz africana surgidas na diáspora afro-latino-americana como inferiores às que estão vinculadas à Europa.

Com base nesse levantamento, faço uma correlação entre o resultado da análise dos dados presentes nos questionários, o resultado da pesquisa de campo e o do levantamento elaborado a partir da revisão bibliográfica e das políticas de branqueamento, com uma visão crítica acerca da história contada sobre a origem das Danças de Salão e o eurocentrismo hegemônico. Também procuro tecer uma crítica à influência do eurocentrismo na construção do discurso presente nas práticas pedagógicas das (os) profissionais de Danças de Salão, na tentativa de restabelecer o protagonismo do povo negro na relação histórica da origem dessas danças. Desta forma, pretendo promover uma perspectiva Amefricanizada e Afrocentralizada para o ensino das Danças de Salão a partir de um olhar feminista decolonial sobre o seu processo histórico.

Para tanto, penso que todo texto é resultado de muitas vivências, e que não é possível escrever sem dialogar com o mundo, seja pela escrita, pelas pesquisas de outras pessoas, pelo estudo de dados de situações que envolvem relações sociais, ou pelo estudo de materiais que buscam solucionar ou responder a algo que irá interferir em setores da sociedade. Nesse sentido, a Escrevidança é construída pelas relações com outros escritos, que podem auxiliar no desdobramento e observação de diversos aspectos, sejam eles sociais, políticos ou técnicos, e não necessariamente uma coisa separada da outra, pois eles vão entrelaçar-se e novas Escrevidanças surgem nessa trajetória.

Ao dançar e estabelecer novas Escrevidanças, é possível traçar uma rota com pontos de partida diferentes. Para relacionar essa ideia com a prática das Danças de Salão, podemos imaginar um improviso onde a condução seja compartilhada. É importante frisar que, nesta proposta de dança, há como abarcar tanto o aspecto social quanto o político e o técnico, pois mudar uma estrutura padronizada que atribui ao homem cis, hetero a condição de condutor da dança é colocar em pauta o lugar da mulher na sociedade. No entanto, é também tratar de aspectos técnicos não determinar o papel de quem conduz e de quem recebe a proposta de condução, ultrapassa as funções fixas presentes nas Danças de Salão, o que gera uma ressignificação da forma técnica até então reproduzida como modelo de ensino para o movimento de tais danças.

Desse modo, por perceber que as estruturas e concepções padronizadas a partir de convicções arquitetadas por uma sociedade que ainda acredita em modelos inalteráveis que delimitam lugares muito bem definidos socialmente e que são responsáveis pelas mazelas presentes na humanidade, a “dama boa!”, conceito que prevê que “quanto mais fielmente a Dama seguir as ordens dadas pelo Cavalheiro, mais ela será bem-vista por eles”, sai de cena, abrindo caminho para a feminista decolonial ocupar o espaço. Entretanto, o entendimento dessa ocupação é o de que “as Damas que de alguma forma não responderem corretamente aos comandos dos Cavalheiros são taxadas de ‘desobedientes’ ou ‘revoltadas’” (Strack, 2017, p. 31).

Isto, porém, não é um problema, afinal, “Pensar e propor a expansão de um campo de conhecimento onde o enraizamento de suas bases venham a transitar por vias antes desconsideradas é, ao mesmo tempo, reivindicar uma descentralização da hegemonia epistemológica” (Santos, 2020, p. 33). Portanto, para continuar com as Escrevidanças, escolho o “Balão Apagado”, que em linhas gerais significa a circularidade presente nas Danças de Salão, comuns em danças de matriz africana, e será tratado no próximo capítulo como guia para revisitá-las informações históricas, com o intuito de “provocar um giro conceitual acerca dos ângulos (perspectivas), lentes e abordagens sob as quais determinados temas costumam ser tratados” (Santos, 2020, p. 33).

2 “BALÃO APAGADO”: CAMINHO DE RESISTÊNCIA DO POVO NEGRO AFRO-LATINO-AMERICANO

O balão apagado é um passo tradicional oriundo do maxixe, “denominação que compreende antiga dança urbana brasileira, de par unido, e a música dessa dança” (Lopes; Simas, 2021), que foi inserido no Samba de Gafieira, no Forró e na Lambada. Sua execução ocorre em dupla, em um movimento circular dos quadris, provocando uma inclinação dos troncos para frente e para trás, e através da mudança/transferência de peso de um pé para o outro a dupla muda a direção do corpo no espaço.

Muitas manifestações da cultura brasileira de matriz Africana têm como característica movimentos circulares que nascem no quadril, até as mais contemporâneas, como o pagode baiano e o funk carioca. Voltar na história é dialogar com a trajetória de luta e resistência dos povos negros escravizados, pensando em uma linha cronológica, não reta, mas circular, que faz uso das curvas para estabelecer outras rotas e identificar que mesmo com todas as estratégias de apagamento, através da circularidade, não só o balão apagado, mas todas as referências de matriz africana conseguiram ultrapassar as barreiras da colonização, e continuam ultrapassando, fazendo-se presentes também nas Danças de Salão.

A população negra, explorada pela colonização promovida pelos brancos europeus na América Latina, sempre foi marginalizada, colocada como raça inferior, na tentativa de justificar a sua exploração. No processo de abolição da escravatura, em diversos países, não ficou garantido a esses povos e aos seus descendentes o mínimo de direitos para subsidiar e garantir sua sobrevivência, incluindo, entre eles, o direito à vida, alimentação, água potável, saneamento, saúde, habitação, educação básica, trabalho digno, segurança, liberdade e igualdade. Por outro lado, não faltaram tentativas constantes de estabelecer políticas de branqueamento (sustentadas pelo racismo científico) que atuaram para exterminar a existência dos povos negros. Assim, “as elites políticas e intelectuais, ansiosas por alcançar os ideais de civilização e progresso europeus, inspiraram-se em teorias racialistas e positivistas, desenvolvidas na Europa, para pensar esses projetos” (Gouveia, 2017, p. 14).

Na tese “*AMÉRICA LATINA ENFERMA: Racismo e Positivismo no Pensamento Político Latinoamericano em Fins do Século XIX e Início do XX*”, Gouveia (2016) faz uma análise de algumas obras e indica que o racismo científico europeu foi utilizado para embasar o diagnóstico que qualificou a América Latina como enferma, por ser um lugar de pessoas não brancas. Com esse diagnóstico, surgiram possíveis soluções para estabelecer a modernização do continente, adaptando o que a Europa propagava como modelo civilizatório para a realidade

da América Latina. Assim, a miscigenação e a tese do branqueamento passaram a ser apresentadas como estratégias para apagar as características negras africanas de sua população. De acordo com Santos (2020, p. 128),

A política de embranquecimento da sociedade brasileira, tanto a partir das ações de extermínio propostas pela comunidade científica, bem como através do incentivo federal à migração europeia, afetaram as populações negras rurais e urbanas de forma tão profunda ao ponto de eliminar formas reais de manutenção econômica no contexto geral das famílias negras. Enquanto meios que poderiam subsidiar mantimentos cotidianos ao menos a uma pequena parcela desta população, a comercialização das musicalidades/gestualidades negras naquele contexto social brasileiro foi sendo moldada a um estado de 'polidez' corporal/gestual os quais tendiam a redirecionar o fazer/sentir histórico do corpo negro para um lugar de coadjuvante.

É possível ampliar a citação de Santos (2020) para analisar a eugenia na América Latina, que passa a ser desenvolvida com aspectos próprios, mesmo estando pautada nas perspectivas eurocêntricas, nas quais o branqueamento e a miscigenação têm um papel fundamental para estabelecer políticas eugênicas, com o intuito de eliminar qualquer traço de negritude. Essas políticas dão continuidade ao genocídio promovido desde o início da colonização, com as mais terríveis ações cometidas durante o sistema escravocrata.

Hernandez (2017) descreve a mestiçagem como a “crença no uso da mistura racial para clarear a cor da pele da nação e torná-la mais branca, assim promovendo harmonia racial” (Hernández, 2017, p. 32). Dessa maneira, o branqueamento é apresentado por ele a partir de duas perspectivas, que indicam dois possíveis caminhos para analisá-lo, quais sejam: individual ou nacional, sendo o nacional uma perspectiva que almeja um alcance maior, ou seja, “uma campanha concreta, de construção nacional e patrocinada pelo Estado para branquear a população, mas também a ideologia racial geral que valoriza a branquitude” (Hernández, 2017, p. 32). No nível individual, o branqueamento manifesta-se na busca por uma aparência branca e no desejo de gerar filhos de pele mais clara por meio de relações inter-raciais, com a expectativa de melhorar as oportunidades de ascensão social.

Neste gigante território reconhecido como América Latina, vamos examinar fatos da história de três países em que as Danças de Salão são símbolo da cultura nacional: o Tango na Argentina, o Samba de Gafieira no Brasil e a Salsa em Cuba. O propósito é perceber as aproximações e distanciamentos presentes em cada lugar e em cada uma dessas danças, que são frutos do processo de miscigenação ocorridos nesses países.

2.1 ARGENTINA, BRASIL E CUBA: LADOS DA MESMA MOEDA

Pra Que Discutir com Madame

Madame diz que a raça não melhora
 Que a vida piora por causa do samba
 Madame diz que o samba tem pecado
 Que o samba coitado, devia acabar
 Madame diz que o samba tem cachaça
 Mistura de raça, mistura de cor
 Madame diz que o samba, democrata
 É música barata sem nenhum valor¹⁶

(Composição: Haroldo Barbosa/Janet de Almeida)

A música *Pra que discutir com Madame* é a manifestação do pensamento da alta sociedade no que se refere à cultura afro-brasileira, além de retratar o que estamos abordando, o racismo como parte da base constituinte do Brasil. Muitas pessoas dirão que essa afirmação é um exagero, no entanto, quando cavamos em busca de informações sobre ações e documentos que indicam e comprovam a tentativa de excluir a participação do povo negro na formação do Brasil, percebemos que não faltam comprovações. A elite branca brasileira sempre desejou acabar com tudo que tivesse referência à negritude. Esse desejo é cantado, expresso em falas preconceituosas que durante anos foram – e ainda são – reproduzidas e alimentadas por uma sociedade com síndrome de quem deseja ser o branco europeu e, mais recentemente, o branco norte-americano.

Madame, essa voz-amo hegemônica, que tem o poder de “marcar”, “atribuir”, “classificar” e “excluir”, pertence ao mesmo campo de ideologia racista que no século XVI, durante a escravidão nas Américas, se configurava através da religião e da moral, e, no século XIX buscava reivindicar uma perspectiva racional e científica para justificar a inferioridade dos não europeus (Mariano, 2021, p. 4).

A história da invasão do Brasil é recente, são poucos séculos e muito genocídio, “maior de todos os escândalos, aquele que ultrapassou qualquer outro na história da humanidade; a escravização dos povos negros-africanos” (Nascimento, 2016, p. 57), trazidos para o Brasil para a exploração em diversos aspectos. Lamentavelmente, até os dias atuais com atitudes cotidianas

¹⁶ Música de composição de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida em 1945, interpretada por João Gilberto.

racistas presentes nas falas dos agentes que atuam para as forças de segurança dos poderes públicos, na figura da polícia. E sabemos em quais condições encontra-se o povo negro no Brasil e seus descendentes. Quem mora nas favelas? Quem estuda em escola pública? Quem sofre na fila dos SUS? Quem serve para a “uberização” do trabalho, fazendo entregas usando bicicletas do sistema Itaú sem condições adequadas de trabalho? Quem segura a corda do trio elétrico no carnaval? Quem fica na fila para trabalhar como ambulante nas festas, por não ter emprego? Quem é perseguido por seguranças no mercado ou em lojas de shoppings? Quem?

Em uma linha cronológica de uma história perversa de tentativa de destruição, apagamento da negritude presente nas manifestações culturais brasileiras, podemos indicar diversos momentos que concretizam efetivamente a materialização do racismo estrutural. Vamos passear um pouco por alguns fatos ocorridos, especificamente, nos últimos 200 anos (aproximadamente, o período indicado como tempo de existência das Danças de Salão no Brasil). No entanto, antes de avançarmos, vamos acessar o que Almeida (2019) aponta como racismo:

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre ‘pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição’. Nesse caso, além de medidas que coibam o racismo individual e institucionalmente, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas. (Almeida, 2019, p. 33, **grifo do autor**).

Inclusive, a comemoração dos 200 anos resultou na produção de uma série de três livros intitulados *200 anos de Danças de Salão no Brasil*, nos quais o organizador, Marco Antonio Perna (2011/2012), reúne artigos de diversas (os) autoras (es) que tratam de aspectos das Danças de Salão. São relatos de experiências, textos opinativos e escritas que utilizam – ou não – referências bibliográficas diversas, em sua maioria, partindo de uma perspectiva tradicionalista de análise e apresentação do universo de tais danças. Um dos artigos mais problemáticos presentes na coletânea encontra-se no volume 2, que traz como título “Dama boa não pensa...”, escrito pelo próprio organizador (Perna, 2012).

Os livros mencionados apresentam um compilado de artigos voltados para uma análise de espaços sociais em que as Danças de Salão acontecem ou aconteceram (como o Cassino da Urca), algumas perspectivas históricas acerca de modalidades (como o Bolero e o Samba de Gafieira), entre outras narrativas de vivências diversas. Alguns dos textos são vinculados a pesquisadores relacionados ao ambiente acadêmico e que apresentam, em sua escrita, aspectos

dos trabalhos resultantes do desenvolvimento de pesquisas, como Jonas Karlos¹⁷ (2011, p.76), que apresenta seu conceito de “cocondução”, numa perspectiva de que “A condução existe, o que precisamos persuadir é que são duas conduções atuando de maneira distinta e simultânea e que uma não desvaloriza a outra”, e Katiusca Dickow¹⁸, que propõe uma reflexão sobre as Danças de Salão a serem levadas para o palco.

No entanto, os textos publicados no livro são, majoritariamente, escritos de forma a não propor um exame crítico a respeito das concepções produzidas e reproduzidas nessas danças. Em algumas situações, reafirmam os estereótipos que estamos questionando, como a ideia de que existe uma “boa dama!” para dançar, como afirma Perna em um dos artigos da coletânea. “Volto a afirmar que boa dama não pensa. Ela sente a condução e faz determinado passo sem que tivesse pensado em fazer. Esse é o caso ideal. Boa dama é um cavalheiro com boa condução” (Perna, 2012, p. 49).

Tal pensamento expressa a crença na existência de um padrão ideal para dançar, estereótipo criado com base nas concepções eurocêntricas do mundo, pautadas em uma sociedade patriarcal e machista, que também colabora para sustentar a marginalização de culturas não brancas. Afinal, a colonização europeia impôs seu modo de ser e sua cultura como superiores, e as consequências desse processo violento estão em detalhes que parecem pequenos, mas que são faíscas de uma grande chama devastadora.

Para contextualizar a ideologia do branqueamento e suas implicações no epistemicídio¹⁹ racial dos africanos no Brasil, é importante compreender alguns acontecimentos históricos. Iniciemos pela ilegalidade do tráfico negreiro, em 1807. Naquele ano, no dia 25 de março, foi promulgado o *Slave Trade Act*²⁰, que proibia o comércio de escravos em todo o Império Britânico. Faz-se necessário informar que as discussões sobre as problemáticas da escravidão, enquanto um crime bárbaro, já haviam sido iniciadas em 1787, com o surgimento do “Comitê para a Abolição do Comércio de Escravos”. Em 1803, outro fato relevante manteve esse debate vivo: a rebelião de pessoas escravizadas no Haiti, resultando na independência do país em 1804.

¹⁷Professor Adjunto do Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-USP/SP) - Doutorado Interinstitucional (DINTER -USP/UFS). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em dança da Universidade Federal da Bahia e Licenciado em Dança pela mesma instituição.

¹⁸Possui graduação em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (2006) e mestrado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2016).

¹⁹ Epistemicídio, a partir de Sueli Carneiro, “não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento ‘legítimo’ ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc.” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

²⁰Que significa “ato para a Abolição do Comércio de Escravos”.

Nesse sentido, é importante entender que o interesse da Inglaterra em acabar com o comércio de escravos tinha um cunho econômico, pautado no movimento iluminista e nas revoluções francesa e industrial, com perspectivas de novas relações de trabalho. Na visão de Bethell (2000),

Além das considerações de ordem moral, a Grã-Bretanha tinha fortes razões econômicas para adotar tal política. Privados os plantadores de açúcar das Antilhas Britânicas do seu suprimento regular de mão de obra barata, era importante que os seus rivais, principalmente os de Cuba e do Brasil, que já gozavam de muitas outras vantagens sobre eles, ficassem colocados no mesmo pé, pelo menos nesse ponto. E, se o continente africano ia ser transformado num mercado para produtos manufaturados e numa grande fonte de matérias-primas (além de ser civilizado e cristianizado), como muitos, na Grã-Bretanha, esperavam, era essencial que se fizessem todos os esforços para precipitar a total destruição do tráfico (Bethell, 2000, p. 10).

Assim, iniciou-se uma pressão estrangeira, especificamente da Inglaterra, sobre Portugal (e, após a independência, em 1822, sobre o governo brasileiro) e países que ainda escravizavam pessoas negras. Salienta-se que “depois que o Parlamento inglês aboliu o tráfico de escravos em suas colônias (1807), tornou-se paladina da emancipação e passou a perseguir os negreiros em alto-mar” (Azevedo, 2018, p. 208). No Brasil, houve resistência, principalmente por parte dos donos de fazendas de café, que não aceitavam as mudanças propostas (pois a mão de obra de pessoas escravizadas era a base para o plantio). Tentativas de acordos foram feitas, sem resultado satisfatório.

Em 1891, Rui Barbosa autorizou a queima de documentos históricos e arquivos que tivessem relação com o período referente ao comércio escravista e à escravidão em qualquer aspecto no Brasil (Nascimento, 2016). Detectou-se, também, que nesses documentos estavam registradas as perversidades cometidas pela elite do país com relação às pessoas negras. Então, nota-se que esse apagamento não só faz parte do processo da formação do Brasil, mas, também, demonstra o quanto quem estava (e se mantém) no poder busca, de todas as formas, exterminar qualquer prova do genocídio do povo negro promovido pela colonialidade instaurada no país.

Os pensamentos disseminados no período pós-abolicionista acerca da inferioridade da raça no Brasil estavam pautados na ideia de que os brancos eram uma raça superior aos negros. Ainda de acordo com esse pensamento, embasado em teorias racialistas, a cor da pele de uma população determinava o grau de progresso da nação, ou seja, um país com um número significativo de pessoas negras e mestiças seria um país atrasado. Nesse contexto, na tentativa de exterminar as pessoas negras do Brasil e torná-lo um país fenotipicamente branco, surge a tese do branqueamento, apresentada pelo então diretor do Museu Nacional, João Baptista de Lacerda, no I Congresso Internacional das Raças, realizado em Londres, em 1911.

Tal tese defendia que, através do incentivo à imigração de europeus para o Brasil e a miscigenação destes com a população, em 100 anos o Brasil seria um país majoritariamente branco. “Entre 1890 e 1914, mais de 1,5 milhão de europeus cruzariam o Atlântico rumo a São Paulo, com a maioria (63,6%) das passagens pagas pelo governo do Estado” (Andrews, 1998, p. 98).

O plano de resolver o “problema racial” do país avançou em outros aspectos, chegando à Constituição de 1934, que apresentava a eugenia como política de Estado, partindo do princípio que o Brasil precisava melhorar a sua condição racial. Com esse intuito, a Constituição Federal de 16 de Julho de 1934 estabelecia:

Nós, os representantes do povo brasileiro, pondo a nossa confiança em Deus, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para organizar um regime democrático, que assegure à Nação a unidade, a liberdade, a justiça e o bem-estar social e econômico, decretamos e promulgamos a seguinte

Art 138 - Incumbe à União, aos Estados e aos Municípios, nos termos das leis respectivas:

b) estimular a educação eugênica;

Isto nos leva a observar que a eugenia continua a justificar as ações que resultam em leis como a da vadiagem (1941), visto que funcionou com o intuito de estabelecer um controle social e atender ao desejo de um suposto desenvolvimento urbano que tinha Paris como referência de cidade modelo, principalmente para quem vivia no Rio de Janeiro. Com o discurso de “higienizar” as cidades, a lei foi usada para retirar das ruas as pessoas tidas como “vadias”, isto é, aquelas que se apresentavam sem ocupação, sem moradia, sem um vínculo institucionalizado.

A lei Áurea tinha sido assinada em 1888, um período curto para uma reestruturação social sem políticas públicas e medidas que atuassem para estabelecer um novo modelo social que garantisse o mínimo de dignidade aos povos negros escravizados durante tantos anos. Dentro dessa realidade destruidora, era evidente que as pessoas que estariam em condições de desemprego, sem moradia e sem acesso à educação, seriam as pessoas que tinham sido “libertas” sem nenhuma garantia de sobrevivência, ou seja, as pessoas negras.

A transição do sistema escravista para o modelo de trabalho livre no Brasil foi decisiva para a marginalização das pessoas negras, que para muitos não estavam preparadas para assumir os postos de trabalho surgidos desse novo formato de relações trabalhistas acordadas através de parcerias, o que também foi usado como justificativa para o estímulo à vinda de imigrantes para o Brasil. Todos os fatos mencionados colaboraram diretamente para um olhar inferiorizante sobre

as manifestações culturais de matriz africana no Brasil e os processos constantes de tentativas de embranquecer algumas expressões artísticas, a exemplo do Samba.

Partindo para a Argentina, encontramos o Tango como a maior representação cultural do povo Argentino no mundo. A maioria das pessoas, ao pensar ou falar da Argentina, relaciona o país à imagem construída pelos grandes nomes do futebol ou aos espetaculares shows de Tango. No entanto, esse imaginário também é resultado da crença difundida sob o discurso da existência de uma homogeneidade racial presente no país, o que leva a uma ideia totalmente distorcida e padronizada da visão europeia do que é o Tango. Dessa forma, quando se trata da maior representação cultural do país, não é mencionada a sua origem, que também é negra.

Tango Negro

Tango negro, tango negro,
te fuiste sin avisar,
los gringos fueron cambiando
tu manera de bailar.

Tango negro, tango negro,
el amo se fue por mar,
se acabaron los candombes
en el barrio de Monserrat.²¹

A música *Tango Negro* (1998), de Juan Carlos Cáceres, anuncia em sua letra uma apropriação da dança por parte das pessoas que o cantor denomina de “gringos”, ou seja, os imigrantes que foram estimulados a ir para a Argentina e que acabam transformando a forma original de dançar o Tango. Além disso, a questão do apagamento da cultura negra também aparece em trechos da música, como “acabaron los candombes en el barrio de Montserrat” (Cáceres, 1998).

A abolição da escravidão na Argentina ocorreu em 1813 e, assim como no Brasil, as pessoas “libertadas” foram lançadas à própria sorte, sem nenhuma política pública voltada à reparação social, o que inviabilizou que os afro-argentinos tivessem oportunidade de alçar outra condição de vida que não fosse a subalternidade (Orsi, 2022). Um aspecto relevante para

²¹ Música do artista Juan Carlos Cáceres, artista argentino nascido na década de 30 e faleceu em 2015. A letra diz:
Tango negro, tango negro/ você saiu sem avisar/ os gringos estavam mudando/ seu jeito de dançar/ Tango negro,
tango negro/ o mestre deixado pelo mar/ acabaram os candombes/ no bairro Monserrat (**Tradução nossa**)

analisar o resultado da realidade e possível “desaparecimento” dos afro-argentinos no pós-abolição é o “esquecimento ativamente produzido junto com a interpretação da mestiçagem tipicamente argentina” (Orsi, 2022, p. 146), um fator determinante para criar a imagem de uma Argentina como um país genuinamente branco. Reforçando esses posicionamentos, Keindé e Mello informam que “o Estado Nacional argentino foi construído, ao longo do século XIX, através do mito eurocêntrico da superioridade branca e sob um viés de políticas de branqueamento populacional impostas pela elite nacional” (2019, p. 350).

Outro fator importante a ser investigado são os dados do censo realizado pelo Instituto Nacional de Estatística e Censos (INDEC), que indicam um número baixo de afro-argentinos. Em 2010, “o INDEC (2012) estimou que a população total da Argentina era de 40.117.096, enquanto o total de pessoas que se declararam afrodescendentes foi de 149.493, isto é, 0,37% da população do país” (Keidé; Mello, 2019, p. 358). No entanto, o resultado numérico tem relação com a autodeclaração, pois muitas pessoas não se identificam como negras, consequência do processo de apagamento histórico e cultural dos povos negros e chegada dos imigrantes europeus, levados ao país na condição de salvador da nação. Conforme nos mostram os referidos autores:

Em sociedades racistas, é comum que o estigma reservado ao negro afete a autoimagem dos indivíduos estigmatizados fazendo com que muitos se definam em categorias mestiças ou até como brancos. Na Argentina, é possível que esse fenômeno ganhe ainda mais força graças ao ocultamento histórico da população afrodescendente e de suas contribuições para a cultura nacional e ao enaltecimento do europeu como o civilizado e bom, ou seja, a parte da Argentina que a tornaria um país respeitável em meio à América selvagem (Keidé; Mello, 2019, p. 359).

Mesmo com a forte tentativa de apagamento dos negros na Argentina, como ocorreu no Brasil, a resistência prevalece, principalmente, na música, na religião, na literatura e na dança. As manifestações culturais são, portanto, fator decisivo para a sobrevivência às tentativas de aniquilação. O Tango tem sua raiz no candombe, que é “um ritmo argentino de matriz africana que combina música e dança em um ritual que valoriza a identidade negra e a memória coletiva. Assim, sua função se relaciona à da religião” (Keidé; Mello, 2019, p. 361).

Mudando, agora, nosso destino para Cuba, uma ilha caribenha colonizada pela Espanha, constatamos que os conflitos iniciais resultaram no extermínio dos povos originários daquela terra, tanto pela exploração violenta quanto em decorrência de doenças trazidas pelos europeus. Uma prática comum dos colonizadores era a de estabelecer sua superioridade sobre os povos os quais eles encontravam nas terras invadidas, e “Parte das justificativas utilizadas pelos

invasores para buscar legitimar seu longo período de dominação, opressão e usurpação foi a ‘missão civilizadora europeia’” (Lazzarin, 2021, p. 22).

Uma das primeiras ações de luta contra a escravidão que marca a vida dos afro-cubanos acontece em 1812, chamada de “Conspiración de Aponte”, tendo como líder José António Aponte, cujo ideal era abolir a escravidão. Contudo, “A conspiração não teve o êxito esperado para aquele momento, pois segundo o pesquisador e investigador afrocubano Tomás Fernández Robaina, as intenções de Aponte foram descobertas” (Lazzarin, 2021, p. 25). Aponte foi morto no mesmo ano e teve sua cabeça exposta em praça pública, mas sua coragem é celebrada até os dias atuais pelos afro-cubanos, especificamente na cidade de Camagüey, onde anualmente acontece “El Encuentro José Antonio Aponte in memorian” (Lazzarin, 2021, p. 27).

A religião, a música, a dança, a literatura, entre outras características do povo cubano, são elementos fundamentais de resistência da presença africana na formação de Cuba enquanto nação. Na guerra de independência, os afro-cubanos tiveram efetiva participação. Segundo Lazzarin, foram três guerras até a independência do domínio Espanhol (1898), sendo elas: A Guerra dos Dez Anos (1868-1878); a Guerra Chiquita (1879-1880); e a Guerra de 1895 (1895-1898).

Ainda de acordo com este autor, sua pesquisa realizada em Havana proporcionou-lhe acessar informações sobre esse período que indicam que, no final do século XIX, existiam algumas tendências político-ideológicas alinhadas com o racismo e outras com o antirracismo, sendo elas: “os abolicionistas, que desejavam o fim da escravidão; os independentistas, que lutavam contra a colonização espanhola; e os antianexionistas, que eram contra a anexação de Cuba aos Estados Unidos” (Lazzarin, 2021, p. 28).

Apesar da existência de grupos com ideais distintos, duas das grandes personalidades reconhecidas como heróis nacionais defenderam o mesmo objetivo: a igualdade entre brancos e negros e a construção de uma nação Cubana. José Marceo, homem negro que pertenceu ao exército de libertação e lutou pela independência cubana e abolição da escravatura, tornando-se referência pelos seus feitos em defesa do povo cubano, e José Martí, importante nome que defendeu o ideal de unificação de uma nação. “Em Cuba não há medo de uma guerra racial. O homem é mais que branco, mais que mulato, mais que negro. Nos campos de batalha morreram por Cuba, as almas dos brancos e dos negros elevaram-se juntas no ar” (Martí, 1891. **Tradução nossa**).²²

²² “En Cuba no hay temor a la guerra de razas. Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro. En los campos de batalla murieron por Cuba, han subido juntas por los aires, las almas de los blancos y de los negros” (Martí, 1891).

Somos Cubanos

Somos cubanos, español y africano

Somos la mezcla perfecta

La combinación más pura, cubano

La más grande creación, seguro que sí²³

Podemos perceber, na música de uma das maiores orquestras cubana, Los Van Van, a reverência ao processo de formação do povo cubano, a mistura de povos que resultou naquela nação. Defender como grandiosa tal mescla, tal miscigenação, foi algo necessário para o processo de luta de independência do país, inicialmente contra os colonizadores europeus e, depois, contra os norte-americanos. E essa luta ainda não acabou, pois o embargo econômico sofrido pela ilha é resultado da resistência contra o imperialismo estadunidense, e reconhecer-se enquanto um povo é fundamental para a manutenção dessa resistência.

Apesar da propagação do discurso “somos todos Cubanos”, algo indispensável para alcançar a liberdade política do país, ele passou por processos complexos na luta antirracista, e mesmo com a revolução de 1959, que atendeu a muitas demandas da luta afro-cubana, o racismo não deixou de existir, sendo uma questão que está além do mar caribenho.

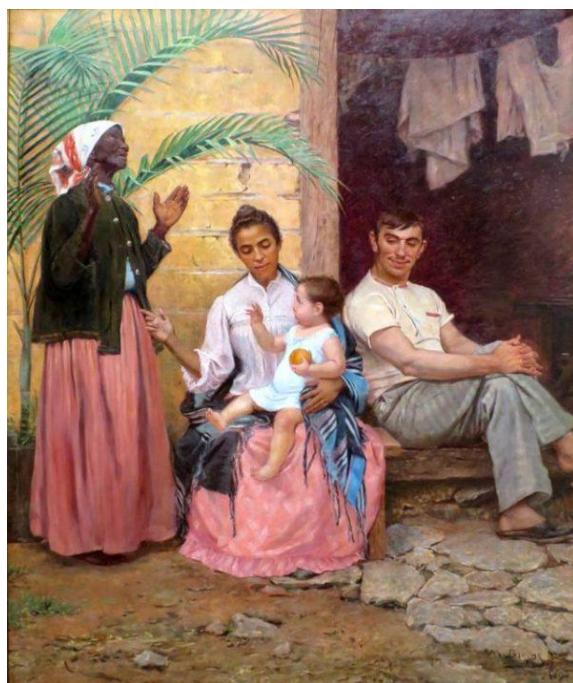
Existe racismo em Cuba? Sim, existe. O povo negro tem sido historicamente oprimido e marginalizado tanto em Cuba, como no Brasil, além de tantos outros lugares do planeta. Em muitos aspectos, o racismo se manifesta de diferentes maneiras, pois ele se adapta aos diversos contextos. Em Cuba, o racismo contra o povo negro teve início ainda do outro lado do atlântico, antes da travessia. Muitos corpos ficaram no caminho, outros milhões (re)existiram e resistem em todo Caribe e América (Lazzarin, 2021, p.81).

Qual seria o resultado da miscigenação em cada país? No Brasil, o discurso da miscigenação como possível caminho para exterminar a presença da negritude, seja nos aspectos físicos dos traços da população, principalmente no que se refere à cor da pele, ou nas práticas culturais e sua difusão, foi propagado com base na teoria que defendia que a mistura entre as raças transformaria o Brasil em um país branco em cem anos. Para tanto, a obra de arte do espanhol Modesto Brocos, “A Redenção de Cam”, de 1895, foi utilizada por João Batista de Lacerda, no Congresso Universal das Raças (1911), para reforçar as argumentações na defesa

²³ Música de *Los Van Van*, um dos principais grupos musicais da Cuba pós-revolucionária. Foi fundado em 1969 pelo baixista Juan Formell, que dirigiu a banda até a sua morte, em 2014. Tradução da música: Somos cubanos, espanhóis e africanos/ nós somos a mistura perfeita/ A combinação mais pura, cubana/ A maior criação, com certeza.

de tal teoria. Lacerda usou a tela para exemplificar que, através do cruzamento racial, as pessoas negras deixariam de existir, passando a ser totalmente brancas a partir da terceira geração.

Figura 1- Redenção de Cam, Modesto Bosco, 1895.



Fonte:<https://www.edusp.com.br/mais/a-tela-a-redencao-de-cam-e-a-tese-do-branqueamento-no-brasil/>

Na Argentina, ações para eliminar, efetivamente, as pessoas negras da sociedade foram baseadas na ideia da homogeneização do povo, numa perspectiva de que todos os argentinos são brancos. Existem alguns indícios que apontam para ações que provavelmente foram fundamentais para a construção do “mito da homogeneidade” (Moreira, 2010).

Entre tantas práticas, houve a formação de frentes de batalhas com soldados negros despreparados e que, consequentemente, morriam durante o combate. Um dos episódios históricos a efetivar tais atos foi “a ‘campanha ao deserto’ ou ‘conquista do deserto’, uma série de investidas militares que aconteceu nas três décadas finais do século XIX e que tinha por objetivo incorporar as terras da atual Patagônia ao nascente Estado Argentino” (Orsi, 2022, p, 144). Além disso, graves crises sanitárias devem ser mencionadas, como a de 1871, o grande surto de febre amarela em Buenos Aires, que resultou na morte de muitos afro-argentinos (Keindé; Mello, 2019).

Todavia, o fator preponderante para a Argentina alcançar seu objetivo de se tornar uma nação branca foi o fluxo imigratório, elemento primordial para a diminuição do número de pessoas reconhecidas como negras no país, ou seja, “a verdadeira diminuição da população

negra – em termos do proporcional na população argentina - teria se dado com as imigrações massivas da Europa nos anos de 1880-1900 e ao redor da primeira e segunda guerras mundiais” (Orsi, 2022, p. 150).

O Brasil e a Argentina chegaram a receber, aproximadamente, o mesmo contingente de imigrantes europeus, mas a dimensão territorial colaborou para resultados distintos em cada país (Orsi, 2022). A miscigenação foi difundida de maneira diferente em ambos os países, considerando que o pensamento era que no Brasil nasciam os mestiços, e na Argentina nasciam os brancos (Orsi, 2022). Como caminho para “branquear” o povo argentino não se estabeleceu categorias intermediárias, como os “pardos” no Brasil, ou seja, “pessoas que em outras latitudes seriam reconhecidas – e possivelmente se autorreconheceriam – como negras, são identificadas como brancas e brancas de pele escura” (Orsi, 2022, p. 151). Isso resultou na crença de que não existia um número significativo de pessoas negras na Argentina, transformando o país em um território majoritariamente branco.

Em Cuba, houve a propagação de uma visão pautada na perspectiva de construir uma nação na qual todos se vissem como cubanos (“somos cubanos”), o que não garantiu uma condição melhor para as pessoas negras, porque a ilusão de que todos são iguais minimizou os debates acerca do lugar das pessoas negras dentro da sociedade. José Martí é um dos nomes mais importantes na guerra da independência de Cuba sobre a Espanha e, para ele, a construção de Cuba enquanto nação viria da união entre todos os “homens”, não havendo, assim, o temor por uma guerra de raças (Martins, 1891).

Diante do exposto acima, podemos atestar que o processo histórico, violento, de colonização escravocrata, esteve comprometido em banir qualquer resquício que comprovasse o protagonismo dos povos negros na formação da América Latina. Esse processo deixou marcas em diversos aspectos culturais, especialmente na religião, tendo a Igreja Católica como forte aliada. As consequências são diversas e chegam também a atingir as Danças de Salão, seja na tentativa de branqueamento, dando sua origem como europeia com raízes na Valsa, ou através da padronização de condutas, regras e modos, definidos como adequados para frequentar os ambientes construídos para a prática das Danças de Salão, e também pelo controle do movimento, nos quais os padrões estéticos para determinar como devemos mover-nos ao dançar estrutura-se nas linhas das danças clássicas.

De acordo com Martins (2003), a cultura negra nas Américas é “de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a distinção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (Martins, 2003, p. 100).

Temáticas problemáticas surgem a partir da exploração e das imposições oriundas da colonização. Sendo assim, faz-se imprescindível olhar para as questões urgentes que ganham impulso na atualidade e que precisam ser compreendidas nas suas raízes para entendermos como projetar ações que causem fissuras nas estruturas entranhadas socialmente.

2. 2. CISDANÇAS X ESCREVIDANÇAS: DECOLONIZAR OS PADRÕES

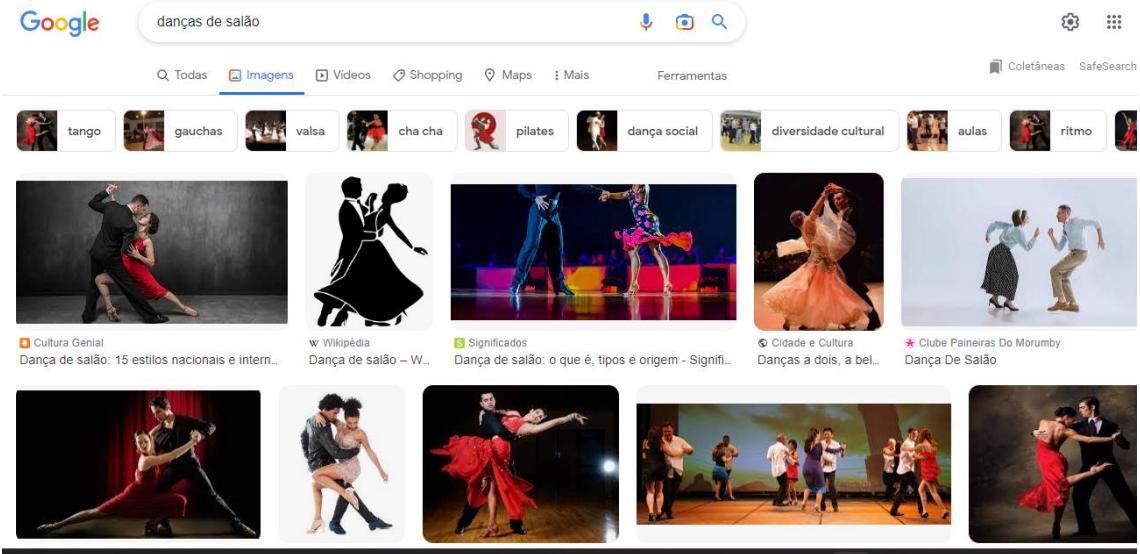
Início propondo uma busca rápida no Google: “Ok, Google! Danças de Salão Imagens!”. As imagens encontradas são 100% de duplas formadas por um homem e uma mulher. Isso indica que o imaginário construído quanto a tais danças permanece regulado pela norma cis-heteronormativa, ficando “evidente a atuação da dança na conformação da ideologia heterossexual e sexista” (Pazetto; Samways, 2018, p. 169). Com o intuito de coletar dados, durante a realização da pesquisa desenvolvida a nível de mestrado (PRODAN/2019)²⁴, utilizei questionários para a realização de entrevistas semiestruturadas aplicados a praticantes das Danças de Salão. Entre 66 respondentes, 93,9% identificaram-se como heterossexuais, o que reflete um ambiente predominantemente heteronormativo, ou seja:

um espaço predominantemente heterossexual, o que colabora para a reprodução de perspectivas heteronormativas sobre as Danças de Salão que, consequentemente, reproduzem uma lógica de comportamento baseada na binariedade de gênero e na manutenção de comportamentos estabelecidos para homens e mulheres (Freire; Accioly, 2021, p. 6).

Ao propor uma analogia entre cismodernidade e Cisdanças de Salão busco engendar uma noção de que as Danças de Salão, em sua formulação tradicional, usam como molde a cismodernidade, reproduzindo todas as normas de um sistema de regulamentação de códigos fechados no padrão heteronormativo. Afinal, a cismodernidade considera que existem apenas duas formas de estar no mundo: na condição de homem do sexo masculino, e no caráter de mulher do sexo feminino. Consoante a isso, a composição casal – um homem e uma mulher – será a única forma de relacionar-se, especialmente, em uma dança na qual uma das características “é ter esse par formado por um Cavalheiro e uma Dama” (Strack, 2017, p. 27).

²⁴ Programa de Pós- Graduação Profissional em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34029>

Figura 2- Imagem capturada de uma pesquisa do Google.



Fonte: Google Imagens Danças de Salão.

Ao determinar que as Danças de Salão são formadas por um “cavalheiro” e uma “dama”, iniciamos um processo de generificação dos movimentos, pois os passos, figuras e estruturas pertencentes a essas danças passam a ser ensinados separando-se o que será executado especificamente pelos homens/cavalheiros e pelas mulheres/damas, sendo as funções pré-definidas e a condução empregada como ferramenta de poder utilizada pelos homens/cavalheiros.

O que consiste em pensar as Danças de Salão a partir da definição sugerida por Zamoner (2013), “a arte conservacionista que se universaliza em práticas sociais, não cênicas, nem esportivas, consistindo na interpretação improvisada da música através dos movimentos dos corpos de um casal independente, quando o Cavalheiro conduz a Dama” (Zamoner, 2013, p. 38). Embora esse formato não esteja alinhado com os princípios defendidos por nossa pesquisa, é fundamental destacar as falas, escritas e crenças sustentadas por alguns profissionais das Danças de Salão. Isso permite compreender como a cis-heteronormatividade ainda é propagada e defendida nesses espaços, evidenciando a permanência dessas estruturas dentro do cenário das Cisdanças.

O ponto de vista apresentado por Zamoner (2013) reafirma lugares convencionados e condutas deliberadas do que significa ser cavalheiro e dama em uma sociedade machista, cis-heteronormativa, na qual ser dama é ser “– frágil, delicada, submissa, graciosa, sensual, atenta e obediente aos comandos dos homens –”, e ser cavalheiro é ser “– forte, soberano, dominador, viril, responsável por cuidar da mulher e determinar seus movimentos, seus rumos, seus ritmos”

(Pazetto; Samways, 2018, p. 169). Precisamos estabelecer uma compreensão sobre o que de fato significam “cavalheiro” e “dama”. No que tange à construção social de tais conceitos, existe uma romantização dos comportamentos referidos ao “cavalheirismo”; no entanto,

É importante esclarecermos, portanto, que cavalheirismo não é gentileza, pois não consiste em reconhecer e atender às necessidades de todas as pessoas, mas em uma relação específica de gênero. Nas entrelinhas, a ideia de que as mulheres devem ser cuidadas e protegidas pelos homens funda-se na suposição de que elas são mais incapazes fisicamente, emocionalmente e financeiramente, e consiste em um mecanismo de produção e manutenção da inferioridade feminina. Trata-se da mesma lógica que foi usada para justificar, historicamente, a incapacidade feminina de eleger seus representantes políticos (Pazetto; Samways, 2018, p. 170).

Ao analisarmos o ponto de vista acima mencionado, podemos compreender a personificação do gênero que ocorre nos ambientes das Danças de Salão. A certeza de que quem conduz é o “cavalheiro” e quem é conduzida é a “dama” leva as pessoas praticantes de tais danças a uma constante tentativa de simbolizar através de atos performativos, “que regem a formação da identidade do gênero... porque são fabricados tanto por sinais corporais quanto por meios discursivos” (Figueiredo, 2018, p. 44). Há uma possível representação dos papéis “homem” e “mulher”. Todavia, na perspectiva tradicional hegemônica de pensar as relações nas Danças de Salão, o personagem a ser encenado será decidido através do ato de conduzir. Isso quer dizer que, independentemente de ser homem ou mulher, a pessoa que estiver sendo conduzida exercerá, indiscutivelmente, o papel da “dama”, e quem conduz realizará o papel do “cavalheiro”.

“Cavalheiro” e “dama” são termos cujo uso remete ao tempo histórico em que esta arte surgiu. Foram conservados: o papel do “cavalheiro”, dominante – que conduz – e o papel da “dama” – submisso – que obedece à condução, refletindo a sociedade da época. [...] A regra da condução pode até sofrer pequenas variações, mas é sempre mantida, reafirmando o papel de condução para o cavalheiro e de conduzida para a dama. [...] Hoje, o cavalheiro permanece conduzindo a dama na dança de salão, por razões históricas que na sociedade atual foram superadas (Zamoner, 2007, p. 131-133).

A autora referida, em sua escrita, reafirma a importância da manutenção da norma que rege as condutas que permeiam as Danças de Salão, responsáveis por reproduzir e alimentar aspectos que não são compatíveis com as urgências da sociedade contemporânea. Precisamos tecer um debate crítico nos lugares relativos às danças praticadas em duplas socialmente, trazendo para o foco um debate que emerge das necessidades sociais. A não-binariedade de gênero é um dos *locus* a serem tensionados, na tentativa de seguir “na contramão do regime que produz identidades unívocas e excludentes por meio da regulação do gênero e da sexualidade” (Pazetto; Samways, 2018, p. 177).

Partindo do pressuposto de que a Dança de Salão também é um território “teórico e prático em disputa, que deve discutir possibilidades (trans) formadoras articuladas através das noções de diferença, fluidez, margem e subversão do que de tradição, rigidez, hegemonia e regra” (Pazetto; Samways, 2018, p. 177), promover ações que estimulem uma nova perspectiva sobre as relações constituídas nas práticas dessas danças é um lugar de partida para uma provável prática “desobediente” de transformação dos salões.

Convidado o “desobediente”, qualquer pessoa que não segue a representação de uma lógica considerada norma padrão, a qual estipula os adjetivos reportados ao que se reconhece como “dama” e “cavalheiro”, mencionados anteriormente. Convocamos “desobedientes” para fazer parte dessas danças, pois na lógica proposta de “desobediência” é possível projetar novas rotas ao dançar em dupla e redefinir as funções “conduzir” e “ser conduzida/o/e”²⁵. Para mergulhar nessas funções, não é necessário representar algo que você não é, já que o sentido é oposto, e, por isso, você pode ser o que você quiser ser. A proposta é dançar, não importa com quem, porque o diálogo é entre pessoas e não somente entre um homem e uma mulher. Essa é apenas uma das possíveis configurações, mas não a única.

Podemos identificar ações pontuais que se apresentam como importantes nesse processo inicial de fissura nas estruturas das danças que compõem a pesquisa. Uma dessas ações foi o surgimento do Coletivo Casa4, grupo baiano formado apenas por homens gays, que utilizam suas histórias de violências vividas nos ambientes das Danças de Salão para compor espetáculos acerca desse universo, trazendo para a cena todas as configurações pertencentes às Danças de Salão, através do protagonismo de corpos de homens gays. Silveira (2021), em sua tese de doutorado, identifica dois eixos principais, apontados por ela como tensionamentos dos dançarinos a respeito da prática da dança de salão e que são apresentados em cena nos espetáculos produzidos por eles, o Casa4:

O primeiro deles diz respeito à heterossexualidade compulsória que proíbe a possibilidade do dançar entre homens, naturalizando a relação homem e mulher como a única possível na dança mesmo que sua orientação sexual seja distinta. E o segundo diz respeito à performatividade do cavalheiro homem imposta nesse contexto. Desse modo, além da técnica de condução de movimentos, caberia a esse lugar na dança todo um gestual, um modo de mover e viver destinado a uma experiência limitada de masculinidade (Silveira, 2021, p. 161).

²⁵ Não nomear apenas no masculino, mas ampliar as possibilidades de existir em tais danças, sendo mulher conduzida, homem conduzido ou alguém conduzido, ampliando, se houver necessidade, para a neutralidade.

Figura 3- Imagem do Espetáculo *Salão* (2022), Coletivo Casa4



Fonte: Acervo do Coletivo Casa4. Foto: Cássio Conde

Na figura 3, podemos observar quatro homens que formam duas duplas, em posição comum às figuras de Danças de Salão, algo incomum nessas danças. As narrativas apresentadas pelos dançarinos Carlos Araújo, Marcelo Galvão, Alisson George e Leandro Oliveira, no espetáculo “*Salão*²⁶”, colocam em pauta as questões que perpassam as Danças de Salão, “a partir de um olhar de corporeidades desviantes dentro desse imaginário da masculinidade” (Silveira, 2021, p. 162). Importante ressaltar que os artistas Jonatas Riane e Ruan Wills trazem as pautas raciais, que atravessam seus corpos negros, para a composição do segundo trabalho produzido pelo coletivo, o espetáculo “*Me Brega Baile!*” (2019).

Um caminho também insurgente vem sendo traçado pela *Dois Rumos Cia De Dança*, grupo do estado de São Paulo que nasce do desejo “de repensar a maneira habitual de se dançar a dois, e segue trabalhando para a construção de uma dança mais igualitária, conectada e imparcial, livre de preconceitos e estereótipos predeterminados pela dança de salão tradicional” (<https://www.doisrumos.com/encontro2019>. Acesso em: 15 de maio de 2023).

O objetivo da *Dois Rumos* vem sendo firmado através das atividades que realizam, como grupos de estudo e bailes contemporâneos de dança de salão, em que “as pessoas são

²⁶ Espetáculo produzido em 2017, mas que esteve em cartaz em 2022.

encorajadas a dançar de modo livre em relação à heteronormatividade” (Pazetto; Samways, 2018, p. 175). O grupo é responsável pela promoção de um evento que ganhou destaque a nível nacional, o “*ENCONTRO CONTEMPORÂNEO DE DANÇA DE SALÃO*”, do qual tive a honra de participar na 3^a edição²⁷, em 2019, na cidade de São Paulo, como parte da programação, através de uma palestra com bate-papo com o público acerca da pesquisa que estava em processo no mestrado no ano de realização do evento.

É um evento que possibilita que a dança de salão seja transmitida, discutida e realizada de maneira mais plural e igualitária, favorecendo a construção de corpos livres e potentes, capazes de repensar padrões de comportamento e promover equidade de direitos e responsabilidades nas danças a dois. Em sua 3^a edição, assim como nas duas últimas (2017 e 2018), traz oficinas práticas, palestras, rodas de conversa, bailes, intervenções e apresentações artísticas que levam em sua essência o rompimento das condutas heteronormativas e machistas arraigadas nas danças de salão e propostas de integração de técnicas e conceitos de outras linguagens artísticas e culturais às danças a dois. (<https://www.doisrumbos.com/encontro2019>)

As ações do encontro foram transformadas em um documentário²⁸, que tem como objetivo “repensar as estruturas violentas que sustentam as Danças de Salão, em prol de uma dança a dois mais plural, crítica e transformadora, atenta às questões de gênero, raciais, de acessibilidade e social” (DOCUMENTÁRIO, 2021). O primeiro ponto tratado no vídeo é a concepção do que seria a Dança de Salão Contemporânea, que, segundo Samuel Samways, bailarino e coreógrafo, é um “movimento social, político, pedagógico, artístico que engloba um grupo grande de pessoas, profissionais que trabalham as Danças de Salão que estão abertas a reestruturarem o que for necessário” (Samways, 2021).

Uma das entrevistadas, Maria Cristal, artista e educadora, ressalta em sua fala que, para ela, pensar Dança de Salão Contemporânea é exatamente sair dos padrões estereotipados construídos sobre essas danças, como não precisar “performar o gênero como socialmente

²⁷ 17 / NOVEMBRO – DOMINGO - EIXO: ELAS EM FOCO. Projetos protagonizados por mulheres da dança de salão e contemporânea. FacilitadorAS: Jocélia Freire e Convidadas. PALESTRA E BATE-PAPO: “Aulas de Dança de Salão: superação ou manutenção do machismo e da heteronormatividade?”. DESCRIÇÃO: A palestra parte da pesquisa realizada no Mestrado em Dança no Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança - PRODAN da Universidade Federal da Bahia (UFBA) de Jocélia Freire, que pressupõe que nas aulas de Danças de Salão é recorrente a utilização de um formato tradicional e tecnicista de ensino de dança, no qual aspectos críticos relacionados à sociedade não são considerados de forma efetiva, e a ação das (os) instrutoras (es) vem a ser determinante para reprodução de um *status quo*. Portanto, é fundamental discutir e identificar os aspectos presentes na construção das aulas de Danças de Salão que funcionam como mecanismos para manutenção do seu formato tradicional machista e heteronormativo, e possibilidades de potencializar este espaço como um local de percepção para a transformação destas relações de poder.

²⁸ Ministério do Turismo, Secretaria Especial da Cultura e Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, apresentam: Encontro Contemporâneo de Dança de Salão: 5 ANOS DE EXISTÊNCIA. O documentário traz falas e relatos de produtores, participantes e pesquisadores da Dança de Salão Contemporânea, personagens que ajudaram a construir a história de um projeto audacioso e que vivenciaram de dentro sua evolução. <https://www.youtube.com/watch?v=cCWtgiJAhU&t=2015s> (Acesso em: 05 jun. 2023)

imposto...eu não preciso ser mulherzinha, eu não preciso ser dama...no sentido pejorativo” (Cristal, 2021).

Já para Fernanda Conde, curadora do encontro e diretora da *Dois Rumos*, o importante é entender o que não é Dança de Salão Contemporânea. Partindo desse pressuposto, ela pontua três equívocos que são reproduzidos pela falta de contextualização do que de fato seria Dança de Salão Contemporânea: 1- confundir Dança de Salão com contato improvisação²⁹; 2- tratá-la como uma nova modalidade da dança de salão; 3- pensar que tal perspectiva se caracteriza apenas pelo dançar livre, ou seja, a expressão livre dos movimentos.

Portanto, para compreender a ótica contemporânea de tais danças, é indispensável elucidar alguns equívocos, pois não estamos falando de contato improvisação, ou outra técnica com suas especificidades, nem estamos propondo a criação de uma nova modalidade. Investigamos e pesquisamos as Danças de Salão, que já são muitas e com uma ampla possibilidade de estudo, e o mais importante, estamos construindo um caminho para “uma dança a dois preocupada e politicamente ativa, então, ela se preocupa com as questões sociais, ela se preocupa com as questões de gênero, raciais, o que dentro desse padrão se discrimina, então, ela vai questionar os preconceitos, as atitudes...” (Conde, 2021), e esse é o aspecto que de fato caracteriza a lógica que inaugura abordagens contemporâneas para as Danças de Salão.

Em sua 6 º edição, o *Encontro Contemporâneo de Dança de Salão* retomou suas ações no formato presencial, em fevereiro de 2025. O evento, com foco nas questões de gênero, raça, classe social e diversidade, buscou oferecer um ambiente acessível, inclusivo e gratuito, aberto ao público. Seu objetivo foi promover a formação e a disseminação da produção nacional em Danças de Salão, destacando práticas artísticas e pedagógicas que estimulam a criatividade e a reflexão crítica.

As oficinas foram compostas por temáticas que vão para além da perspectiva do aprender passos pré-definidos e ministradas por profissionais comprometidas (os) com um ensino que busca mudanças significativas para as práticas das Danças de Salão. Temas³⁰ como: “Abrir Corpo”, com Rhaiane Silvestre (RJ); “Condução não violenta”, com Luís Philippe Ramos de

²⁹ O Contato Improvisação foi proposto primeiramente por Steve Paxton , dançarino e coreógrafo americano, em 1972. Ele estava interessado em descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, suas reações físicas e em como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais. Estava também empenhado em desenvolver um novo tipo de organização social para a dança, não ditatorial, não excludente e em uma estrutura para a improvisação que não levasse ao isolamento de nenhum participante. <https://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr/historia-do-ci> (Acesso em: 05 jun. 2023)

³⁰ No site do evento é possível conhecer um pouco mais sobre as oficinas e as pessoas ministrantes: <https://www.encontro2024.com/6encontro>

Araújo Silva (RJ); “Conexão Resposta”, com Cássia Messeder e Luiza Machado (MG); “Brincar e Dançar a partir da cultura popular”, com Camila Magalhães (MG); “Brincando, Jogando e Improvisando: Descobrindo outros caminhos a partir da alternância”, com Isis Lucchesi e Flávia Neves; “Práticas Sensíveis para danças de parcerias”, com Camila Nantes (BA) e Matheus Assis (MS); “Corpo Chão - O gesto a partir da cosmopercepção”, com Diego Silva (SP); “Zouk - raízes em movimento”, com Marília Santos (BA); e “Forró Ancestral”, com Clarissa Costa, Jhon Moraes e Éder Soares (CE), fizeram parte do evento.

Figura 4- Oficina Condução Não Violenta



Fonte: Luiza Machado e Jocélia Freire. Acervo Encontro Contemporâneo 2025. Foto: G. Teixeira

Na programação, além das oficinas, tivemos momentos importantes como o painel “Acessibilizar é verbo!³¹”, tendo como mediadores Jocélia Freire e Alisson George, em que foi

³¹ Veja relatos das pessoas que participaram: <https://www.instagram.com/p/DGVgEz5xKNI/>

possível explorar a diversidade nas Danças de Salão, abordando a desconstrução de papéis de gênero, acessibilidade para pessoas surdas, cegas e pessoas neurodivergentes. No entanto, discutimos acessibilizar em aspectos diversos, problematizando como são as Danças de Salão para pessoas negras, periféricas, transgênero, gordas, entre outras tantas possibilidades de existir nos espaços dançantes.

Figura 5- Painel: Acessibilizar é verbo!



Fonte: Acervo Encontro Contemporâneo 2025. Foto: G. Teixeira

Ainda são poucas as ações que ganharam destaque, no que diz respeito a questionar as concepções tradicionais, principalmente em ambientes que ainda se configuram pelo modelo tradicional, como os eventos de Danças de Salão. Entretanto, é possível mencionar algumas iniciativas que colaboraram para a promoção de ações que caminham na direção de viabilizar aberturas para tratar de problemas sociais a partir das práticas que integram tais danças.

O *Embrazouk Festival*³², realizado em Feira de Santana-BA, em sua 1^a edição (2022), incluiu em sua programação uma palestra com o tema: “Um Novo Olhar Sobre as Danças de Salão”, em que a proposta foi desenvolver um diálogo a partir das seguintes perguntas: Machismo X Cavalheirismo? O problema é a condução? Existem movimentos para homens e

³² Evento que ocorre anualmente em um final de semana voltado para aulas, bailes, apresentações e Jack and Jill, formato de competição de Danças de Salão no qual as duplas participantes são formadas através da combinação aleatória de pessoas que conduzem com pessoas que são conduzidas, e todas as ações do evento são relacionadas ao Zouk.

para mulheres? Passos são para determinado gênero ou são para pessoas? Essas indagações podem parecer simples para quem faz parte de espaços em que tais questões são tratadas com frequência, porém, para um ambiente no qual não é comum a realização de debates críticos sobre a dança que está sendo estudada, é uma quebra de paradigmas.

A partir das perguntas referidas, apresentei para as pessoas presentes algumas referências de pesquisadoras e pesquisadores que vêm questionando as concepções tradicionais das Danças de Salão e buscando abordagens contemporâneas para suas ações, através de citações de artigos publicados sobre o assunto. Com base nas referências apresentadas, trouxe para o debate experiências pessoais que dialogavam com os trechos analisados e, para fomentar o diálogo, solicitei que as pessoas presentes escrevessem, em folhas de papel distribuídas pela sala de aula, frases, palavras e expressões que são comuns em espaços de Danças de Salão e que denotam o machismo, a heteronormatividade e preconceitos.

Com isso, obtive alguns resultados interessantes revelados pelas pessoas que fazem parte desse universo. Sentenças como “Você quer fazer o homem?”; “Não pode dançar homem com homem”; “Os alunos preferem PROFESSORES Homens”; “Você está dançando de homem ou de mulher?”; “A dama não pensa”; “Faz o charme, precisa ser FEMININA”; “Mulher ou é sexual ou é sem sal (frase de professor em aula)”; “Como você vai dar aula sem um homem?”; “SE ENTREGA”, são algumas das muitas escritas que surgiram através da dinâmica proposta, o que me permitiu observar a surpresa das pessoas em nunca ter percebido o quanto são reafirmadas falas e comportamentos de cunho machista durante as práticas dançantes. Por outro lado, muitas pessoas demonstraram satisfação em poder tratar de tais problemáticas em um evento de Danças de Salão, pois já estavam incomodadas com a falta de diálogos críticos nesses ambientes.

Compreende-se, então, que fica evidente a recorrência do uso da binariedade e da heteronormatividade como padrões utilizados nas Danças de Salão, tendo como consequência a generificação das ações exercidas durante a prática dançante, o que ratifica as problemáticas produzidas pelo modelo hegemônico eurocêntrico colonial de construção social, pautado no patriarcalismo e na cis-heteronormatividade. Seu efeito produz uma sociedade machista, homofóbica, racista, entre tantas outras mazelas sociais, as quais precisamos conter.

O Bolero Samba Congress inaugurou sua 1^a edição (2023) estabelecendo uma coordenação pedagógica para a construção do que seria abordado nas aulas do evento. Fui convidada para assumir esse posto e desenvolver um trabalho, tendo como ponto de partida a ação dos profissionais em suas propostas para aulas no evento. Iniciei minha atuação no BSC construindo um projeto que buscava fomentar e difundir estudos acerca das Danças de Salão

que proporcionassem novas abordagens e perspectivas no que diz respeito a aspectos históricos, sociais e técnicos de tais Danças, nesse caso específico, em um congresso.

Para tanto, uma pergunta direcionadora foi utilizada para orientar a escolha do formato que seria o mais adequado para compor a grade de aulas: “O que é necessário para desenvolver uma dança em dupla, sem desconsiderar a individualidade de cada pessoa?”. Alicerçada no objetivo, realizei reuniões com a equipe de professores para tratar de fatores que considerava determinantes para alcançar a finalidade do congresso. Dessa forma, uma das ações propositivas iniciadas com a equipe de profissionais foi mediar um debate para refletirmos, inicialmente, sobre as nomenclaturas utilizadas no ensino das Danças de Salão e as possíveis violências produzidas por elas, propondo novas rotas para o trato em sala de aula, ao menos, durante as aulas do congresso.

Tendo como base as Escrevidanças do Coletivo Casa4, as narrativas presentes no documentário da Dois Rumos, as ações realizadas em eventos como o Embrazouk e o Bolero Samba Congress, é possível entender que as Escrevidanças de Salão estão alinhadas com uma proposta contemporânea que analisa, reflete e propõe outras condições para as práticas das Danças de Salão, e que as Cisdanças de Salão são antagônicas ao horizonte em que emergem novas perspectivas comprometidas em alcançar uma dança com traços decoloniais.

No entanto, ao adentrar em questões como essas, deparamo-nos com tantas outras que somos convocadas pela interseccionalidade e pelo feminismo decolonial para ampliar nosso olhar e reconhecer que existe uma condição a ser destacada, a da mulher negra no cenário de tais danças. Segundo Oyewùmí (2021), o estado colonial patriarcal é o responsável pela subordinação das mulheres aos homens, a partir da aparição da mulher como condição determinada biologicamente. Porém, “para as fêmeas, a colonização era um duplo processo de inferiorização racial e subordinação de gênero” (Oyewùmí, 2021, p. 189), nesse caso, as mulheres negras. Dessa forma, perguntamos: Cadê as mulheres negras nas Danças de Salão?

Para instituir tal discussão, vamos estabelecer uma relação com o espetáculo *Isto não é uma mulata*³³, correlacionando as questões presentes no espetáculo acerca do lugar da mulher negra na sociedade, suas reverberações nas representações femininas nas Danças de Salão e

³³ Sinopse: “Branca para casar. Mulata para fornigar. Negra para trabalhar”. Partindo da famosa frase de Gilberto Freyre, o solo questiona as formas de representação da mulher negra, além de apontar as fragilidades do mito da democracia racial brasileira. Estão em cena ironia, clichês, humor, referências da cultura pop, mas também o diálogo com obras da literatura e notícias da grande mídia. O caráter atual e inquietante da obra levou a artista, Monica Santana, a ser escolhida como uma das 25 Mulheres Negras mais Influentes na Internet Brasileira, pelas Blogueiras Negras, e sair como vencedora do Prêmio Braskem de Teatro 2016, na categoria Revelação.<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/11/04/espetaculo-isto-nao-e-uma-mulata-e-apresentado-na-sala-do-coro-do-tca.ghtml> (Acesso em: 10 de junho de 2023).

reflexões de crenças produzidas e reproduzidas, tendo como base falas como “Branca para casar. Mulata para fornigar. Negra para trabalhar”, do então conhecido escritor Gilberto Freyre. Abdias do Nascimento (2016) usa tal frase para fazer uma análise crítica ao mito da democracia racial a partir do processo violento sofrido pelas mulheres negras, o qual, segundo o autor, teve como fruto a mulata.³⁴

O projeto de delineação da categoria “mulher” pelo patriarcalismo colaborou para estabelecer um lugar secundarizado para o ser que nasce fêmea, partindo do pressuposto biológico. Para Oyéwùmí (2021), ao iniciarmos o processo de definição das categorias “homem” e “mulher”, estabelecendo as mesmas como “identificáveis e hierárquicas”, constitui-se a “criação de esferas de operação separadas para os sexos”, portanto, “uma nova esfera pública foi criada apenas para os machos. A criação de uma esfera pública da qual apenas homens pudessem participar foi a marca e o símbolo do processo colonial” (Oyéwùmí, 2021, p. 227).

Todavia, é imprescindível pensar sob qual ótica foi construído o conceito de mulher, considerando-se que as narrativas históricas relativas à luta feminista que afloram e ganham destaque são relativas às mulheres brancas, que iniciaram um percurso de combate às relações de poder e opressão impostas pelos homens, que sustentavam uma naturalização dos abusos e violências contra as mulheres. Uma das reivindicações do feminismo branco era a igualdade de direitos, além da participação em decisões relativas à vida pública, como o direito ao voto. Porém, enquanto as mulheres brancas lutavam por tais demandas, entre outras, a questão racial impedia que as mulheres negras fossem vistas como humanas, sendo barradas no acesso a condições básicas de sobrevivência, situação ainda presente na vida de muitas mulheres negras, caso da falta de acesso à educação.

Na atual conjuntura, a mulher negra ainda assume um lugar de subalternidade na sociedade, colocada no lugar de quem está a serviço da elite. O trabalho de cozinheiras, domésticas, babás, faxineiras, muitas vezes em condições degradantes, são vistos como específicos de atuação das mulheres negras, além de ser frequente terem jornada dupla de trabalho, pois têm que atender às demandas familiares ao chegar e antes de sair de casa.

Portanto, mesmo havendo alguns avanços no que se refere à atuação da mulher na sociedade, como o acesso a postos de trabalho antes negados à categoria e o direito ao voto, as mulheres negras, grosso modo, não são contempladas com tais conquistas e transformações

³⁴Importante ressaltar que a expressão "mulata" tem uma possível origem na palavra "mula", animal híbrido estéril, em que as atitudes racistas associaram a mulher negra ao animal.

sociais no que diz respeito ao mercado de trabalho e setores industriais. A trajetória construída pela colonização e imposta às mulheres negras causou sequelas graves, impedindo-as de serem beneficiadas com os resultados advindos da luta feminista traçada até então.

Segundo Lélia Gonzalez, no decorrer de tal processo alguns cargos de trabalho passaram a exigir “um nível de escolaridade que a grande maioria das mulheres negras não possui, muito mais motivos foram criados no sentido de reforçar a discriminação: o contato com o público exige ‘educação’ e ‘boa aparência’” (Gonzalez, 2020, p. 57). Nesse contexto, a mulher negra “é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação ‘profissional’: doméstica e mulata” (Gonzalez, 2020, p. 59).

Lélia Gonzalez (2020) analisa a mulata não mais como o resultado das relações entre negras (os) e brancas (os), mas como uma invenção atual do “sistema hegemônico”, o “produto de exportação”. Para Abdias do Nascimento, a mulata é o “produto do prévio estrupo da mulher africana” (Nascimento, 2016, p. 75). De acordo com Gonzalez, essas mulheres são usadas não apenas como objetos sexuais, “mas como provas concretas da ‘democracia racial’ brasileira: afinal, são tão bonitas e tão admiradas!” (Gonzalez, 2020, p. 59).

Podemos construir uma analogia entre as questões apresentadas acerca do lugar da mulher negra na sociedade e o mercado de atuação comum ao universo do Samba. Neste recorte, o Samba de Gafieira é um lugar de atuação majoritária de mulheres brancas, no sentido de referências de figuras, imagens femininas que aparecem na mídia, eventos, congressos e que compõem as parcerias de trabalho, muitas vezes com homens negros, para aulas e apresentações, ao passo que o samba no pé é o lugar das mulheres negras, as mulatas, as passistas.

“Branca para casar. Mulata para fornigar. Negra para trabalhar”. A mulher branca, nas Danças de Salão, é escolhida para as representações de relações afetivas que são comuns nas demonstrações em aula ou apresentações em shows, tendo em vista que as Cisdanças de Salão são tradicionalmente pautadas nas relações heteronormativas, em que os homens conquistam as mulheres, e a dança passa a ser ensinada tendo como referência a representação da conquista, da sedução, do galanteio.

No entanto, a proposta que trago para analisar o panorama atual sobre o que observamos enquanto resultado das estruturas construídas para subalternizar o corpo da mulher negra é que a solidão desta, sob a ótica apresentada nas conclusões da tese de Pacheco (2008), pode resultar em uma possibilidade de tornar-se mais um lugar de resistência e ressignificação, não se tratando de romantizar as dores do corpo feminino negro, mas de “desafiar o imaginário social: ‘branca para casar, mulata para ‘F...’e negra para trabalhar’” (Pacheco, 2008, p. 301).

A solidão foi lida, na maioria das vezes, por essas mulheres, como um signo de liberação e não de submissão como quer o “feminismo” descontextualizado, que insiste em negar as diversas experiências (sociais e afetivas) dos sujeitos e de seus corpos, que nem sempre são “brancos de classe média e heterossexual” (Pacheco, 2008, p. 301).

Desse modo, podemos compreender a potência da mulher negra, que representa as “mais belas expressões populares da cultura negra brasileira: as escolas de samba” (Gonzalez, 2020, p. 59). Ademais, a mulher negra não precisa colocar-se como objeto de representação dos padrões hegemônicos eurocêntricos coloniais de representação de uma visão de mundo socialmente branca. As Cisdanças de Salão não são capazes de avançar nas exigências sociais da atualidade, pois ficaram presas a um modelo do século passado e não conseguem desprender-se da prisão colonial. As Escrevidanças de Salão são o território que reconhece que é urgente decolonizar as experiências e construir uma outra perspectiva, pautada na Amefricanidade e na Afrocentralidade.

Portanto, o lugar das Sheilas Aquinos³⁵ é nas Danças de Salão, no Samba de Gafieira, no Tango, na Salsa, na Valsa, no Zouk, no Forró, no Soltinho, na Bachata, na Kizomba, ou seja, onde elas quiserem. Apresento o nome de Sheila no plural com o propósito de reconhecer todas as mulheres negras das Danças de Salão como referências, e trago seu nome para o lugar de representação por ter sido minha primeira referência feminina negra nas Danças de Salão.

Assim, constatamos que o capítulo “Balão Apagado”: Circularidade Como Caminho Para Resistência Do Povo Negro Afro-latino-americano” nos convidou a revisitar alguns fatos históricos no intuito de traçar um breve panorama da trajetória percorrida pelo povo negro na América afro-latina, especificamente na Argentina, no Brasil e em Cuba, na busca por compreender a conjuntura na qual se configuraram os projetos que funcionaram como aparelho ideológico para a marginalização da cultura negra.

Com isso, pudemos reconhecer as problemáticas resultantes desse processo, como os padrões estereotipados que formam as estruturas e concepções vigentes nas Danças de Salão. No entanto, no decorrer do capítulo, fomos apresentadas(os) a ações, ainda pontuais, que

³⁵ Sheila Aquino é dançarina, coreógrafa e professora. Foi integrante das Cias: Carlinhos de Jesus, Marcello Moragas e Cia Aérea de Dança e Pares. Dançou e coreografou o show da cantora Alcione e o espetáculo “Todos os Musicais de Chico Buarque em 90 minutos”, de Charles Möller e Claudio Botelho. Fez Clips de Emilio Santiago, Roberto Carlos, Paulinho da Viola e Elba Ramalho. Dançou, entre outros, com: Elza Soares; Jair Rodrigues; Simoninha; Só Pra Contrariar; Afro Reggae; Raça Negra; e Simone. Participou de vários programas de TV, das novelas *Zazá*, *O Clone* e *Caminhos das Índias*, além do filme *Navalha na Carne*. Fez turnês em vários países e disseminou o Samba de Gafieira, samba no pé e Bolero no Japão. Participou da Comissão de Frente da Mangueira e da Vila Isabel. Atualmente, é parceira de show com Marcus Lobo e Marcelo Chocolate e coordena as atividades de Samba de gafieira na Doble Escola de Dança/BH. Fonte: <https://centrocloreográfico.wordpress.com/2020/10/27/olhar-feminino-na-condução-em-dança-de-salão-live-com-sheila-aquino/>

demonstram que é possível ressignificar tais padrões, e que, através das nossas Escrevidanças, é possível que nos redirecionemos para uma trajetória decolonial nas Danças de Salão.

No próximo capítulo, avançaremos na análise de dados coletados através de entrevistas semiestruturadas, vivências e observação das Escrevidanças da vida de profissionais que atuam no Tango na Argentina, no Samba de Gafieira no Brasil e na Salsa em Cuba, danças afrodiáspóricas presentes na América afro-latina.

3 HISTÓRIAS DE ESCREVIDANÇAS AFRODIASPÓRICAS

Para uma compreensão mais aprofundada das danças abordadas nesta pesquisa, foram realizadas entrevistas e vivenciadas práticas durante viagens a Cuba, Argentina e eventos no Brasil. Todas as entrevistas, no formato semiestruturadas, foram conduzidas pela pesquisadora. Faz-se importante salientar que as viagens foram subsidiadas com recursos próprios, o que limitou o acesso a equipamentos tecnológicos de qualidade em nível profissional. As entrevistas foram registradas por meio de um smartphone, o que comprometeu a nitidez do material colhido. Saliente, ainda, que durante as viagens, todas as fotografias que compõem o acervo da pesquisa, foram capturadas com o auxílio de um tripé como suporte e com a utilização da função de temporizador.

As análises apresentadas neste capítulo baseiam-se em experiências sentidas em um curto período de tempo e momentos específicos. Portanto, é importante ressaltar que o trabalho de campo realizado pode não abranger todas as questões consideradas relevantes devido à limitação temporal das viagens, realizadas de 03 a 20 de janeiro de 2023 (Havana/Cuba) e de 02 a 29 de janeiro de 2024 (Buenos Aires/ Argentina). No entanto, as informações apresentadas neste texto são fidedignas aos relatos das pessoas entrevistadas, às observações registradas e às fontes escritas consultadas.

Havana, Cuba

Vamos começar por Cuba³⁶. Um país situado na América Central, sendo a maior ilha Caribenha, localizada no oceano Atlântico norte, ao sul do estado da Flórida (EUA), Cuba é um país que adotou como sistema político o regime socialista. Suas principais danças conhecidas são a Casino, a Rumba Cubana e o Son Cubano.

A Rumba é uma expressão coletiva na qual a música e a dança estão estreitamente relacionadas. Essa manifestação, de caráter laico, desenvolveu-se nas áreas urbanas, principalmente nos bairros suburbanos da população, por isso sua prática é própria em solares ou em qualquer local ou esquina. Sua composição ou base musical é integrada por percussionistas, solistas e um coro, e é dançada por casais ou por solistas, conforme a variante ou modalidade interpretada (Gracia; Rigal, 2002, p. 91. **Tradução nossa**)³⁷

³⁶ <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/cuba> (acesso em: 08 julho de 2024)

³⁷ Es una expresión colectiva en la cual la música y la danza están estrechamente relacionadas. Esta manifestación, de carácter laico, se desarrolló en las zonas urbanas, principalmente en los barrios suburbanos de la población, por eso su práctica es propia en solares o en cualquier local o esquina. Su composición o base musical está integrada

No Son, manifestação genuinamente cubana, se fundem elementos hispânicos e africanos. Em sua forma (desde seus primórdios), parte do estribillo, e é acompanhado pelo triple ou bandurria... O son é, acima de tudo, música dançante. Durante a maior parte de sua interpretação, o casal permanece abraçado, de mãos dadas, onde o homem guia e a mulher se deixa levar. (Gracia; Rigal, 2002, p. 64. **Tradução nossa**)³⁸

Ao chegar em Havana, capital e maior cidade cubana, que apresenta como uma das suas principais características a arquitetura colonial espanhola, fiquei impressionada com a cultura e suas características tão semelhantes à cultura da Bahia, em especial, a soteropolitana.

Para minha surpresa, em um dos pontos turísticos mais importantes de Havana, a praça Parque Central, havia um grupo de capoeira tocando e jogando, tal como encontramos no Pelourinho, localizado no centro histórico da nossa capital baiana, Salvador- BA, por um instante parecia que realmente estava na Bahia. Além disso, as próprias ruas lembram as do Pelourinho³⁹, como podemos verificar na figura 6. Todas as fotos retiradas durante a viagem em Cuba foram feitas utilizando tripé como suporte e temporizador.

Figura 6- Salvador ou Havana?



Fonte: Acervo da pesquisa, grupo praticando capoeira, Parque Central- Havana/Cuba. Janeiro de 2023.

por percusionistas, solistas, y un coro, es bailada por parejas o por solistas, según sea variante o modalidad interpretada.

³⁸ En el son, manifestación netamente cubana, se fusionan elementos hispánicos y africanos. Por su forma (desde sus inicios), parte de la alternancia de la copla y el estribillo, y se acompaña con el tiple o bandurria... El son es ante todo música bailable. Durante la mayor parte de su interpretación, la pareja se mantiene enlazada, tomados de las manos, donde el hombre guía y la mujer se deja llevar.

³⁹ Localizado no centro histórico da cidade de Salvador, capital da Bahia, é um dos pontos turísticos mais importantes, formado por casarões coloniais, o Pelourinho emana cultura, com diversos espaços culturais, museus, praças, igrejas e muita história.

Figura 7 - Rua em Havana

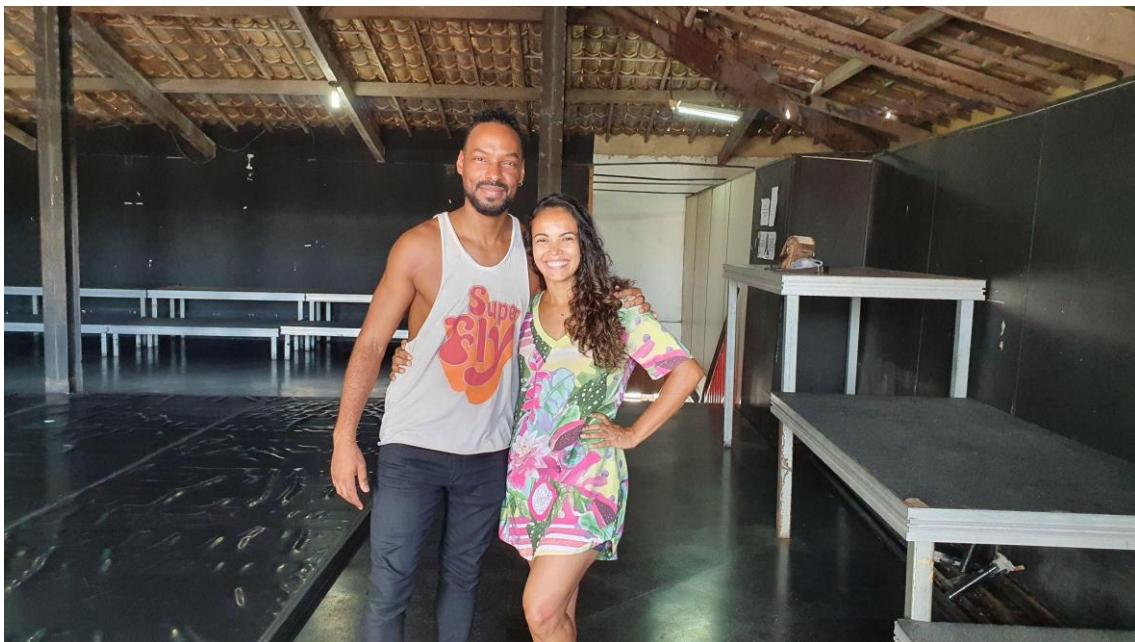


Fonte: Acervo da pesquisa, uma das ruas em direção a Escola Baila Habana. Janeiro de 2023.

Essa observação foi compartilhada por Yasser Peralta Garcia⁴⁰, um cubano residente em Buenos Aires, Argentina, que se dedica a difundir e promover as danças afro-cubanas pelo mundo. Durante sua visita ao Brasil em março de 2023, ao chegar à capital baiana, teve a mesma impressão. Em entrevista para a pesquisa, realizada no dia 02 de março de 2023 na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, localizada no Pelourinho, Salvador- BA, ele destacou a semelhança entre Havana/Cuba, Salvador/Brasil, suas populações e cidades com uma grande presença de pessoas negras, que têm a música e a dança como partes intrínsecas do cotidiano.

⁴⁰ Professor Yasser Peralta Garcia: Professor de Salsa, Timba e ritmos folclóricos cubanos desde 2000. Nascido em Cuba / nacionalidade argentina. Conhecimento em percussão cubana e cantoria. Experiência de outros ritmos latinos: Bachata, Merengue, Tango, Zouk. FolkCuba: Afro, Rumba, Popular rhythms , La Habana 2009; CUBADANZA: Afrocuban Modern Dance , La Habana 2013; Ballet and Contemporary Dance Elementary course, ArteXXI BsAs

Figura 8 - Entrevista com Yasser Peralta Garcia



Fonte: Acervo da pesquisa, Escola de Dança da FUNCEB, Salvador-BA, março de 2023

A viagem para Cuba teve como objetivo conhecer profissionais atuantes no ensino da salsa Cubana, ou Casino. Durante a estadia, tive a oportunidade de participar de aulas práticas e entrevistar professores de três escolas distintas: Salsabor, Baila Habana e ViaDanza. As três escolas mencionadas funcionam em casarões antigos que são utilizados como moradia e têm alguns cômodos transformados em espaços nos quais são realizadas aulas de dança, todos situados no centro de Havana. Tais escolas divulgam seus trabalhos na internet e oferecem aulas particulares, individuais ou em grupo. Através de tais divulgações entrei em contato e marquei as aulas e entrevistas.

Além das pessoas entrevistadas em Cuba, como mencionado anteriormente, pude entrevistar Yasser Peralta Garcia em Salvador, durante um breve intercâmbio cultural. Na ocasião, ele ministrou um curso⁴¹ de Danças Afro-cubanas com carga horária de 6 horas, realizado no dia 11 de março de 2023, no Espaço Silvestre, localizado na Praça da Sé, nº 26, 4º andar, Pelourinho, Salvador-BA. O curso teve como objetivo principal promover uma aproximação e vivência com as Danças Afro-cubanas, através do estudo de modalidades como: Rueda de Casino (Salsa Cubana); Rumba e Son Cubano, organizado pelo Grupo Dois em Um,

⁴¹<https://www.sympla.com.br/evento/intensivo-de-dancas-afrocubanas/1883102?referrer=www.google.com.br>
(Acesso em: 01 julho de 2024).

do qual faço parte como uma das idealizadoras e organizadoras, em parceria com Alisson George.

Figura 9 - Curso Danças Afro-cubanas



Fonte: Acervo do Grupo Dois em Um, Espaço Silvestre, Salvador-BA, março de 2023.

Durante as entrevistas realizadas em Havana/Cuba pude conversar sobre as trajetórias e perspectivas dos profissionais em relação à dança em seu país e identificar aspectos das suas vivências. É importante destacar que todos os(as) profissionais cubanas(os) entrevistadas(os) dentro e fora do país são pessoas negras, uma informação relevante para entendermos o contexto da pesquisa em Cuba e a inserção das danças afro-diaspóricas nesse lugar.

Minha primeira experiência foi na escola Salsabor, localizada na rua Consulado #222, entre Animas y Trocadero en Centro Habana, “que tiene el propósito de trasmitir e intercambiar conocimientos acerca de los bailes tradicionales cubanos” (<https://www.salsaborcuba.com> acesso em: 10 de julho 2024), onde tive aulas com Lismaray López⁴² e Ricardo Álvarez Beltrán⁴³. A partir dos relatos desses professores pude compreender que a formação escolar básica é oferecida gratuitamente pelo governo cubano, e que realmente não existe educação privada no país, pois um dos princípios da educação em Cuba é a abrangência da educação.

⁴² Concluiu aos 18 anos sua formação na Escola de Instrutores de Arte em Cuba, iniciou sua carreira no mundo do espetáculo atuando em diversos hotéis em Havana e Matanzas, cidades cubanas. Posteriormente, integrou o corpo docente da escola Salsabor a Cuba, onde ampliou seus conhecimentos em salsa, bachata e kizomba, além de consolidar sua formação artística. Sua experiência abrange tanto a performance quanto o ensino.

⁴³ Na escola "Teatro del Cuerpo Fusion", se formou em mímica. Além disso, é dançarino profissional do Projeto Rueda de Casino e atua como professor de danças populares.

Para garantir tal princípio, sendo a educação considerada pelo governo “um direito que confere o Estado ao povo, como justa aspiração da sociedade, o governo tem que garantir uma educação maciça, que propicie o trânsito de todas as crianças, de jovens e adultos pelo Sistema” (Lópes, 2011, p. 55).

Figura 10 - Final de Aula na escola Salsabor



Fonte: Acervo da pesquisa, na imagem temos da esquerda para direita Jocélia Freire, professor Ricardo Alvarez Beltrán, professora Lismaray López, Marcelo Moraes, companheiro de Jocélia Freire. Havana-Cuba, janeiro de 2023.

Desta forma, o acesso à educação é vasto no que diz respeito a todos os tipos de ensino, estágios educacionais, que inclui pessoas de todas as idades, sexo, etnias e religião. Além disso, ao longo de sua vida educacional as crianças e adolescentes têm acesso a um vasto repertório cultural, aspecto que foi mencionado também por outros profissionais. Além disso, Beltrán, em uma de suas falas, afirmou que “nas escolas em Cuba se ensina afro-cubano” (Béltran, 2023. Entrevista. tradução nossa). Afinal, para José Martí, o grande propagador da independência de Cuba, “Ser culto é o único modo de ser livre” (Lópes, 2011, p. 55). Partindo desse princípio, em Cuba, o Estado

[...] é o encarregado de estruturar e fazer funcionar o Sistema Nacional de Educação, com a participação e o respaldo de toda a sociedade, orientada ao desenvolvimento das novas gerações, conferindo a direção dessa tarefa aos ministérios de Educação e Educação Superior, missão a ser cumprida mediante um processo docente educacional integral, sistemático, participativo e em constante desenvolvimento, cujo objetivo principal é fazer “que todas as crianças e jovens cubanos tenham exatamente as mesmas possibilidades e oportunidades de apreender, a partir das capacidades que a escola desenvolva neles” (Lópes, 2011, p. 59).

Figura 11 - Quadro comparativo educação Cubana antes e depois da Revolução

Estado comparativo da educação cubana em Indicadores selecionados (dados tomados de estatísticas oficiais do Ministério da Educação)	
Antes de 1959	Na atualidade (2011)
<ul style="list-style-type: none"> - 22 mil professores ativos, além de 10 mil sem emprego por falta de orçamento e escolas, população de 6 milhões de habitantes. - Orçamento da educação: 79,4 milhões de pesos, o que era objeto de roubo por parte dos políticos do momento. - 23,6% de analfabetismo na população de 15 anos, com porcentagens similares de semianalfabetos. - Escolaridade média de 3 anos. - Só 55,1% das crianças entre 6 e 11 anos estava escolarizada. - Três universidades estatais com limitado acesso. - Escasso número de alunos formados em universidades. - Seis escolas normais para formar professores. Com acesso limitado. 	<ul style="list-style-type: none"> - 258.126 professores e 15.741 em formação, cursando os últimos anos, população de 11,2 milhões de habitantes. - Orçamento da educação: 9,6 bilhões de pesos (2010). - 0,2% de índice de analfabetismo na população com mais de 10 anos. - Escolaridade média de 10 anos. - 99,7% das crianças entre 6 e 11 anos cursam e terminam a educação primária. - 65 universidades que permitiram levar os estudos universitários até todos os municípios da Ilha. - Um milhão de alunos formados em universidades no período de 1960 a 2010. - 16 universidades de Ciências Pedagógicas e 18 escolas pedagógicas para formar os docentes que o país precisa.

Fonte: (LÓPES, 2011)

<https://www.scielo.br/j/ea/a/59RgF5TRjwjXnsLBBqbgXdc/?format=pdf&lang=pt> (acesso em: 15 de julho de 2024)

Conforme Yasser Peralta Garcia destacou, “outro ponto muito importante é que a partir dos anos 1959, a partir da Revolução, houve um trabalho muito forte para melhorar enormemente a educação do povo” (Garcia, 2023, entrevista), o que é possível observar na figura 11. Nesse período, o foco passa a ser uma educação voltada para toda a população e artistas populares passam a receber formação acadêmica. Tal acesso foi implantado e garantido pela “la campana de Alfabetización y, posteriormente, las becas para diferentes estudios de toda la juventud cubana, fueron los mayores impulsores de estos acontecimientos” (Borges; Sardiñas, 2013, p. 16).

Outro fator importante para o acesso ao conhecimento que pude observar ao visitar o país é o alcance a bens culturais como: livros, teatros e clubes musicais, que são bastante favoráveis em termos de preços, especialmente em espaços frequentados pela população local, e não apenas por turistas. Isso contrasta com os shows em grandes hotéis, que costumam ser muito caros. Como artista e professora, encontrar espaços culturais com programação acessível foi

extremamente valiosa para minha realidade, espaços como: Casa de la Música Habana⁴⁴, Salsa Club 1830⁴⁵, Teatro Nacional de Cuba⁴⁶ e o Anfiteatro de la Habana⁴⁷.

Figura 12 - Casa de la Música Habana



Fonte: Imagens de divulgação do Instagram da Casa de la Música Habana e acervo da pesquisa. As imagens estão na seguinte ordem: fachada de entrada do espaço; card de divulgação do evento, foto no corredor de acesso à casa; palco durante o show e o público no salão de baile. Havana-Cuba, janeiro de 2023.

⁴⁴Essa rede de casas de shows possui dois estabelecimentos em Havana: um em Centro Habana, localizada na esquina da Ave. de Itália (Galiano) e Neptuno, e outra em Miramar. Nelas, é possível assistir excelentes performances de músicos cubanos, por vezes famosos, por um custo razoável. Os locais são muito frequentados pelos cubanos. <https://www.instagram.com/casadelamusicalhabana/> (Acesso em: 01 de julho de 2024).

⁴⁵Clube de salsa lendário em Havana, conhecido como “moinho vermelho”, é a sede dos melhores dançarinos de salsa da capital. Lugar para experimentar a cena de salsa de Havana, seja você um casinera/o ou se você só quer experimentar uma parte central da cultura cubana. Local ao ar livre no final do Malecón. As noites são organizadas pelo Círculo dos Fundadores do Casino, sob a direção do seu emblemático presidente Juanito Gómez, apelidado de “o avô”. Quintas e domingos. <https://www.youtube.com/watch?v=RZhbtLxpNiA> (Acesso em: 01 de julho de 2024).

⁴⁶ <http://www.teatronacional.cu/> (Acesso em: 01 de julho de 2024).

⁴⁷ <https://www.instagram.com/anfiteatrocuentrohistorico/> (Acesso em: 01 de julho de 2024).

Figura 13 - Salsa Clube 1830



Fonte: Acervo da pesquisa. Ordem das imagens: fachada do clube; banner de divulgação do projeto Rueda de Casino e as pessoas dançando no salão que fica ao ar livre na parte de trás do casarão. Havana-Cuba, janeiro de 2023.

No Clube 1830 foi possível vivenciar um pouco da noite dançante de Cuba, assim como no Brasil, quando frequentamos bailes de Danças de Salão, as características são muito idênticas: professores acompanhando suas turmas, profissionais contratadas por alguém para dançar durante o evento, o que chamamos de *personal dancer* e eles chamam de professor de baile. Uma das personalidades mais importantes do cenário da rueda de casino atualmente em Havana é o senhor Juanito Gómez⁴⁸, a quem, infelizmente, não tive a oportunidade de entrevistar. Em sites da internet encontrei algumas matérias que falam sobre sua importante atuação e a sua relação com tentativa de Cubanos quebrarem o recorde mundial do Guinness com a maior rueda de casino⁴⁹ já realizada, sendo ele um dos responsáveis pela iniciativa. Lamentavelmente, minha visita a Havana se deu antes da inauguração da Escola Internacional de Rueda de Cassino no Clube 1830, sob a direção de Juan Gómez, também responsável pelo *Proyecto rueda de casino*, que também é um projeto residente do clube.

⁴⁸Juanito Gomez “el Abuelo” (o avô). Juanito é o maior defensor do ‘el Casino’ em Cuba e criador do ponto de encontro de salsa mais popular de Havana: o Club Jardines 1830. Os fundadores da Rueda de Casino são pessoas incríveis que podem estar na casa dos 80 anos, mas ainda estão fortes e curtindo a dança que criaram na juventude. Entrevista com Juanito Gomez: <https://www.youtube.com/watch?v=a-boSzQRpvw> (Acesso em: 25 de julho de 2024).

⁴⁹<https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/cubanos-tentam-quebrar-recorde-mundial-do-guinness-com-grande-roda-de-salsa/> (Acesso em: 25 de julho de 2024).

Os fundadores de um popular baile em Cuba inauguraram em Havana a Escola Internacional de Rueda de Casino, que terá como sede uma instituição do Ministério do Turismo. A abertura oficial da escola ocorreu nesta segunda-feira nos jardins do Restaurante 1830, propriedade da Palmares, que servirá como sede principal para as aulas de dança diárias, com três horários diferentes. Juan Gómez Barranco, conhecido como Juanito "O Avô", um dos fundadores deste estilo de dança e diretor do Projeto Rueda de Casino, expressou a importância de integrar tanto cubanos quanto estrangeiros nesta iniciativa. (<https://pt.cibercuba.com/noticias/2024-06-12-u1-e199370-s27061-nid283438-fundadores-casino-inauguran-escuela-internacional>)

(Acesso em: 25 de julho de 2024).

Figura 14 - Teatro Nacional de Cuba



Fonte: Acervo da pesquisa. Programação do 38 Jazz Plaza apresentação da Orquestra Sinfônica Nacional, com participação de Jaques Morelbaum, Paula Morelbaum e Lula Galvão, artistas do Brasil. Teatro Nacional de Cuba. Havana- Cuba, janeiro de 2023.

Figura 15 - Anfiteatro de La Habana



Fonte: Acervo da pesquisa. Show do Grupo Mescla. Anfiteatro de La Habana. Havana- Cuba, janeiro de 2023.

A segunda escola visitada foi a Baila Habana⁵⁰, localizada em 107, La Aguiar, La Habana, na qual tive aulas com Joselin Carbonell Barrios⁵¹ e também a oportunidade de conversar com outros dois profissionais: Leyani Vicente Molina⁵² e Reinier Rabelo Perez⁵³. A escola defende um compromisso social pela atuação independente de profissionais que atuam com o ensino da dança. Dessa forma, 90% dos valores pagos por cada aula são passados para os profissionais e os restantes 10% destinados a questões administrativas.

⁵⁰ <https://www.baila-habana.com/en/learn-to-dance-salsa-with-baila-habana>. Acesso em: 01 de julho de 2024.

⁵¹ Professor empírico que começou seus aprendizados em escolas como Sprach Caffe, participou de diversos cursos para professores. Com mais de 15 anos de experiência em danças populares, sua especialidade é a salsa e Son cubano.

⁵² Graduada pela Escola de Dança E.N.A. Bailarina e professora de dança.

⁵³ Bacharel em Humanidades, Instrutor de Arte (música), professor de cha-cha-cha, casino e son.

Figura 16 e 17 - Entrada da Escola Baila Habana



Fonte: Acervo da Pesquisa. Entrada da Escola Baila Habana, Jocélia Freire e Marcelo Morais. Havana- Cuba, janeiro de 2023.



Fonte: Acervo da Pesquisa. Entrevista com Leyani Vicente Molina e Reinier Rabelo Perez, Escola Baila Habana. Havana- Cuba, janeiro de 2023.

Na terceira escola que visitei, Viadanza⁵⁴, localizada em 713 Luz y Acosta, Havana Vieja, La Habana, as aulas foram conduzidas por Andy Betancourt Izquierdo e Zahara Savon Mullen⁵⁵, que enfatizaram a importância de “*cada país deve defender quando tem um baile, quando tem*

⁵⁴ <https://www.instagram.com/viadanzadc/> (Acesso em: 01 de julho 2024)

⁵⁵ Formou-se na Escola Nacional de Instrutores de Artes em 1988. Técnica semiprofissional e professora de dança, possui um vasto currículo com diversos cursos na área. Ao longo de sua carreira, trabalhou em várias escolas de artes, lecionando diferentes disciplinas e formando inúmeros bailarinos. Além disso, foi modelo do renomado artista plástico Manuel Mendive. Atualmente, é diretora da Escola de Salsa VíaDanza, onde aprecia e promove o ensino da salsa cubana.

sua cultura, tem que defender”(Mulen, 2023, entrevista, **tradução nossa**), portanto, preservar o que foi historicamente construído pelo seu povo. Logo ao iniciar a aula, Andy Izquierdo fez questão de explicar as questões acerca da nomenclatura adotada mundialmente para definir o estilo de dança praticada em Cuba e que ganhou notoriedade internacional, a Salsa cubana, que no país é chamada de Casino.

Figura 18 - Final da aula na Escola ViaDanza



Fonte: Acervo da pesquisa, da esquerda para direita, Marcelo Morais, professora Zahara Savon, Jocélia Freire e Andy Betancourt Izquierdo. Escola ViaDanza, Havana-Cuba, janeiro de 2023.

Dessa forma, antes de iniciar a parte do estudo técnico, Andy Betancourt Izquierdo começou a explicar algo que é muito importante para estudar a Salsa cubana ou Casino.

O que conhecemos como salsa cubana, conhecemos em Cuba como casino. Casino é o nome original do que conhecemos como salsa cubana, a salsa a nível internacional é um nome comercial. Porém, o casino surgiu em Cuba nos anos 50, surgiu em um lugar chamado casino desportivo, no município de Cerro, onde primeiramente começaram esse tipo de baile, por isso o nome casino (Izquierdo, 2023. Entrevista. **Tradução nossa**).

Borges e Sardiñas (2013) detalham a origem do Casino Desportivo, localizado no município de Cerro. De acordo com os/as escritores, o complexo surgiu com Alfredo Hornedo, que, por ser negro, sofreu as consequências do racismo, impedido de fazer parte do grupo de membros do Havana Yacht Club, através de votação realizada pelos sócios, a despeito de ocupar o cargo de senador. O acesso a tais espaços era restrito a um grupo específico de pessoas, pois, no período, esses locais eram propriedades privadas. Assim, Hornedo decidiu criar seu próprio clube, o Casino Desportivo.

Com o advento da revolução, o ministro do trabalho, em 15 de maio de 1961, “ordenou a intervenção de todas as sociedades privadas, a fim de elevar a cultura social e esportiva do município, e proporcionar diversão aos trabalhadores e a todas as pessoas sem distinção de raça, sexo e origem social” (Borges; Sardiñas, 2013, p. 14). Portanto, é possível deduzir que o acesso a tais espaços se tornou mais democrático e as confluências foram inevitáveis. “Na década de 1950 dançavam-se son, danzón, mambo, cha-cha-chá, rumba e outras danças, onde cada uma tinha seu gênero musical específico. Foi o casino que uniu muitas danças em uma só” (Borges; Sardiñas, 2013, p. 17). Assim, é possível compreender o posicionamento da professora Zahara Savon ao afirmar que “*Casino é uma forma de baile*”.

Seguindo para análise do resultado de toda essa interação que apresentou ao mundo o que chamamos de salsa. Do ponto de vista de Peralta Garcia,

a origem da salsa, ou do movimento chamado salsa, que terminou nos Estados Unidos, nos bairros latinos de Nova York, tem sua origem na música cubana, em 4 ramas principais: a rama afrocubana dividida em: yorubás, ararás⁵⁶, bantus⁵⁷ e carabalís⁵⁸, todas de matriz africana modificadas dentro de Cuba, normalmente com motivos religiosos. Depois a rumba, o son cubano e a contradança. Essas quatro vertentes não são as únicas, mas as principais (Peralta, 2023. Entrevista. **Tradução nossa**).

A dança e música salsa cubana, ou casino, foi influenciada por diversos grupos étnicos. Desde a época colonial, esses grupos celebravam rituais e festividades que incorporaram elementos de suas tradições religiosas e culturais. Por exemplo, os yorubás realizavam festas em honra às divindades da Santería ou Regla de Ocha, “[...] uma forma de religiosidade popular na qual se sincretizaram rituais, com algumas manifestações do catolicismo”⁵⁹ (Gracia; Rigal,

⁵⁶ Os Ararás procedem do antigo Dahomey, atual República de Benin. O vocábulo arará é uma denominação metaética que serve para identificar os africanos de origem dahomeyano, pertencentes em sua maioria à cultura ewe fon e proveniente da alteração do topônimo allada, utilizado para designar a antiga capital do reino do mesmo nome, na parte meridional do atual Benin (Gracia; Rigal, 2002, p. 148).

⁵⁷ As expressões de dança que vêm da área bantú, na África Ocidental Subsaariana, cobrem atualmente os territórios das repúblicas do Congo (RDA, antigo Zaire), Congo e Angola. Em Cuba, os especialistas consideram este componente cultural como um dos que têm maior importância, junto com Yoruba e os Carabali, cuja presença se manifestou desde muito cedo e se manteve durante o século XIX. No nosso meio, o termo Congo era utilizado não só para identificar os escravos que vinham desta região, mas também para todos aqueles que desembarcavam pelos portos situados na foz do rio Congo ou do rio Zaire, independentemente do seu local de origem. Por isso que este nome mantém atualmente uma conotação importante, uma vez que é utilizado para designar as diversas manifestações materiais e espirituais que provêm da área cultural bantú. (Gracia; Rigal, 2002, p. 131).

⁵⁸ As Sociedades Secretas Abakuá, fundadas em 1836, surgem dos antigos conselhos carabali, cuja existência em Cuba remonta aos primeiros séculos de colonização. Atualmente, esses grupos, também denominados poderes, jogos, terras, nações ou partidos, exclusivos para homens, estão presentes nos municípios de Marianao, La Lisa, Cerro, San Miguel del Padrón, Guanabacoa e Regla, bem como na cidade de Matanzas e Cárdenas (Gracia; Rigal, 2002, p. 145).

⁵⁹ Es una forma de religiosidad popular en la que se sincretizaron rituales, aportados por estos grupos, con algunas manifestaciones del catolicismo.

2002, p. 95. **Tradução nossa**), cada uma com seus próprios ritmos e estilos de dança. Atualmente suas práticas são comuns em casas de pessoas iniciadas.

Da mesma forma, os ararás e bantus contribuíram com suas próprias expressões dançantes, relacionadas tanto a propósitos religiosos quanto seculares. Além disso, as sociedades secretas masculinas, como as Sociedades Abakuá, cujos rituais não são estritamente religiosos, porém retratam preceitos místicos particulares, pouco acessadas até então (Negro, 2017) também desempenharam um papel importante na preservação e transmissão dessas tradições. Ao longo do tempo, essas influências africanas foram interagindo e se reconfigurando, dando origem à rica e diversificada cultura musical e dançante cubana (Gracia; Rigel, 2002).

As expressões de dança que têm suas raízes na área bantu da África Ocidental Subsaariana abrangem atualmente os territórios das repúblicas do Congo, Zaire e Angola. Em Cuba, especialistas consideram este componente cultural como sendo de alta significância, juntamente com o yorubá e o carabalí, cuja presença se manifestou desde tempos muito antigos e perdurou ao longo do século XIX (Gracia; Rigel, 2002, p. 131. **Tradução nossa**).

Entre o final do século XVIII e início do século XIX, a partir da integração de elementos hispanicos e africanos, “tanto en el ámbito rural como en el urbano, se generaron manifestaciones danzarias con caracteres definidos, que podemos considerar como expresiones ya cubanas” (Gracia; Rigel, 2002, p. 36).

Esta música afrocubana, quando chega a esta comunidade latina, esses ritmos se tornam familiares para outros latinos que já estavam lá, porque as origens de toda a América Central são as mesmas: Espanha e África. A raiz é este abraço forçado entre África e Espanha.” (Garcia, 2023. Entrevista. **Tradução nossa**).

Durante a aula de *son* cubano com Andy Betancourt Izquierdo e Zahara Savon Mullen, iniciamos uma conversa na qual destacamos que, apesar de algumas diferenças culturais e muitas aproximações, todos nós temos uma origem comum, concluindo que:

tudo parte de um só lugar, África” (Mullen, 2023. Entrevistas), Izquierdo ressaltou que “A cultura africana é tão forte que muitos eram reis em África... Tanto aqui, quanto no Brasil, como nos Estados Unidos, tiveram que criar uma condição, começou a diversificar a cultura, e com isso, é similar o Brasil e Cuba, a uma influência muito forte do que veio de África (Izquierdo, 2023. Entrevista. **Tradução nossa**).

Ao analisar a questão da similaridade entre a cultura cubana e brasileira, sendo Havana e Salvador as cidades comentadas, Lismaray Lopes afirma a existência da presença cultural africana em Cuba - “*A cultura africana em Cuba? sim, sim! na dança também*” – passamos, então, a falar sobre as características que aproximam, em termos religiosos, as duas cidades mencionadas. Ela relatou que há, assim como na Bahia, “*o sincretismo com a igreja católica*,

o que caracteriza (os orixás) são a forma de bailar e as cores” (Lópes, 2023. Entrevista. Tradução nossa), algo que também marca a singularidade dos orixás no candomblé.

É importante destacar que, para nós, brasileiras e brasileiros, o que é apontando como sincretismo, no caso da cultura afro-brasileira, historicamente perseguida tanto pelo Estado quanto pela religião oficial, é caracterizado pela criação, por parte dos africanos e seus descendentes, de estratégias de reinvenção, de dissimulação, se valendo daquilo que lhes era imposto como cultura diferente aos seus modos de vida, ritualidades e práticas tradicionais, na busca de resistir e sobreviver à realidade imposta.

No entanto, a valorização das matrizes africanas em Cuba pode ser compreendida à luz das ações realizadas durante o período revolucionário. Durante esse tempo, uma política estatal foi implementada, visando a promover uma cultura nacional forte, com o objetivo de enaltecer as tradições locais. Nesse contexto, Cuba passou a reconhecer e celebrar suas raízes africanas de forma mais aberta e organizada. Isso resultou em uma maior valorização e respeito pelas práticas culturais afro-cubanas, incluindo a Santeria e outras expressões religiosas e artísticas associadas à herança africana.

Dessa maneira, pela primeira vez, o país passou a destacar e fomentar ativamente essas tradições como parte significativa de sua identidade cultural, “de una forma científica y sistemática, el estudio, análisis y la revitalización de las manifestaciones de la cultura popular tradicional cubana” (Gracia; Rigal, 2002, p. 40), pois muitas dessas manifestações culturais foram deturpadas durante a república colonial, transformando-se em espetáculos desprovidos de seus valores artísticos e culturais originais. Nesse período, ocorreu uma apropriação inadequada e distorcida dessas expressões, muitas vezes para atender aos interesses da elite dominante.

O estímulo à afirmação das raízes africanas adquiriu destaque com a fundação do Conjunto Folklórico Nacional⁶⁰ e do Conjunto de Dança Nacional, especialmente após a estreia

⁶⁰ Fundado em princípios de 1962, o Conjunto Folclórico Nacional propunha-se a resgatar e reabilitar as raízes da dança e da música cubana, selecionando as manifestações de valor artístico e reorganizando-as de acordo com as modernas exigências teatrais, sem trair a sua original alma folclórica. Hoje, depois de muitos anos de trabalho, é apreciado sobretudo pela grande espetacularidade dos seus trabalhos. O resgate destas formas artísticas resultou do árduo trabalho de muitos investigadores e artistas; entre eles: Fernando Ortiz, Rogério Martinez Furé, e Argeliers León, que se dedicaram totalmente ao estudo da cultura cubana (Negro, 2017).

<https://cuba50.org/2022/01/16/60-years-of-the-conjunto-folclorico-nacional-de-cuba/> (Acesso em: 10 julho de 2024)

https://www.instagram.com/conjuntofolkloriconacdecuba/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR3DXWbMDbXHEQXEc1SoKh7BKqZCmGfPDpDcfBtJcUNfuLbGYN-80bJLqM_aem_ZmFrZWR1bW15MTZieXRlcw (Acesso em: 10 de julho de 2024).

da peça "Suite Yoruba"⁶¹ em 1960, primeira obra de Ramiro Guerra⁶² para o Teatro Nacional de Cuba, “que se revelou um sucesso de público e crítica, que reconheceram nela “a cubanía mais verdadeira e a recolha de toda a mais original tradição africana e crioula expressa numa forma moderna e universal” (Negro, 2017, p. 61). Essa obra trouxe à cena elementos musicais e de dança das divindades da Santería, contribuindo de forma significativa para a valorização e preservação das tradições afro-cubanas.

Figura 19 – 62º aniversário do Balé Folclórico de Cuba



Fonte: Resultado del Premio de Creación "Beca Milanés" de la AHS. Coreografía: Leivan García. Con la música de Alejandro Falcon (pianista), Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, Coro Nacional de Cuba, CFNC. Cartel: Julia Garcia Valle von Oy. Foto: Claudio visual Producciones

Esses pontos foram destacados por Peralta Garcia durante a entrevista e corroborados por todos os outros entrevistados ao longo das conversas. “*A partir dos anos 60 um resgate muito forte em nível nacional e governamental das raízes afro-cubanas. Nasce o conjunto folclórico nacional de Cuba, anos 61/62, mais ou menos...um resgate a cultura afro...isso foi muito importante*” (Garcia, 2023. Entrevista). Essa consistência resalta a importância e o impacto significativo que a criação do Conjunto Folklórico Nacional e do Conjunto de Dança Nacional,

⁶¹Um fragmento de Suite Yoruba pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5nJ33eCyQI> (Acesso em: 10 de julho de 2024).

⁶² Ramiro Guerra nasceu em La Habana em 1922 e foi bailarino, coreógrafo, fundador e diretor da primeira companhia de dança moderna de Cuba. Começou o estudo da dança clássica durante os anos da universidade, em La Habana, onde conseguiu a licenciatura em Direito. Começou o estudo das danças na escola Pro-Arte Musical, com Alberto Alonso, irmão de Fernando Alonso, considerado, juntamente com a sua esposa Alicia Alonso, mestre dos mestres do ballet clássico em Cuba. (Negro, 2017, p. 59).

assim como a apresentação da "Suite Yoruba", em 1960, tiveram para valorização das raízes africanas na cultura cubana.

Ao adentrarmos nos detalhes das aulas de salsa cubana, pergunto se existe o interesse por parte das pessoas que fazem aula pelo contexto histórico da dança. Lismara López responde “*não muito! se interessam por bailar, aprender, porém, não muito em saber a história*” (Lópes, 2023. Entrevista. **Tradução nossa**). Essa percepção é reforçada por Leyani Molina, que observa que a maioria dos participantes das aulas são turistas em busca de diversão, simplesmente querendo “*se mexer como os cubanos*” (Molina, 2023. Entrevista. **Tradução nossa**). Isso revela uma dinâmica peculiar, especialmente, em países latino-americanos, em que a dança é parte integrante da cultura local. Muitas vezes, os visitantes não buscam conhecer os aspectos mais profundos da história e da cultura por trás das danças, optando por apenas aproveitar a experiência superficialmente. Esse fenômeno suscita reflexões sobre como a cultura é percebida e consumida, sobretudo em um contexto tão rico e diversificado quanto o de Cuba.

Essa circunstância contribui para que as aulas em Havana sejam voltadas para o turismo. No entanto, a africanidade está intrinsecamente presente nos elementos culturais cubanos, notadamente na música e na dança. Mesmo que não seja explicitamente verbalizado, os movimentos corporais ensinados revelam, por suas características, suas inegáveis raízes africanas presentes nos movimentos de quadril, no aterrar, na circularidade, nos movimentos específicos das Danças dos Orixás, incluídos muitas vezes no repertório de improviso das(os) dançarinas(os), na estrutura musical, no toque da percussão, nas letras das músicas. É necessário informar que todas as pessoas a que tivemos acesso durante a viagem a Cuba e que trabalham com as danças investigadas são pessoas negras.

Apesar de não encontrar pessoas cubanas fazendo aula nas escolas de dança pelas quais passei, é comum ver as pessoas simplesmente dançando. Ao frequentar espaços de dança como o Club 1830 e a Casa de la Música de Centro-Havana, mencionados anteriormente, pude testemunhar a presença da população local se envolvendo na dança. Encontrei alguns profissionais das escolas nesses locais, colocando em prática o que ensinam.

A teia de conexões, de informações com as que o corpo interage no momento de uma experiência ancestral/comunitária é a principal forma de construção de conhecimento proposto pela cultura de matrizes africanas. O Corpo é a memória dinâmica de mitos e ritos tradicionais utilizados como construtores de identidade e resistência, é a unidade mínima para qualquer aprendizagem e a unidade máxima para qualquer experiência (Oliveira, 2007). Além de seu papel de existir como ser único, o corpo na comunidade é integrado, a comunidade também é considerada corpo, ou seja, uma vez que afeta a um de seus componentes, afeta a todos (Santos, 2017, p. 56).

Ao discutirmos sobre quem são as referências de dança para as pessoas entrevistadas, uma questão surgiu de forma unânime: a importância dos dançarinos populares, isto é, aqueles que aprenderam a dançar nas ruas, nos bailes, na vida, sem necessariamente passar por um espaço de formação acadêmica ou escola de dança. Ricardo Beltrán, durante a entrevista, afirmou que aprende muito ao observar os bailadores populares, considerando que cada um tem um estilo e isso enriquece significativamente sua dança. Afinal, segundo ele, há muita mistura na salsa cubana. Leyani Molina e Reinier Perez também consideram fundamental o dançarino popular, assim como Andy Izquierdo e Zahara Mulen, que afirmaram que essa forma de dançar é algo que vem do povo, aprendido nas ruas.

É um ponto interessante e um pouco controverso, já que são danças populares, nascidas do povo para o povo. A maioria das pessoas que dança são anônimas, não são pessoas conhecidas. O mesmo ocorre com a música, sua espinha dorsal é o son e a rumba, e muitos dos músicos não sabiam escrever nem ler (Garcia, 2023. Entrevista. Tradução nossa).

A salsa cubana é reconhecida pelas pessoas entrevistadas como o resultado de intersecções de várias danças afro-cubanas. Portanto, “*Foi o casino que uniu muitas danças em uma só*”⁶³ (Borges, Sardiñas, 2013, p. 17. **Tradução nossa**), ou seja, o casino combina diversas danças em uma única forma de dançar especificamente cubana. Andy Izquierdo destaca:

Essa é a diferença entre a salsa cubana e as outras salsas, os elementos que são tipicamente cubanos: elementos yoruba, folclóricos, da rumba, do mambo, todas essas coisas são o que alimenta a salsa de casino tradicional cubana. (Izquierdo, 2023. Entrevista. **Tradução nossa**).

As danças inseridas no ensino dos movimentos que compõem a Rueda de Casino são principalmente a Rumba, o Son e o Mambo⁶⁴. Dizer que a Rueda de Casino/Salsa Cubana é de origem africana é redundante, pois não há dúvidas sobre as influências africanas presentes na cultura dançante cubana. No livro *History of Dancing Ring and Casino-Salsa*, Borges e Sardiña (2013) apresentam um quadro com as possíveis danças que influenciaram o casino. Mesmo as danças e músicas que não são afro-cubanas, mas que contribuíram para a formação do movimento "salsa" e da forma de dançar, têm suas raízes na diáspora africana nas Américas, como é o caso do Jazz, de origem afro-americana.

⁶³ “It was casino the one that united many dances in one” (BORGES, SARDIÑAS, 2013, p. 17).

⁶⁴ “Na década de 1940, Pérez Prado decidiu compor música instrumental latina com o objetivo de internacionalizar a música. Como resultado dessa criatividade que surgiu dentro dele, nasceu uma combinação de ritmo sincopado que ele chamou de mambo. Dámaso Pérez Prado, intérprete e compositor cubano, nasceu na cidade de Matanzas, conhecida como a cidade das pontes e a Atenas de Cuba. Foi lá que começou o estudo da música e do piano. No final da década de 40 emigrou para o México, onde desenvolveu o seu novo ritmo com músicos dessa nacionalidade. Porém, onde fez mais sucesso foi nos Estados Unidos e, a partir daí, se espalhou para o resto do mundo” (Borges, Sardiñas, 2013, p. 41. **Tradução nossa**).

Existem pesquisas que apontam a influência musical cubana no jazz. "O jazz, que cresceu em Cuba e que parece ter se cristalizado nos Estados Unidos, tem um profundo estilo caribenho e contou desde cedo com a presença de músicos cubanos, tanto que estão entre os primeiros músicos documentados em Nova Orleans" (Batalha, 2016, p. 27. **Tradução nossa**). Essa interação musical entre Cuba e os Estados Unidos destaca-se pela riqueza e vitalidade que os músicos cubanos trouxeram ao desenvolvimento do jazz.

Podemos analisar que tal influência do jazz na Rueda de Casino ocorre exatamente devido à importante relação dos músicos cubanos com esse gênero musical, trazendo elementos e ritmos que se entrelaçam de forma harmoniosa na dança. No entanto, o fator mais valioso dessa informação é o ponto de partida de todo esse movimento cultural: a diáspora africana, que conecta as raízes históricas e culturais profundas que permeiam tanto o jazz quanto a Rueda de Casino.

De acordo com Washburne (1992), o jazz nasceu nos Estados Unidos das canções dos escravos negros americanos, sofreu muitas influências entre elas as cubanas, num processo de adaptação a uma nova cultura, e naturalmente, hoje consagra-se como uma forma de expressão artística universal, o que nos leva a acreditar que a sua instrumentação, melodia, harmonia e ritmo são de origem diferenciada (Batalha, 2016, p. 12).

Figura 20- Imagem do quadro das danças que influenciaram a rueda de casino

HISTORIA DEL BAILE Y LA RUEDA DE CASINO-SALSA (ARPEGIO) (SPANISH EDITION)				
influencias en el baile de casino.				
Estas danzas son:				
No.	TIPO DE DANZA	ORÍGENES	POSIBLE SURGIMIENTO O RELEVANCIA	
1	Vals	Europa Central	1800	
2	Jazz	Básicamente afro-americano con mezcla de la música popular y clásica europea.	1910	
3	Danzón	Contradanza y cinquillo	Finales del siglo XVII	
4	Son	Africano, español e indígena, el son tiene todas las raíces cubanas. Se ha bailado de	Finales del siglo XVIII	
				múltiples formas.
5	Rumba		Folclor afrocubano.	Alrededor de 1930
6	Conga		Folclor afrocubano.	Alrededor de 1940
7	Rock and Roll		Tiene sus orígenes en varias vertientes, pero su danza es muy parecida a la del conocido jazz.	Relevante desde el 1955 al 1958
8	Mambo		Es un ritmo cubano con raíces en la música latinoamericana y el jazz.	Década del 50
9	Chachachá		Hay variadas opiniones del origen de su danza, unos alegan que viene del danzón, otros del mambo y otros del son.	Década del 50

Fonte: History of Dancing Ring and Casino-Salsa, Borges e Sardiña (2013).

O quadro apresentado nos proporciona analisar e constatar que a atuação africana para configuração do baile de casino não é uma mera participação coadjuvante, haja vista seu

protagonismo, que foi indispensável para constituição da cultura dançante cubana e por se tornar mundialmente conhecida e aclamada. Basta observar que dos 9 tipos de danças apresentadas na tabela, a única que, talvez, não apresente indícios de africanidade seja a valsa, no entanto, todas as outras, direta ou indiretamente, são de matriz africana.

Durante as aulas práticas, nas três escolas pelas quais passei, essas foram as modalidades ensinadas: son e rumba. No entanto, o danzón, deriva da crioula contradanza, do cinquillo e da habanera. Tendo Ignacio Cervantes⁶⁵ como um importante compositor (Borges; Sardiñas, 2013), também surge como uma referência histórica dos princípios dessas danças. Trata-se de uma dança de grande importância para a cultura cubana, contribuindo significativamente para a riqueza e diversidade do patrimônio musical e dançante do país. Hernández (2013) mostra que

O danzón representou o triunfo dos elementos cubanos sobre as formas de dança europeias, as polêmicas que surgiram ao seu redor tinham um profundo conteúdo político; o danzón, nosso baile nacional, tem a graça e a suave e intencional cadênciia que marca com um selo inconfundível todas as nossas danças⁶⁶. (Hernández, 2013, p. 42. **Tradução nossa**).

Por consequência, a relação entre música e dança é indissociável e vai aparecer com constância quando abordamos seja a Salsa, o Tango ou o Samba, o que colabora para embasar o protagonismo africano na construção dessas manifestações culturais. Como caracteriza Batalha (2016),

Os padrões rítmicos estreitamente relacionados, que existem tão proeminente em Cuba e outros estilos de música do Caribe como a clave, o cinquillo e tresillo, sugerem uma fonte ou origem comum. Tanto a existência da clave, do cinquillo e tresillo, em toda a África e a semelhança funcional da clave na música cubana, aos bell patterns em grande parte das músicas tradicionais africanas, como elementos base para a composição das músicas apontam fortemente para que as origens sejam em África (Batalha, 2016, p. 44).

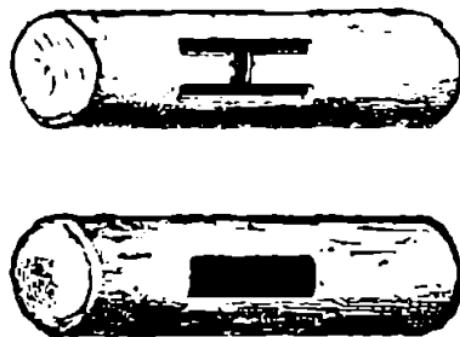
O Son é de origem cubana, surgindo nas zonas rurais e montanhosas de Baracoa, Guantánamo, Manzanillo e Santiago de Cuba. Trata-se de um gênero musical e dançante de grande importância no país, formado por elementos peculiares ao povo cubano e toda a estrutura ancestral da região. Segundo Borges e Sardiñas (2013), o Son apresenta características da dança

⁶⁵ Ignácio Cervantes Kavanagh. É considerado um dos mais notáveis compositores, pianistas e pedagogos do século XIX cubano , e uma das maiores influências no desenvolvimento da música cubana . Pertence à linha de autores musicais cubanos que fizeram da música popular um material para a arte e a identidade cubana. https://www-ecured-cu.translate.goog/Ignacio_Cervantes?_x_tr_sl=es&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc (Acesso em: 26 de julho de 20024).

⁶⁶ El danzón representó el triunfo de los elementos cubanos sobre las formas danzarias europeas, las polémicas que se suscitaron a su alrededor tenían un profundo contenido político; el danzón, nuestro baile nacional, tiene la gracia y la suave e intencionada cadencia que marca con un sello inconfundible todas nuestras danzas.

dos Tainos, que era realizada em roda em uma cerimônia chamada Areito⁶⁷, ao som de tambores de madeira oca e instrumentos percussivos, sendo posteriormente influenciado pela percussão africana, entre outros aportes.

Figura 21- Tambor Mayobuacán



Fonte: La africanía de la música folklórica de Cuba, Fernando Ortiz, 1950.

Ainda que tenha sido somente em 1890, durante os carnavais de Santiago de Cuba, que o gênero ganhou fama, principalmente através do músico Nene Manfugás, por volta de 1920 o son ocupou o lugar de destaque que antes pertencia ao danzón (Borges; Sardiñas, 2013). Enquanto dança, inicialmente, os movimentos de giro no son eram realizados com uma estrutura de caminhar, sem uma marcação rítmica definida, incorporando elementos dos passos lentos do danzón.

Convém lembrar que, ao longo do tempo, especialmente no final da década de 50, houve uma evolução significativa na forma de dançar o Son. Nessa fase, o Son passou a ser composto por 6 passos em 8 tempos, com uma marcação rítmica mais precisa, proporcionando uma maior sincronia entre os dançarinos. Além disso, as duplas passaram a ter a liberdade de dançar abraçadas, semissoltas ou soltas, refletindo uma maior variedade e expressividade na dança, como observado por Borges e Sardiñas (2013). Essa mudança na estrutura e na dinâmica da dança contribuiu para consolidar o Son como uma das principais manifestações culturais e artísticas de Cuba.

⁶⁷ “Es muy probable que los indios cubanos, tal como ocurre con la mayoría de los suramericanos, según Karsten, no conocieran danzas profanas, y que sus areítos fuesen ritos corales, danzarios y procesionales para las grandes necesidades sociales o para las cotidianas; pero siempre como expresiones colectivas embebidas de religión y magia, llevando consigo satisfacciones de divertimiento, pero no siendo éste su motivo esencial” (Ortiz, 1950, p. 32)

Já a Rumba está dividida em três estilos distintos: Yambu, dançado por pessoas mais velhas, caracteriza-se por um ritmo mais lento; Columbia, um estilo solo que exige movimentos mais rápidos do dançarino; e Guaguancó, dançado por um par, em que o homem realiza movimentos com o intuito de "vacunar" a mulher, que, por sua vez, se defende dessa investida, representando, de forma lúdica, uma relação entre os gêneros. A terceira forma originou-se em Havana. A Rumba ganhou notoriedade internacional na década de 1930, e suas origens estão pautadas no folclore africano, especialmente nas regiões de Matanzas e Havana (Borges; Sardiñas, 2013).

Portanto, todos esses elementos do Son, da Rumba e de outras danças contribuem para a construção do amplo vocabulário da Rueda de Casino. Segundo Borges e Sardiñas (2013), dançar Casino não se resume simplesmente a executar todas essas danças, como a Rumba, o Mambo, o Cha-cha-cha e o Son. É também sobre aproveitar os elementos distintivos dessas danças para improvisar com os clássicos passos curtos do Casino, resultando em uma dança elegante e dinâmica.

A habilidade de promover um diálogo entre os movimentos e ritmos de diferentes estilos de dança dentro da Rueda de Casino permite uma expressão criativa e fluente, elevando a experiência da dança para além de uma simples execução de passos pré-definidos. Assim, cada dançarino tem a liberdade de explorar e incorporar as nuances de cada estilo, adicionando uma camada extra de riqueza e diversidade ao repertório da Rueda de Casino.

A presença e a herança africana na cultura do povo cubano é resultado do legado indescritível de tais povos. Tal protagonismo foi fundamental para construção das mais importantes e reconhecidas manifestações culturais do país, principalmente no que diz respeito à dança e à música, sendo elas: o afrocubano (danças dos orixás), o Son cubano, a Rumba cubana e o que o mundo batizou de Salsa/Rueda de Casino.

A Salsa cubana é uma linguagem universal para quem a estuda. Com intuito de aprimorar meus conhecimentos técnicos sobre tal dança, participei de diversos eventos de Salsa no Brasil com profissionais brasileiros, argentinos e cubanos. Ao chegar a Cuba tive a felicidade de perceber que, ao dançar com as pessoas naturais do país, a comunicação fluiu como entre pessoas que já haviam dançado em outras ocasiões. Portanto, posso afirmar que as experiências anteriores a Cuba me deram suporte para conseguir compreender tecnicamente as aulas ministradas, como também, dançar no improviso em espaços de baile com pessoas nunca antes vistas.

Estudar Salsa despertou meu interesse por Cuba, sua cultura e, consequentemente, sua história. Muitos cubanos, como Peralta — mencionado anteriormente, que vive na Argentina e

atualmente ministra diversas aulas pela Europa —, levam sua cultura para outros países por meio da dança. Esse movimento reforça a ideia de que a Salsa Cubana/Rueda de Casino é uma importante representação da cultura nacional cubana.

Dante do imaginário preconceituoso criado sobre a forma como a sociedade cubana é organizada politicamente, acessar sua cultura é uma forma de quebrar paradigmas e perceber como alguns aspectos históricos foram imprescindíveis para estabelecer o entendimento de pertencimento e valorização da cultura nacional da qual o povo cubano faz parte, o que ressoa, também, no reconhecimento da sua herança ancestral africana.

Portanto, as políticas públicas em Cuba foram ferramentas cruciais na valorização da identidade afro-cubana, o que valida as narrativas afrocentradas como pilares indispensáveis na constituição da nação. Ainda que não estejam diretamente ancoradas nos conceitos teóricos da decolonialidade, é possível reconhecer uma prática de resistência à colonialidade, o que dialoga diretamente com as pretensões da tese aqui apresentada.

Cuba expõe um exemplo prático de como o reconhecimento e a afirmação das contribuições africanas no tecido social e cultural dançante conecta-se com a ideia de amefricanidade, consequentemente, alinhada com uma perspectiva afrocentrada. Assim, a viagem a Cuba alimentou expectativas que apontam possibilidades de ruptura com as narrativas hegemônicas, além de colaborar para vislumbrar metodologias que confrontam as estruturas coloniais, ampliando caminhos para corpos, corpas, histórias e saberes que foram marginalizados no processo de colonização sofrido também pelas Danças de Salão.

Buenos Aires, Argentina

Buenos Aires é a capital da Argentina, país localizado ao sul da América do Sul que tem como forma de governo uma democracia representativa republicana e federal. Conhecida como a “Paris da América do Sul”, a capital do país é composta por um vasto repertório arquitetônico com inúmeros prédios inspirados nos moldes europeus. Em virtude de ser um país que recebeu um abundante grupo de imigrantes europeus, reconhece o tango como a maior representação da cultura nacional (Coggiola, 1997).

A população argentina acredita, em suma maioria, que são brancos descendentes de europeus. Essa verdade propagada pela população, é reforçada com pronunciamentos como o do ex-presidente do país, Alberto Fernández, que declarou, no dia 09 de junho de 2021, na Casa Rosada, sede da presidência da República Argentina, em um evento com o primeiro-ministro da Espanha, Pedro Sánchez, e empresários argentinos e espanhóis, que: “Os mexicanos vieram

dos índios, os brasileiros saíram da selva, mas nós, os argentinos, chegamos de barcos. E eram barcos que vieram de lá, da Europa".⁶⁸

Na região central da cidade de Buenos Aires, especialmente nas proximidades do Obelisco⁶⁹, é comum encontrar uma profusão de anúncios de shows de tango, aulas e imagens retratando casais dançando tango, o que é esperado em um país conhecido por essa forma de expressão cultural. Contudo, é notável a prevalência de um determinado estereótipo nas dançarinas e dançarinos retratadas(os), que majoritariamente apresentam uma característica comum: são todas e todos brancos. Essa realidade é afirmada por Shirlene Oliveira⁷⁰, uma das entrevistadas, que constata: "*dos anos que estou aqui eu jamais tive contato com professores da dança do tango que sejam afro, jamais!*" (Oliveira, 2024. Entrevista).

Com relação a essa realidade, ao buscar aulas de tango, deparei-me com profissionais dedicados ao estudo técnico dessa arte, como Gabriela Elias⁷¹, diretora da renomada Escola Mundial de Tango⁷², com mais de 15 anos de experiência no ensino do tango argentino. Com uma extensa grade de aulas, a escola oferece turmas de segunda a sábado, das 11h às 19h45. Embora tenha participado de oito aulas ministradas por seis profissionais distintas(os), não encontrei nenhuma/um profissional negra(o). Essa ausência não se restringiu apenas à escola, mas foi observada em todos os espaços aos quais tive acesso.

[...] o europeu "sempre em primeiro lugar", o africano e o nativo, que é chamada de criola, nunca indígena. Bem, sabemos que existe um tango para exportação que é a cara da "Argentina" para o mundo. E corporalmente mostra traços de uma dança mais europeia do que africana ou indígena. Principalmente quando se assiste aos espetáculos em "San Telmo", o bairro mais tanguero de Buenos Aires e também muito turístico. Haveria uma forma de ser mulher e homem nas corporalidades, que são quase sempre formas verticais, com a coluna direita, pernas retas e dedos dos pés tecnicamente estilizados como no ballet clássico (Navarro, 2022, p. 182).

⁶⁸ Veja em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/06/09/presidente-da-argentina-diz-qu-e-brasileiros-vieram-da-selva-argentinos-da-europa.ghtml>. Acesso em 17 de novembro de 2024.

⁶⁹ O Obelisco de Buenos Aires é um monumento histórico da cidade de Buenos Aires, Argentina. Foi erguido na Praça da República, no cruzamento das avenidas Corrientes e 9 de julio, em comemoração ao quarto centenário da fundação da cidade.

⁷⁰ Artista plástica, cantora. Especializada em gravura pela Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, La Habana, Cuba. Cantora, radicada em Buenos Aires, há 12 anos, dedicada entre diversos gêneros musicais, a cantar Tango. Estudante da carreira de Licenciatura en Composición Coreográfica – Mención en Expresión Corporal, pela Universidad Nacional de las Artes (UNA).

⁷¹ Começou na música clássica e no jazz, participando de diversas comédias musicais. Em 1986 descobriu o tango, integrando o elenco estável da companhia "Mariano Mores" todos esses anos até 2012 como primeira bailarina ao lado de Eduardo Perez e diretor do grupo bailefake Patek Philippe.

Realizo Shows e Concertos com as orquestras de José Colangelo, Las Tangueras, Los Reyes del Tango e outras. Dividiram palcos com Libertad Lamarque, Julio Iglesias, Estela Raval e Los 5 Latinos, Ariel Ramirez entre outros. Já viajou por mais de 35 países ao redor do mundo mostrando sua dança e transmitindo tudo o que sabe através de seu ensino em oficinas, festivais, milongas e aulas particulares, mostrando papéis masculinos e femininos.

⁷² <https://escuelamundialdetango.com/clases/>

Figura 22 - Gabriela Elias, Proprietária da Escuela Mundial de Tango



Fonte: Acervo da pesquisa. Da esq. p/ dir: Jocélia Freire e Gabriela Elias, Escuela Mundial de Tango. Buenos Aires- Argentina, janeiro de 2023.

Dessa forma, foi imprescindível buscar alternativas que possibilassem um encontro com pessoas negras ou pessoas que tivessem conexões com o tango e suas raízes africanas. Através de contatos estabelecidos, fui apresentada a Shirlene Oliveira, uma mulher negra brasileira, cantora, pesquisadora e praticante de tango, que atualmente reside na Argentina.

Figura 23- Final da entrevista com Shirlene Oliveira



Fonte: Acervo da pesquisa, da esquerda para direita, Jocélia Freire e Shirlene Oliveira. Residência da entrevistada. Buenos Aires- Argentina, janeiro de 2024.

Além de Shirlene Oliveira, tive a oportunidade de dialogar com Pablo Norberto Cirio⁷³, um argentino, pesquisador e professor universitário que tem se dedicado ao estudo das questões do Tango e suas influências africanas, mesmo sendo um homem branco. Perguntei a Pablo Círio como ele iniciou sua pesquisa sobre o tango, e ele relatou que sua visão inicialmente simplista, quando começou em 1991, gradualmente se transformou ao longo do tempo. Antes, ele não reconhecia a presença dos afro-argentinos, mas ao investigar o culto a San Baltasar⁷⁴ na Província de Corrientes, passou a perceber a complexidade da identidade afro-argentina e sua cultura. Com isso, entendeu que compreender o significado de ser afro-argentino e sua cultura não é uma tarefa fácil e requer um diálogo contínuo entre os próprios afro-argentinos e os acadêmicos pesquisadores.

Figura 24- Entrevista com Pablo Círio



Fonte: Acervo da pesquisa. Residência de Pablo, Buenos Aires- Argentina, janeiro 2024.

Um encontro de destaque foi com a professora e ativista Miriam Vitória Gomes⁷⁵, além do casal Jezz Figueroa Mera e Damião Dudud, artistas negros que estão iniciando um trabalho

⁷³ Em 2002 graduou-se em Cs. Antropológico pela Faculdade de Filosofia e Letras de da Universidade de Buenos Aires. Trabalha no Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega”, no Projetos musicais afro-argentinos: história e validade das práticas musicais ligado ao secular e ao religioso (de 1991) e música tradicional galega em Argentina. Permanência e processo de mudança do processo de imigração (desde 1996). Em 2002 obteve o primeiro lugar no Terceiro Prêmio Latino-Americano de Musicologia “Samuel Claro Valdés”, pelo seu trabalho Perspectivas de estudo musical Afro-Argentina: o caso das práticas musicais atuais no culto a Santo Baltazar. Em 2002 trabalhou em Madrid, como estagiário, no Centro de Documentação de Música e Dança (INAEM). Desde 2004 É professor visitante na Universidade de Santiago de Compostela. Desde 2006 trabalha como pesquisador do programa UNESCO A Voz dos Sem Voz.

⁷⁴ Culto Afro católico, catolicismo popular de matriz afro, onde se dança para agradecer favores ou pedir milagres para o santo, dança singular que tem um instrumento que se toca apenas neste dia. (Cirio, 2024. entrevista)

⁷⁵ Professora Miriam Victoria Gomes é descendente de imigrantes de Cabo Verde. Contribuiu para a criação de organizações africanas e afrodescendentes e integrou órgãos de coordenação de entidades negras no país e na região. Publicou vários artigos sobre a influência africana na sociedade. Participou de inúmeros fóruns divulgando

com tango a partir de uma perspectiva africana, inclusive no vestuário. O único professor negro de tango ao qual tive acesso, através do WhatsApp, foi Facundo Posadas⁷⁶, no entanto, ele não reside em Buenos Aires, mas em uma província distante cerca de 400 km da cidade, o que impossibilitou nosso encontro.

Figura 25- Evento Afro Argentino Ebony Lineuo



Fonte: Acervo da pesquisa. Da esquerda para direita: Damião Dudud, Jezz Figueroa Mera, Jocelia Freire e Miriam Vitória Gomes. DarsenaBar, Cabrera 4354, Buenos Aires-Argentina, janeiro de 2024.

Facundo Posadas é mencionado no livro de Thompson (2005), intitulado *Tango: The Art History of Love*. No livro, o autor explora como as influências africanas e afro-argentinas têm sido contínuas na ascensão, desenvolvimento e popularização do tango. O autor relata a possível surpresa causada na sociedade portenha de Buenos Aires ao descobrir que Facundo Posadas, descendente de uma família negra de músicos de tango antigo, desempenha um papel importante na milonga e no tango contemporâneo em Buenos Aires. Além disso, o autor faz uma análise significativa sobre a crença da não existência de negros na Argentina, apontando

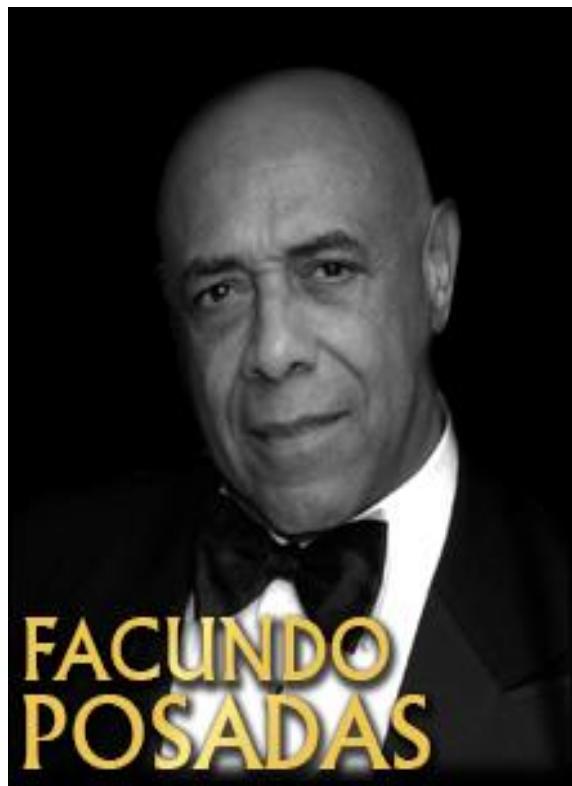
as contribuições das pessoas afrodescendentes. Pressionou por denúncias de violência racial e acompanhou as vítimas. Assessorou a Universidade Nacional Tres de Febrero (UNTREF) e o Instituto Nacional de Estatística e Censo da Argentina (INDEC) no Teste Piloto de População que identificou uma parcela de 4% de afrodescendentes no país. Coordenou a campanha nacional de conscientização para a variável afrodescendente do censo nacional de 2010. Lutou incansavelmente, e ainda luta, para erradicar os estereótipos desumanizantes em relação às pessoas negras e contra a discriminação, a xenofobia e o racismo. Leciona literatura em nível secundário e universitário.

⁷⁶ Facundo Posadas, afro-argentino milonguero por ascendência, é um renomado dançarino e professor de tango, candombe e milonga con traspie. Iniciou sua trajetória nos anos 50 em reuniões juvenis de Buenos Aires, onde a mistura de tango, jazz e rock moldou seu estilo versátil. Frequentador das principais milongas e cabarés da época, como o Dragón Rojo, Facundo absorveu a essência da musicalidade de orquestras renomadas como as de Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli e Osvaldo Pugliese. Em 1997, sua dança o levou aos Estados Unidos. Conhecido por transmitir os códigos da dança social em suas aulas, Facundo continua a frequentar milongas populares para manter sua essência tangueira. Atualmente, continua a ensinar e é amplamente respeitado no meio do tango, milonga e candombe. Facundo também é sobrinho-bisneto do compositor Carlos Posadas, destacando sua profunda conexão com a tradição musical do River Plate.

<https://www.todotango.com/english/artists/biography/1648/Facundo-Posadas/> (Acesso em: 20 de julho de 2024).

que: “Fluente em tango e jazz dance, Facundo Posadas é uma refutação viva da teoria do desaparecimento total dos negros na Argentina, assim como seus colegas de pista Carlos “El Negro” Anzuate e Margarita “La Negra” de Guillé”⁷⁷ (Thompson, 2005, p. 7. **Tradução nossa**).

Figura 26- Facundo Posadas



Fonte: <https://www.todotango.com/creadores/biografia/1648/Facundo-Posadas/> (Acesso em:
20 de julho de 2024)

O debate desenvolvido no livro de Thompson dialoga com as falas das entrevistas realizadas. Muitos dos fatos mencionados pelo autor são relatados pelas pessoas participantes das entrevistas, que apontam alguns aspectos históricos necessários para iniciar o diálogo e entender a negação da origem negra do tango. Conforme Mera (2024):

Em primeiro lugar, acho que o que tenho a dizer é que existe uma invisibilidade e também que existe um silenciamento, falando também neste caso dos músicos negros que contribuíram, ninguém fala sobre isso, então fica escondido. Não tem muita representação dos negros em termos de tango e eles veem isso, para mim, eles veem mais como um enfeite. Tipo, ah, que fofo, eles dançam tango! Mas, na realidade, somos nós os originais, por assim dizer.

⁷⁷ Fluent in both tango and jazz dance, Facundo Posadas is a living refutation of the total-disappearance-of-the-black-of-Argentina theory, as are his colleagues on the dance floor Carlos “El Negro” Anzuate and Margarita “La Negra” de Guillé. (Thompson, 2005, p. 7).

Como se tivéssemos isso em nossas raízes. Então, eu sinto que sim, existe uma invisibilidade, o assunto não é falado e que não dão essa importância. Na verdade, muitos autores discutem o tema. Eles não gostam quando alguém quer dizer a origem do tango, então isso imediatamente gera uma discussão. Uma discussão porque não querem compreender e não querem admitir que essa é a origem do tango (Mera, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**).

Nos depoimentos é evidenciada a invisibilidade e o silenciamento também dos músicos negros que contribuíram para o surgimento do tango, indicando um fenômeno de ocultação de seu papel fundamental na origem desse gênero musical. Aponta-se a falta de representatividade das pessoas negras no contexto do tango, frequentemente percebidas apenas como uma ornamentação quando presente em algum espaço, condição presente no relato da própria experiência do casal, sem reconhecimento de sua verdadeira conexão e contribuição histórica para o gênero.

Segundo a dupla entrevistada, esse silenciamento se reflete na relutância de alguns autores em abordar o assunto e na resistência em reconhecer a origem africana do tango, o que gera discussões e controvérsias. Damião Dudud sugere que essa recusa em admitir a herança africana no tango pode estar relacionada à negação do passado escravista da Argentina e aos benefícios obtidos com o comércio de escravos por séculos. “*Basicamente porque admitir que a origem do tango é negra é admitir que a Argentina se beneficiou da escravidão durante 350 anos*” (Dudud, 2024. entrevista. **Tradução nossa**). Podemos, então, considerar que é importante reconhecer e confrontar essa história para uma compreensão completa da origem e evolução do tango, bem como para lidar com a efetiva existência de pessoas negras no país.

Dialogando com conceitos abordados anteriormente nesta tese, Miriam Victoria Gomes, professora ativista, expõe informações cruciais. Os processos de apagamento cultural e de branqueamento ocorridos na Argentina, Brasil e em outros países da América Latina, são ressaltados por ela como sendo similares. Na medida em que foram embasados em teorias que buscavam justificar a supremacia dos brancos sobre os negros, promovendo a ideia de que a raça branca era superior, tais processos foram bem-sucedidos em alguns aspectos. Questões que tratamos no capítulo 2 deste trabalho. Para Gomes (2002),

Esta tendência é evidente e assume-se como uma missão do Estado com a Geração dos 80 (composta por Bartolomé Mitre e Julio A. Roca, entre outros): a ideia era “embranquecer” a população como requisito para o desenvolvimento e progresso do território, recorrendo à promoção, a partir da Constituição, da população branca e europeia, à restrição da imigração africana ou asiática e também à negação da sua própria realidade negra no país (Gomes. 2002, p. 04).

Nossa entrevistada destaca a imigração como um fator crucial para a diminuição da população negra na Argentina, mencionando que a constituição argentina garantiu condições

favoráveis aos imigrantes europeus. Como resultado da miscigenação, muitos passaram a se identificar como brancos, ignorando suas heranças negras. Além disso, ela aponta a educação civil e cultural como instrumentos que contribuíram para apagar e desacreditar as contribuições da cultura de matriz africana, “*O que chamamos de educação civil e cultural. A educação cultural consistia basicamente em apagar, distanciar, desacreditar todas as contribuições que a sociedade pudesse aplicar à cultura da sociedade*” (Gomes, 2014. Entrevista. **Tradução nossa**).

A mídia também desempenhou um papel importante na disseminação da ideia de que os negros estavam desaparecendo. As condições de vida desiguais, aspectos vinculados ao saneamento básico e à saúde, favoreceram a diminuição da população negra, conforme observado pela nossa entrevistada.

O reconhecimento disto tornou-se problemático, no entanto, pelo alegado "desaparecimento" dos negros de Buenos Aires. O número de pessoas de ascendência africana em Buenos Aires passou de 34 por cento em 1810 para menos de um por cento em 1887, quando imigrantes da Espanha, Itália e outros lugares inundaram a cidade. Na virada do século, os cidadãos de Buenos Aires, com orientação europeia, decidiram que os elementos africanos haviam desaparecido de sua população. Mesmo nas danças de rua do Carnaval, eles acreditavam que a participação africana havia evaporado. Até recentemente, os historiadores aceitavam e citavam essa suposição acriticamente⁷⁸ (Thompson, 2005, p. 7. **Tradução nossa**).

Miriam Gomes analisa essa mentalidade como positivista, pautada na crença de que os "fracos" desaparecem em determinadas condições desfavoráveis, o que, dentro desse contexto, incluía os negros. Como resultado dessas condições, muitos afrodescendentes não conseguem reconhecer suas origens ancestrais, devido ao esforço sistemático para promover o apagamento cultural e social, alimentando o racismo institucionalizado. Pablo Círio reforça tais declarações:

Este país se construiu com discurso europeísta, muito generoso na imaginação de pensarmos uma ligação cultural e biológica da Europa. Se criaram todo o repertório de símbolos, de itens culturais, onde se afiançou todo esse vínculo e se glorificou, tratando de forçar nossa história como única glória da conquista espanhola e da ilustração francesa, e de tudo o que tem a ver com o progresso metropolitano, o que também, em alguns aspectos, inclui os Estados Unidos” (Círio, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**).

Tal narrativa consolidou a história argentina como exclusivamente branca. Isso resultou em uma história oficial ficcional que se refletiu na criação de instituições, como museus e

⁷⁸ Recognition of this has been rendered problematic, however, by the alleged "disappearance" of the blacks of Buenos Aires. The number of persons of African descent in Buenos Aires went from 34 percent in 1810 to less than 2 percent in 1887, when immigrants from Spain, Italy, and elsewhere flooded the city. By the turn of the century European-oriented citizens in Buenos Aires decided that African elements had disappeared from their population. Even in Carnival street dancing, they believed, African participation had evaporated. Until recently historians accepted and cited this assumption uncritically (Thompson, 2005, p. 7).

universidades, nas quais as disciplinas humanísticas, como antropologia, musicologia e sociologia, foram moldadas por uma perspectiva eurocêntrica em que

replicaram aquela ideologia branca, eurocêntrica, eurofórica, digo, sem questionar, que é um princípio básico do pensamento científico, que é questionar o status quo, problematizá-lo, eram totalmente funcionais e eram os pais da disciplina, os fundadores da disciplina” (Cirio, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**).

Podemos traçar um paralelo entre aspectos pontuados por Jezz Figueroa e Damião Dudud com algumas considerações feitas na entrevista com Norberto Pablo Cirio e Miriam Gomes nas críticas feitas a figuras como Carlos Vega, considerado um dos pais da musicologia argentina, por promover uma visão antinegra e eurocêntrica do folclore argentino, negando a influência africana na formação da cultura nacional. Conforme fragmento abaixo:

A cegueira teórica e metodológica, porém, faz o pesquisador afirmar uma verdade que já era em seu pressuposto antes de iniciar o trabalho: a de que os processos de difusão dão-se de “cima para baixo”, isto é, dos grandes focos como Madrid ou Paris, para áreas dependentes como os Buenos Aires, e da “aristocracia” para o “povo”. Como este “imita” aquela, o tango só pode ter difusão entre a aristocracia argentina porque foi reimportado de Paris. E nunca poderia ter sido resultado da atividade criadora de afro-argentinos, ex-escravos ou seu descendente, pois que a criação é patrimônio exclusivo das camadas superiores e, *por suposto*, brancas (Romero, 2012, p. 41).

A perspectiva de Vega colabora para reafirmar a constante supervalorização da cultura eurocêntrica em detrimento de outras. Para tanto, de acordo com Pablo Cirio (2024, entrevista), Vega “*se baseou em uma teoria específica, que é a teoria da descendência dos bens culturais*” que defende a existência de uma classe superior “*a classe alta, parisiense, os núcleos urbanos, principalmente os salões parisienses onde as danças eram cultivadas*”, sendo essas danças imitadas pelo povo.

Sob esse olhar,

os bens culturais só descem de cima para baixo, não podem ascender e só o grupo criativo é o grupo superior, o europeu. Então onde estão os indígenas e os negros? No estrato etnográfico, no estrato inferior o estrato inferior é refratário à civilização, é impermeável por uma questão de evolução (Cirio, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**).

Apesar de todo o esforço contrário feito por diversos setores da sociedade, a africanidade do Tango vai sendo comprovada a cada nova informação. Sobre a origem da palavra tango, durante as conversas as pessoas entrevistadas enfatizavam a sua origem negra e sua conexão com a cultura africana em Buenos Aires. Damião Dudud, por exemplo, destaca que a palavra “tango” “é uma palavra que vem do Kikongo, língua que era falada entre os afrodescendentes “até o início dos anos 1900, aqui em Buenos Aires”.

A palavra tango, primeiro registro da palavra tango propriamente dita, data de

1802, quando essa palavra é encontrada em um bilhete de compra e venda de um local onde eram vendidos escravos, se encontra essa palavra. Essa palavra não tinha muita importância naquela época, mas ao longo dos anos e décadas assumiu esta representação argentina. Falam de tango e falam diretamente da Argentina. Mas na realidade o próprio tango, na sua palavra, é uma palavra de etimologia africana porque vem de uma língua do Congo” (Dudud, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**).

No dizer de Benedetti,

“Tango” era uma palavra de circulação comum entre os escravos africanos. Acreditava-se que ali era visto, entre alguns de seus sentidos, como local de encontro de práticas religiosas, local vedado ao olhar profano do homem branco e até mesmo do negro não iniciado. Mas este termo também foi atribuído ao som produzido pelos tambores quando suas cabeças foram atingidas (“tan-go”) (Benedetti, 20021, p.17).

Pablo Círio pontua a criação de etimologias para justificar a origem da palavra tango por uma perspectiva branca, ressaltando que:

é questionável. Depois inventaram-se filologias, inventaram-se etimologias por encomenda. Tango vem do latim tangere, que significa agarrar, então é uma dança agarrada. Milonga é na verdade uma palavra que vem de melos, que é som em grego e longa, que é longo em latim. Então temos melos, longa e é daí que vem a milonga, que são músicas longas, eles falam isso! bom, perfeito, me explica como fizeram porque também não existe a língua greco-latino, ninguém fala greco-latino” (Círio, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**).

De acordo com o antropólogo, ainda é bastante complicado investigar a origem da palavra, pois, nos espaços acadêmicos e na museologia, a origem da palavra é um tabu e há dificuldade em pesquisar. Por outro lado, ele afirma que existe questionamentos dos próprios afro-argentinos acerca do que é propagado sobre a origem do tango, “*o que acontece quando você ouve demandas de pessoas que dizem, bom, minha história não está bem representada em museus, ou em livros, ou em discos, quero que minha história seja contada, porque nunca nos perguntaram, digo pelos afro-argentinos*” (Círio, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**).

É aí que entra o trabalho do antropólogo. Além das evidências mencionadas, outro fator importante é a presença de músicos negros na formação do tango, como referido anteriormente. Gabino Ezeiza, destacado compositor, violinista e pianista, considerado uma figura-chave no desenvolvimento do tango, e que promoveu a participação das mulheres na música, é uma personalidade fundamental para a história do tango enquanto música, e mais um prenúncio do protagonismo negro no tango. No museu Casa Carlos Gardel consta uma imagem de Ezeiza sendo indicado como uma de suas referências. A exemplo:

EZEIZA, Gabino. Moreno, nascido em 1858, brilhou como pajador e dançarino. Gabino Ezeiza foi uma personalidade mítica do século XIX; ele introduziu nos ambientes de pajada o ritmo da milonga, com o que foi difundido nesses círculos populares um gênero muito rico da cultura

rioplatense. Desde os 15 anos, começa a frequentar pulperias e almacenes, brindando sua arte incomparável e deixando perplexos a quem o ouvia. Derrotou em pajadas inolvidáveis a figuras consulares do gênero, como por exemplo N. Trejo, o uruguai Arturo de Nava e Pablo Vázquez. Com este último teve um duelo verbal famoso que durou três dias e três noites. Deixou algumas capturas de seus contrapontos. Gabino Ezeiza faleceu em 1916, deixando uma lembrança inesquecível de sua arte superior⁷⁹ (Romay, 2006, p. 117).

Figura 27- Imagem de uma foto de Gabino Ezeiza



Fonte: Reprodução de foto do acervo do Museu Casa Carlos Gardel. O payador Gabino Ezeiza [Buenos Aires, Argentina 1858 -Córdoba, Argentina 1916] Cória fotográfica B/N - 12 x 12 cm Gabino Ezeiza foi um dos payadores urbanos mais admirados por Gardel. “Uma vez ouvi Gabino Ezeiza, o famoso payador tão celebrado e querido em meu país em sua época e que talvez não tenha sido superado até hoje, Gabino possuía inspiração, força emocional: Além disso, ele fazia seu violão falar...”. Palavras de Gardel. Revista Paris-América, 31/03/1929. Buenos Aires- Argentina, janeiro de 2024.

De acordo com Pablo Cirio, além de Gabino Ezeiza, muitos outros músicos e compositores eram negros, comprovados por documentação. Sua investigação foi transformada na exposição *História Negra Del Tango*, instalada no museu Carlos Gardel, em Buenos Aires,

⁷⁹ Ezeiza, Gabino. Moreno, nacido en 1858, brilló como payador y bailarín. Gabino Ezeiza fue un persona mítica del siglo diecinueve; él introdujo en los ambientes de payada el ritmo de la milonga, con lo cual se fue difundiendo en estos círculos populares un género muy rico de la cultura rioplatense. Desde los quince años comenzó a frequentar pulperías y almacenes brindando su arte incomparable y dejando perplejos a quienes lo escuchaban. Derrotó en payadas inolvidables a figuras consulares del género, como por ejemplo a N. Trejo, al uruguayo Arturo de Nava y a Pablo Vázquez. Con éste último tuvo un duelo verbal famoso que duró tres días y tres noches. Dejó algunas grabaciones de sus contrapontos. Gabino Ezeiza falleció en 1916, dejando un recuerdo inolvidable de su arte superior (Romay, 2006, p. 117).

a qual traçou uma cronologia passando por Rosendo Mendizabal⁸⁰ (1868-1913), grande músico e compositor da música “El Entrerriano” (1897), além de músicos e compositor como Ruperto Leopoldo Thompson (1890-1925), Horacio Salgán⁸¹ (1916-2016), grande pianista, e o compositor Enrique Maciel⁸² (1897-1962).

A partir da sua análise, o entrevistado faz alguns questionamentos: por que existem tantas pessoas negras tocando tango, criando tango, escrevendo tango? Dessa forma, em 1800, a sociedade não tinha dúvida que o tango era negro. O próprio Domingo Sarmiento⁸³, que era extremamente racista, *“fala explicitamente num artigo sobre Blackface, ele fala do tango dos negros, que tocavam marimba com ossos, etc. Até o próprio Sarmiento não tinha dúvida de que naquela época o tango era música negra”* (Círio, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**). Isso evidencia a contribuição dos afrodescendentes para o desenvolvimento do Tango e destaca a importância de reconhecer sua influência na história musical argentina.

Segundo Thompson (2005), o impacto negro no Tango transcende uma única linha de influência, abrangendo uma vasta gama de fontes, desde as civilizações da África Central até os ritmos dos candombes de Buenos Aires. Essa influência é multifacetada e, por vezes, indireta, tendo suas raízes vinda também da batida afro-cubana da Habanera para a Argentina após 1850. Essa batida não apenas trouxe consigo novos ritmos e estilos musicais, mas também contribuiu para a diversidade cultural e musical da região. Conforme o pesquisador explica,

A habanera chegou, em parte, com marinheiros cubanos negros. alguns se estabeleceram do outro lado do Rio da Prata, em Montevidéu, Uruguai, no final do século XIX. Eles inspiraram os nomes de grupos de correspondência negra como Pobres Negros Cubanos (Pobres Negros Cubanos, 1898), Esclavos de La Habana (Escravos de Havana, 1908) e Los Hijos de la Habana (Os Filhos de Havana, 1912). Habanera provou ser fundamental para a história

⁸⁰ Músico nascido em 1868 que deu importante contribuição para a divulgação do tango ao piano. Com ótima formação musical, Mendizabal atuou em cafés e casas de dança, e também se dedicou à formação de novos concertistas. Entre as suas composições destaca-se: “Viento en popa”, “Don José María”, “Polila”, “Reina de Saba”, e a mais difundida “El entrerriano”, gravada por diferentes orquestras (Romay, 2006, p. 160).

⁸¹ Excelente pianista, de formação clássica, nascido em Buenos Aires em 1916. Salgán formou sua primeira orquestra típica em meados da década de 1940. Quinze anos depois formaria o Quinteto Real. Posteriormente uniu-se ao excelente violonista Ubaldo De Lío, com quem realizou performances inesquecíveis. Durante muitos anos, os dois músicos fizeram as delícias dos fãs do tango, pela qualidade da interpretação e pelo alto nível musical dos arranjos que executavam. Como autor, Horacio Salgán deu ao tango uma obra instrumental que está entre os marcos mais valiosos da música portenha. “Um fogo lento” é a expressão máxima da produção de Salgán, mas não devemos esquecer as suas outras obras, como: “Tango del eco”, “Don Agustín Bardí” e “La llama silbando”, que também exibem os méritos de um músico exemplar (Romay, 2006, p. 197).

⁸² Músico dos primórdios do tango que se destacou na execução de dois instrumentos: violão e piano. Ele também foi um compositor sensível e com grande veia melódica. Acompanhou José María Aguilar, Rosita Quiroga, a dupla Magaldi/Noda e Ignacio Corsini na guitarra. Compôs muitos tangos nos quais teve como colaborador ninguém menos que Héctor Pedro Blomberg. Entre suas obras destacam-se: “La pulpera de Santa Lucía”, “Mala entraña” (com letra de Celedonio Flores), “Na velha mercearia”, “Barrio de la calle Longa”, “Rosa morena”, “Siete lágrimas”, “O vendedor de calandria”, “Aquela cantora da minha cidade” e muito mais. (Romay, 2006, p. 150)

⁸³ “Jornalista, político e escritor argentino, que presidiu o país na segunda metade do século XIX” (Martins, 2012, p. 105).

da dança de Montevidéu e Buenos Aires, onde se tornou a batida da milonga e dos primeiros tangos.⁸⁴ (Thompson, 2005, p. 8. **Tradução nossa**)

A relação com as músicas afro-cubanas ocorre também, segundo Pablo Círio, com a incorporação da rumba cubana à música afro-argentina por volta da década de 30. Ele ressalta que há uma consciência, por parte da comunidade afro-argentina, de que essa música é cubana e que o que foi incorporado não foi exatamente o gênero musical, mas sim a forma de fazer e tocar tais músicas, adaptando-a às práticas musicais locais, o que demonstra uma capacidade de ressignificação cultural.

Nosso entrevistado indica uma questão para se pensar acerca da identificação da população afro-argentina com a Rumba:

Então, minha pergunta é: como eles incorporam como própria uma música de um país tão distante, onde praticamente não havia imigração aqui, não era um país vizinho, e como se sentem representados com essa música e isso não acontece com o candombe uruguai e não acontece com o samba, por exemplo (Círio, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**).

Através da prática cotidiana e da pesquisa sobre o culto a San Baltasar, o pesquisador descobriu uma conexão profunda entre o Tango e a cultura afro-argentina. A dança religiosa conhecida como "Charanda"⁸⁵ ou "Zemba", que estudou na província de Corrientes. Em seu relato, diz que ao ouvir, em uma das suas visitas a Corrientes, a "Charanda", teve a sensação de estar ouvindo Tango. Ele diz que, na época, não compreendeu, mas que hoje reconhece que foi uma epifania sonora.

Ouvi algo, não importa o nome, charanda, semba, tango, milonga, mas todo esse mar de oceano atlântico, o que foi o Atlântico Negro, a diáspora, que foi fecundo em toda a América com muitas músicas. E que têm um padrão em comum, que é um ritmo com uma célula muito pequena, que às vezes é chamada de célula tango, mas que depois em toda a América vai tendo outros nomes, mas é como o mesmo latim, inclusive (Círio, 2024. **Tradução nossa**).

No que diz respeito ao âmbito cultural, o Tango não é a única manifestação afro-argentina; o Candombe é um outro exemplo bastante conhecido. No entanto, o Candombe⁸⁶ não passou pelo processo de nacionalização. De acordo com Shirlene Oliveira, ele permaneceu

⁸⁴ The habanera arrived, in part, with black Cuban sailors, some settling on the other side of the River Plate in Montevideo, Uruguay, in the late nineteenth century. They inspired the names of black marching groups like Pobres Negros Cubanos (Poor Black Cubans, 1898), Esclavos de La Habana (Slaves from Havana, 1908), and Los Hijos de La Habana (The Sons of Havana, 1912). Habanera proved critical to the dance history of both Montevideo and Buenos Aires, where it became the beat of the milonga and of the earliest tangos (Thompson, 2005, p. 8).

⁸⁵ Dança que faz parte do culto a San Baltazar.

⁸⁶ “De um modo geral, o candombe é sentido como arte performática tendo como base um ritmo perpetrado por tambores cuja prática comunicativa pode ou não estar associada a uma condição sagrada. Através do estudo etimológico do termo “candombe” percebemos que sua origem provém do antigo Reinado Congo cuja raiz etnolinguística é o bantu. Seu território abrangia os atuais países do Congo, Angola, a região de Benguela e algumas zonas da África do Sul” (Cortés, 2022, p. 194).

ligado às pessoas afro-argentinas. “*Elas são do candombe, que é mais coletivo, ou que tem uma perspectiva justamente afro, que está ligado também muito com o Uruguai, mas é o tambor, é de rua, e também tem dança, e justamente tem um manejo mais popular, vamos dizer assim, né.*” (Oliveira, 2024. Entrevista). Os afro-argentinos encontraram formas para praticar e preservar sua cultura diante da marginalização e da negatividade associada às expressões culturais negras no país.

Quando os jovens ricos se apropriam dessa dança, quando essa dança chega à Europa e triunfa em Paris, ela volta a Buenos Aires com prestígio internacional. É a arrebatada dos negros e se nacionaliza. Tango se converte em um produto de exportação de primeira linha, um produto nacional argentino. Não aconteceu o mesmo com o candombe. O candombe foi relegado em último plano. E as famílias negras argentinas, o que fizeram para preservá-lo, foi levar os tambores ao interior de suas casas. O candombe surgiu sendo negro. O candombe seguiu sendo negro. Não era prestigioso, não foi para o exterior. Os brancos argentinos não bailaram... O que ocorreu na Argentina foi um genocídio cultural e que se perpetuou a cada dia, porque todo mundo repete a falácia que não existe negros na Argentina (Gomes, entrevista. **Tradução nossa**).

Figura 28- Pedro Figari, “Candombe”, 1921



Fonte: Pedro Figari⁸⁷, “Candombe”, 1921. Acervo Malba. Buenos Aires- Argentina, janeiro de 2024.

⁸⁷“Figari era agressivamente liberal. Ele lutou e conquistou a educação primária para o povo do Uruguai. Ele admirava os negros e sua cultura. Eles, por sua vez, confiaram nele... Nascido em Montevidéu, em 29 de junho de 1861, Figari formou-se advogado, exerceu jornalismo e foi eleito vice-presidente da Câmara dos Deputados do Uruguai” (Thompson, op. Cit., 2005, p. 97).

O “genocídio cultural” é apresentado por Miriam Gomes como processo que caracteriza a apropriação que silenciou o protagonismo negro em manifestações afro-portenhelas como o Tango. Esse processo, segundo Gomes, evidencia como a narrativa dominante do colonizador marginalizou, subjugou e, em muitos casos, embranqueceu as manifestações culturais negras, entre elas o Tango, que através da sua europeização foi elevado à condição de representante nacional, enquanto o Candombe foi relegado ao âmbito privado das famílias afro-argentinas.

Traçando rotas para chegar à história negra do Tango, a música sempre serve de mapa direcional das pistas que indicam provas concretas. Pablo Círio afirma que há uma origem fundacional da milonga na payada, uma forma tradicional de duelo poético, concretizada por Gabino Ezeiza. Em 1884, durante uma payada entre Gabino Ezeiza e Nemésio Trejo, Ezeiza introduziu a milonga como parte do confronto. Ezeiza, já renomado na época, impôs o ritmo da milonga, originado de um Candombe africano, em dó maior. Após a morte de Ezeiza, Trejo concedeu uma entrevista na qual confirmou a introdução da milonga nesse contexto. Portanto, o campo musical colabora na identificação dos sinais que tentaram submergir.

Assim como muitas manifestações culturais afro-americanas, a essência da música afro-argentina reside na história cantada. Cada música possui letras, ritmos e enredos que contam a saga dos afro-argentinos desde a escravidão até os dias atuais. Enquanto a história escrita geralmente é narrada por brancos, os afro-argentinos contam sua própria história por meio da música.

(0:04) Quando se ouve o tango ao ritmo do tambor, os negros dançam, o coro chama xangó. (0:19) Quando chega a noite escura, o ritual é instalado, a menina está dançando. (0:28) Quando se ouve o tango ao ritmo do tambor, os negros dançam, o coro chama xangó. (0:44) Quando é noite escura, o ritual é estabelecido, a menina dança ao som do milongón, o ritmo é desencadeado ao soar o tambor. (0:58) O bairro está em festa, candomberos e milongas dançando ao sol, no carnaval saíram as trupes da Nación. (1:09) Foi na década de 20, os meninos se esconderam e o tambor morreu. (1:28) Quando se ouve o tango ao ritmo do tambor, os negros estão dançando, o coro chama xangó. (1:41) Quando é noite escura, o ritual é estabelecido, a menina dança ao som do milongón, o ritmo é desencadeado quando soa o tambor. (1:56) O bairro está em festa, candomberos e milongas dançando ao sol, no carnaval saíram as trupes da Nación. (música, Os sons da bateria, Black Tango, Melingo e Juan Carlos Cáceres)⁸⁸

⁸⁸ (0:04) Cuando el tango se escucha al ritmo del tambor, los negros están bailando, el cuero llama xangó. (0:19) Cuando es la noche oscura, el rito se instala, la niña está bailando. (0:28) Cuando el tango se escucha al ritmo del tambor, los negros están bailando, el cuero llama xangó. (0:44) Cuando es la noche oscura, el rito se instala, la niña está bailando al son del milongón, el ritmo se desata cuando suena el tambor. (0:58) El barrio está de fiesta, candomberos y milongas bailando al sol, en carnaval salieron las comparsas de Nación. (1:09) Fue allá en los años veinte, los moneros se escondieron y murió el tambor. (1:28) Cuando el tango se escucha al ritmo del tambor, los negros están bailando, el cuero llama xangó. (1:41) Cuando es la noche oscura, el rito se instala, la niña está bailando al son del milongón, el ritmo se desata cuando suena el tambor. (1:56) El barrio está de fiesta,

Considerando a premissa que a música pode ser um campo de estudo que narra muitas histórias não relatadas, um fator importante presente no Tango, musicalmente falando, são as palavras de origem africana que aparecem em músicas das décadas de 40 e 50. Segundo Miriam Gomes, palavras como "canyengue"⁸⁹, que representa uma forma de caminhar, é exemplo disso. "Muitas palavras ‘africanas’ na linguagem de Buenos Aires revelam, após uma inspeção mais detalhada, derivar de Ki-Kongo. Com palavras da dança, onde Bakongo se destacou, a sua presença é especialmente audível e clara" (Thompson, 2005, p. 78).

Para alguns profissionais que atuam como professores de Tango, a primeira habilidade a ser desenvolvida no aprendizado do tango é o caminhar, e nossa entrevistada cita tal característica presente em Facundo Posadas, um dos profissionais que enfatizam a importância do caminhar a partir da perspectiva do canyengue, que é um dos principais aspectos presentes no ensino do Tango dança.

Dada a abundância de evidências de sua matriz africana, surge o questionamento, quando o Tango começou a embranquecer? O pesquisador deduz que começou na década de 1930, quando se iniciaram as primeiras escritas sobre a história do Tango, na perspectiva do que conhecemos hoje como uma história embranquecida. No entanto, ele considera que o problema não está na documentação em si, afirmando que existem documentos que provam que o Tango é negro. Para Pablo Círio, o problema não está no âmbito documental, mas no teórico. Não existe uma teoria que explique essa questão completamente, 100% dos livros sobre Tango são histórias que combinam discografia, uma espécie de genealogia evolutiva, em que há uma pré-história do Tango instrumental, seguida pelo Tango da Velha Guarda, depois o Tango de Gardel e, então, o Tango moderno, visto como uma renovação. É uma espécie de genealogia evolutiva que, para Pablo Círio, deixa muito a desejar.

Segundo o antropólogo, muitos livros de Tango são escritos por pessoas que não são historiadoras, mas que conheciam alguém que cantava, que tinha família ou amigos que tocavam Tango, e a partir de suas vivências com essas pessoas escreveram sobre o tema. Cabe destacar que essas pessoas não se aprofundaram na pesquisa histórica para escrever sobre o Tango, escreveram a partir de suas memórias e depois publicaram o livro. Porém, estudos científicos acerca da musicologia, que é uma ciência em relação a esse tema, também ficam a

candomberos y milongas bailando al sol, en carnaval salieron las comparsas de Nación (música, Suena el tambor, Tango negro, Melingo e Juan Carlos Cáceres).

⁸⁹ “Funky, “get-down”, tipo de tango à moda antiga.’Canyengue’ significa ser ‘desgraçado [para os padrões europeus] e ‘cansado’” (Thompson, 2005, p. 79).

dever. Fica, portanto, evidente que existe uma negação sobre a temática, o que seria o racismo científico, afinal, o pesquisador toma partido, o pesquisador tem ideologia.

Nessa perspectiva, o acadêmico relata que percebe que o tema do Tango é um problema teórico. E questiona: *“com que teoria vamos analisar isso? Porque não basta com as discografias ou o esquema rítmico. Com que teoria vamos estruturar?”*

Bem, estou tentando pensar nessa teoria e a que mais faz sentido para mim é uma combinação entre a descolonização do poder, uma teoria que está crescendo muito, embora não seja argentina, com intelectuais que vêm do exterior, por exemplo, Boaventura de Sousa Santos, em Portugal, vários pesquisadores estão trabalhando nisso, inclusive em arqueologia. Em arqueologia, estamos descolonizando o poder. Que narrativa o poder constrói? (Círio, entrevista. **Tradução nossa**).

Dando prosseguimento às entrevistas e analisando a perspectiva decolonial como caminho, fatores importantes que tratamos nos capítulos anteriores vão sendo recuperados como assuntos fundamentais para construção da sociedade em que vivemos, entre eles, o lugar da mulher negra em uma sociedade racista, machista e patriarcal. Tais pautas são relevantes, pois, o que ocorre nas relações estabelecidas socialmente são reproduzidas através da configuração dada às manifestações artísticas e culturais do país mencionado e da própria América Latina.

Assim, Miriam Gomes destaca um aspecto crucial da realidade dos afro-argentinos: a situação das mulheres negras na sociedade argentina. As mulheres negras, em grande parte, continuam no exercício do trabalho doméstico, cuidando dos filhos de outras pessoas em vez dos seus próprios, e enfrentam condições de constante vulnerabilidade sexual.

A entrevistada ressalta a falta de segurança enfrentada por essas mulheres, que têm suas liberdades limitadas nos espaços públicos, sendo frequentemente vistas como disponíveis para o sexo, refletindo tempos coloniais em que eram abusadas e violentadas sem possibilidade de escolha. Para ela, essa realidade pode ser analisada como um sistema de casta que persiste em se manter, consequência das perspectivas coloniais. Embora haja avanços nos direitos humanos e trabalhistas na Argentina, assim como na liberdade sexual e outros direitos, a professora observa que a violência contra as mulheres aumentou. Ela argumenta que muitas das condições enfrentadas por essas mulheres permanecem inalteradas, apesar das mudanças legais e sociais.

Na visão de Gomes (2024)

[...] seguimos vivemos em um sistema de castas que nos condena a viver e trabalhar ou fazer o que é um sistema determinado de acordo com as nossas condições de mulheres, mulheres negras, pobres, periféricas...e é isso também que vai determinar os nossos lugares de trabalho, por exemplo, as mulheres negras, em sua maioria, continuam a realizar as mesmas tarefas da época colonial que é o trabalho doméstico, o cuidado de doentes, idosos, o cuidado

de crianças de outras pessoas...e o abuso sexual em Buenos Aires, e também em outras partes do país, sobretudo na zona de Buenos Aires, é feroz! O abuso contra as mulheres negras, sobretudo as mais novas, é violento e feroz! Uma jovem de 20, 25, 30, 40 anos, negra, não pode caminhar em paz, por Buenos Aires, porque o homem branco acredita que a mulher negra, todavia, continua na mesma posição da época da escravidão, são presas faceis, presas sexuais faceia!...Eu sei que na Argentina houve muitos avanços nos direitos humanos, as mulheres ocupando espaços, a diversidade sexual conquistou muitos direitos, mas da mesma forma cresceu a violência contra as mulheres e contra a diversidade (Gomes, 2024. Entrevista. **Tradução nossa**).

Como mulher negra vivendo em Buenos Aires, Shirlene Oliveira conta que passou por algumas situações em milongas em que as pessoas confundiam a situação e sobrepassavam os limites da dança, considerando que ela estava disponível para encontros que não apenas para dançar, mas para relações性uais, por ser uma mulher estrangeira, negra, em um ambiente no qual sua figura não é comum. Por sua condição, sempre lhe abordam perguntando de onde ela é e com segundas intenções.

Além das questões raciais, existe uma complexa tensão nas relações sociais entre pessoas de diferentes condições socioeconômicas na Argentina. Para Gomes, é indiscutível a necessidade de promover uma educação que reconheça e valorize a história e contribuições dos afro-argentinos, colaborando no combate aos preconceitos, ao racismo, com intuito de promover uma compreensão mais ampla e inclusiva da história contada acerca da construção da identidade nacional. O processo de reestruturar a educação não será fácil, pelos aspectos mencionados pela professora e considerando que o pai da educação argentina foi uma referência racista, Domingo Sarmiento.

O racismo, de certa forma, tornou-se institucionalizado nesse momento com insultos públicos à povos indígenas e negros nos escritos de Sarmiento. Dentre suas várias obras, destacamos em especial *Conflictos de Razas* (1883), no auge do movimento de 1880. Sarmiento defende a supremacia anglo-saxônica com base em uma suposta organização social mais avançada em relação aos “tipos impuros”. Alegando que as sociedades anglo-saxônicas não promoveram misturas étnicas em sua colonização, Sarmiento era defensor de que a ideia de que a mestiçagem era compreendida como um elemento de enfraquecimento social das sociedades “híbridas”. Buscava-se uma identidade distinta e peculiar do restante da América Latina, caracterizada pelos intelectuais argentinos com o atraso econômico e com a presença de indígenas e negros como fator de desestabilização. O problema continental, segundo Sarmiento, era a existência dessas populações selvagens, avessas à democracia, ao progresso econômico, à educação e às liberdades civis (Santos, 2019, p. 07).

No entanto, para Shirlene Oliveira, o momento que se encontra estabelecido pode ser propício para mudanças, pois, de alguma forma, o povo argentino já está confrontando tais questões étnico-raciais, apesar do apagamento e da existência de um racismo estrutural tão enraizado. Miriam Gomes e Pablo Cirio relatam que no âmbito acadêmico existe um

movimento de pesquisadores que estão partindo de novas perspectivas para analisar a história produzida acerca das pessoas negras na Argentina, buscando entender o processo de escravização e as violências sofridas por essa população, a partir dos processos de apagamento e embranquecimento da cultura negra.

Um dos avanços importantes considerados por ela é a mudança no olhar acerca das pessoas que foram trazidas forçadamente do continente Africano para a Argentina no período da escravidão. Não se emprega mais o termo "escravos" para se referir a essas pessoas, passando a se utilizar "pessoas escravizadas". Essa pequena mudança de perspectiva apresentada por alguns acadêmicos buscam o reconhecimento da presença ativa das pessoas negras na construção sócio-histórica-cultural da Argentina.

A negação da existência de pessoas negras que se estendeu à sociedade argentina em geral, perpetuando a ideia de que não há contribuição afro para a cultura nacional, foi um ponto em comum nas falas das pessoas entrevistadas. Apesar dos esforços de ativistas e pesquisadores afrodescendentes, assim como de um pequeno grupo de acadêmicos, a maioria da sociedade argentina permanece fiel a essa narrativa, negando a presença e contribuição dos afro-argentinos para a identidade cultural do país.

Vale destacar que há menção de esforços crescentes para reivindicar e reconhecer a presença afrodescendente, como a celebração que ocorre no dia 8 de novembro, Dia Nacional dos Afro-argentinos e da Cultura Afro⁹⁰, que busca confrontar a realidade da história da Argentina com a escravidão.

Observa-se também que há um menor interesse da comunidade afro-argentina pelo Tango, atualmente, em comparação com outros ritmos latinos, como a Salsa e a Bachata, o que demonstra que as ações para desvincular o Tango da sua origem negra e das comunidades afrodescendentes foram eficientes até determinado ponto. Esses ritmos muitas vezes ressoam mais profundamente nessas comunidades, refletindo suas próprias raízes culturais, experiências e sensação de pertencimento.

Considerando as vivências em Havana- Cuba e Buenos Aires- Argentina, o contraste identificado entre os países, principalmente no que se refere às diferenças históricas, culturais e políticas de cada lugar, reverbera na forma como são perpetuadas e valorizadas as matrizes culturais de cada nação no que tange a suas Danças de Salão.

⁹⁰ “Escolhemos essa data em homenagem a Maria Remédios del Valle – uma heroína na guerra da independência, que trabalhou como enfermeira e lutou como militar”, diz Sara Chaves, afro-uruguaia que vive em Buenos Aires e pertence ao Movimento Afro Cultural argentino. “Ela ganhou o título de Capitã e Mãe da Pátria, mas morreu na miséria no dia 8 de novembro”. <https://www.geledes.org.br/hoje-na-historia-8-de-novembro-dia-nacional-afro-argentino/> (Acesso em: 22 de julho de 2024).

O Tango, apesar de sua origem popular e negra, foi absorvido pelo discurso e estética eurocêntrica que tomou conta da história da Argentina. Por consequência, sua relevância como expressão popular foi sendo minada e as suas comunidades de origem impedidas de se reconhecerem como herdeiras dessa manifestação cultural.

A perspectiva Amefricanizada e Afrocentrada parte do princípio da urgência de retornar ao passado e escavar em busca do que tentaram ocultar da história negras, das Danças de Salão, danças concebidas nas relações sociais das comunidades afro-latina-americanas. Ao fazer isso, podemos colaborar para um possível início da construção de narrativas decoloniais da história e da identidade cultural do Tango.

Sob tal enfoque, examinar criticamente a maneira como estão sendo validadas tais narrativas, que são responsáveis por moldar essas danças, suas representações e vivências no que diz respeito à história contada, o seu ensino e suas concepções, é imprescindível.

Brasil

O Brasil é um país de proporções continentais, sendo o quinto maior país do mundo, localizado na América do Sul, tendo fronteiras com quase todos os países da região, com exceção do Equador e do Chile. A república federativa do Brasil adotou o presidencialismo como forma de governo.

Vivemos em um país com problemas raciais complexos que colaboram para a desigualdade social, desvalorização da cultura de matriz africana, subalternização das pessoas que trabalham com arte popular, sucateamento do ensino público. No entanto, é indispensável reconhecer pequenas conquistas, como a LEI Nº 12.711, DE 29 DE AGOSTO DE 2012⁹¹, a LEI Nº 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003⁹², LEI Nº 11.645, DE 10 MARÇO DE 2008⁹³, LEI Nº 14.532, DE 11 DE JANEIRO DE 2023⁹⁴, que atuam na tentativa de garantir e promover

⁹¹Art. 1º As instituições federais de educação superior vinculadas ao Ministério da Educação reservarão, em cada concurso seletivo para ingresso nos cursos de graduação, por curso e turno, no mínimo 50% (cinquenta por cento) de suas vagas para estudantes que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas ou em escolas comunitárias que atuam no âmbito da educação do campo conveniadas com o poder público, referidas na alínea b do inciso I do § 3º do art. 7º da Lei nº 14.113, de 25 de dezembro de 2020. (Redação dada pela Lei nº 14.945, de 2024) https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm (Acesso em: 15 de julho de 2024).

⁹²"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.639.htm (Acesso em: 15 de julho de 2024).

⁹³"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm (Acesso em: 15 de julho de 2024).

⁹⁴Art. 1º A Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989 (Lei do Crime Racial), passa a vigorar com as seguintes alterações: "Art. 2º-A Injuriar alguém, ofendendo-lhe a dignidade ou o decoro, em razão de raça, cor, etnia ou procedência

reparações a danos causados pelo processo de colonização pelo qual o país passou, além da tentativa de diminuir as consequências cotidianas do racismo na vida das pessoas negras.

No que diz respeito à cultura, especificamente, as poucas leis voltadas para o reconhecimento, valorização e preservação das culturas negras e indígenas também são fruto de longas e árduas lutas por reparação e reconhecimento, na busca de garantir a existência e a continuidade de manifestações culturais enraizadas nos saberes, conhecimentos e crenças desses povos. Um exemplo recente é a Lei nº 14.720, de 7 de novembro de 2023, que reconhece o forró como manifestação da cultura nacional, representando um avanço importante para futuras conquistas no campo das políticas públicas voltadas ao fomento e à difusão dessa expressão cultural.

É pertinente mencionar que já existem leis que garantem a inclusão obrigatória do estudo, não apenas da história, mas também dos aspectos culturais das populações negras e indígenas no ensino regular, fortalecendo a construção de uma educação mais plural e representativa. Porém, as Danças de Salão não são um conteúdo regularmente encontrado nos planejamentos anuais das unidades que compõem a organização dos componentes curriculares do ambiente escolar. Como professora que inclui esse conteúdo no planejamento, garanto que através dessas danças é possível tratar de muitos aspectos da história e da cultura afro-indígena brasileira através das Danças de Salão, tais como: Lambada; Samba de Gafieira; Forró e suas relações com o Carimbó; o Maxixe e o Coco.

Retomando o campo específico das Danças de Salão, o Samba de Gafieira, por exemplo, enfrenta uma verdadeira luta para se manter vivo. A maioria dos eventos que buscam difundi-lo e fomentar sua preservação como manifestação cultural não contam com financiamento governamental e, quando há algum apoio, os recursos disponibilizados são limitados. Além disso, as(os) profissionais da área frequentemente enfrentam dificuldades para acessar investimentos culturais e financiamentos por meio de editais públicos. Isso ocorre, em grande parte, devido à complexidade dos processos burocráticos, que exigem a transcrição de suas vivências e saberes em textos estruturados dentro de um contexto formal, uma habilidade que nem sempre faz parte da formação desses profissionais, professores e artistas. Assim, muitas dessas pessoas acabam excluídas das oportunidades de usufruir de financiamento público para realização dos seus projetos, comprometendo a continuidade e o fortalecimento dessas manifestações.

Esse cenário evidencia como as dinâmicas sociais reverberam nos diversos espaços de expressão cultural dessas danças. Por consequência, alguns eventos importantes para o cenário dançante acontecem em espaços que geram um alto custo para sua realização, resultando na venda de passaporte de participação que não são acessíveis a qualquer pessoa, porém, é a maneira encontrada pelas e pelos profissionais para manter tais eventos. O que não difere do acesso às aulas, cujas mensalidades também não são compatíveis com a realidade da maioria da população, tornando os ambientes das Danças de Salão restrito a algumas pessoas.

A sistematização das Danças de Salão e seu deslocamento para a sala de aula como principal espaço de aprendizado resultaram em um afastamento de sua origem popular. O que antes era construído a partir das relações estabelecidas na experiência vivida nos bailes e encontros sociais passou a ser acessado apenas por grupos específicos, ou seja, aqueles que podem financiar sua participação. Esse processo restringe vivências a partir da dança, limitando seu alcance e afastando-a do cotidiano das pessoas, das suas experiências diárias.

Importante destacar um fator relevante a ser considerado como mais uma das possíveis causas do distanciamento da população, neste caso, jovem e adulta, dessas danças: a associação dessas práticas dançantes como comum apenas entre pessoas idosas, o que evidencia a falta de conhecimento sobre o contexto em que tais danças estão inseridas. Essa visão limitante demonstra uma ignorância em relação à riqueza histórica, cultural e social dessas manifestações, decorrente da desinformação sobre tais danças, desconsiderando, também, sua complexidade e sua capacidade de ser vivenciada por qualquer pessoa.

A partir dessa breve análise, surgem questões fundamentais para refletirmos. Primeiramente, é importante questionar se as políticas públicas, em níveis nacional, estadual e municipal, estão realmente colaborando para garantir a preservação dessas danças brasileiras para todas as pessoas. Em nossas cidades, quantos bailes ainda existem e quantos desses espaços são acessíveis a todas as pessoas que queiram participar? Quantas pessoas do nosso círculo familiar, profissional e de amizade praticam essas danças? Além disso, quantos espaços de ensino dessas danças existem em nossas cidades e quais deles são financiados por ações governamentais que busquem garantir o acesso a essa cultura? Cada uma dessas perguntas nos leva a uma outra: quem realmente tem acesso a essas danças e como se dá esse acesso?

Esses questionamentos tornam-se ainda mais relevantes quando consideramos as diferenças regionais, especialmente entre Salvador, Bahia, no Nordeste, em comparação com o cenário do eixo Rio-São Paulo, em que acontecem os maiores eventos, os bailes são mais constantes e há um número maior de academias e profissionais atuando, não apenas em suas

cidades de origem, mas, de maneira regular, compondo a programação de eventos também no Nordeste.

O eixo Rio-São Paulo continua a ser visto como o centro de referência da cultura nacional, detendo o controle e a visibilidade sobre o acesso a bens culturais tanto materiais como imateriais, incluindo as Danças de Salão. A produção e os eventos realizados nessas regiões são frequentemente considerados os mais relevantes, eclipsando as iniciativas e manifestações que ocorrem em outras partes do país. Esse fenômeno reforça a ideia de que a cultura brasileira, em especial as Danças de Salão, ainda é fortemente associada a esses grandes centros urbanos, deixando outras regiões, como o Nordeste, em uma posição periférica no cenário cultural das Danças de Salão no Brasil.

Após as considerações anteriores, como ponto de partida para as observações no Brasil, foram escolhidos eventos realizados tanto no eixo Rio-São Paulo quanto na Bahia, pois esses eventos apresentam o Samba de Gafieira como uma das manifestações culturais abordadas em suas grades de aula. Essa escolha permite uma análise de como o Samba de Gafieira vem sendo ensinado e praticado, tanto na região Nordeste, onde estou localizada, quanto na região onde ocorrem os maiores eventos dessa dança no país, tendo em vista que as(os) profissionais ministrantes das aulas nesses eventos são as atuais referências no ensino do Samba de Gafieira e estão frequentemente presentes nesses espaços.

Convém mencionar que os eventos selecionados foram aqueles nos quais participei ativamente, seja como congressista, professora, palestrante ou artista, apresentando trabalhos coreográficos, o que me possibilitou uma vivência efetiva desse cenário. Tais eventos são: Baladi Congress (BA)⁹⁵ 2023, Gafieira Brasil (RJ)⁹⁶ 2023, Bolero Samba Congress (BA)⁹⁷ 2023/2024, Embrazouk (BA) 2022/2023/2024⁹⁸, Festival Irmãos do Samba (RJ) 2024⁹⁹, Samba

⁹⁵ Premiado duas vezes pela Revista Shimmie como Melhor Produção de Evento do Brasil, o Baladi Congress é uma realização do Studio Dance Baladi, sob a direção de Fernanda Guerreiro e André Uzêda. Um dos maiores e mais antigos eventos do Nordeste que reúne duas das maiores modalidades da dança, a Dança do Ventre e as Danças de Salão, com a participação de profissionais nacionais e internacionais integrando a grade de profissionais, em 2024 um cubano fará parte dessa composição, José Cubano.

⁹⁶ O GB reúne os maiores nomes da dança brasileira desde 2015. A programação é pensada para gerar a maior experiência na cultura da dança do samba e suas vertentes. O GB é resistência, modernidade é movimento!

⁹⁷ Trato especificamente deste evento no capítulo 2 deste trabalho.

⁹⁸ Trato especificamente deste evento no capítulo 2 deste trabalho.

⁹⁹ Irmãos de Samba, este projeto valoriza, respeita e preserva toda a ancestralidade e atualidade do samba em todas as suas vertentes e formas de manifestação cultural e artística, especialmente a dança do samba de salão dançado nas gafieiras. É um projeto que nasce da união de dois casais de excelência na arte de dançar e ensinar o samba de gafieira: Camilla Varjão, Flavia Teixeira, Ricardo Oliveira e Vinicius Villiger do Rio de Janeiro e de São Paulo. Esse quarteto que SE MOVE POR AMOR A ARTE tem extensa pesquisa histórica, empírica e pedagógica, a qual vem se desenvolvendo e evoluindo há mais de 20 anos. Todo esse conhecimento acumulado nesses anos, a conexão entre si, com essa, as antigas e futuras gerações do samba (dança e música) e a vocação para ensinar e transformar a vida das pessoas foi justamente o que determinou o nascimento e idealização desse Festival Cultural.

Zouk Feira (BA) 2024 e 6º Encontro Contemporâneo de Dança de Salão (SP)¹⁰⁰, além da minha experiência enquanto profissional atuante nas Danças de Salão há quase 20 anos.

Cabe informar que, diante dos desafios indicados quanto à captação de recursos financeiros para realização e manutenção de eventos voltados aos estudos do Samba de Gafieira, não teremos a edição 2025 do Baladi Congress e nem do Samba Zouk Feira, o que terá impacto significativo para o Samba de Gafieira na região Nordeste, pelo fato de serem eventos que projetam as Danças de Salão e seus profissionais do Nordeste para outras regiões do Brasil. Além disso, a existência de eventos específicos na região possibilita o intercâmbio entre os próprios praticantes das Danças de Salão do Nordeste, que é composto por nove estados, sendo o deslocamento entre eles mais fácil, em relação ao Sudeste, o que pode demandar um maior tempo disponível e custos adicionais para quem deseja participar.

Uma vez situados os eventos mencionados, voltamos nossa atenção para as observações. A configuração dos mesmos no Brasil, consequentemente a formatação das aulas, é pautada em estudos técnicos, embora aos poucos algumas mudanças tenham se apresentado no decorrer dos anos e a partir das demandas que são urgências sociais, como a análise e mudança das nomenclaturas dama e cavalheiro utilizada para definir papéis, funções, ao se dançar em dupla.

No entanto, aspectos históricos ainda são pouco abordados como conteúdo a serem tratados de fato na grade dos eventos e aulas cotidianas. Com exceção do 6º Encontro Contemporâneo, único evento, entre os citados, que contou com fomento do Edital LPG Nº 21/2023- Festivais e Mostras Culturais, do Ministério da Cultura e do Governo do estado de São Paulo, por meio da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativa, com todas as atividades disponibilizadas ao público gratuitamente. Igualmente, o Irmão de Samba, que incluiu em sua programação uma palestra com Felipe Berocan Veiga para apresentar os resultados da sua pesquisa transformada em livro, *Baile de Gafieira: uma instituição urbana nos quadros da memória carioca*.

Conquanto o reconhecimento das matrizes africanas do samba seja inegável, a contradição se encontra nas referências corporais construídas acerca do Samba de Gafieira, ainda muito pautada no virtuosismo vinculado a danças clássicas, e o pouco uso de estruturas afro-referenciadas como caminho para o seu ensino. Entre tantos profissionais ensinando Samba de Gafieira, são poucas as pessoas que estão empenhadas em anunciar em suas práticas seu comprometimento em reafirmar essa constatação: a africanidade dessa dança e sua

¹⁰⁰ Trato especificamente deste evento no capítulo 2 deste trabalho.

corporalidade submersa pelo processo de apagamento e branqueamento dessa cultura precisam emergir.

Muitos profissionais estão buscando uma nova perspectiva histórica para o estudo e ensino dos movimentos do samba de gafieira, tais como: Cissa Barbosa¹⁰¹ e Jaguar Santana (Bahia), Eduardo Menezes¹⁰² e Lara Pugliesi¹⁰³ (Bahia), Flavia Teixeira¹⁰⁴ e Vinicius Villiger¹⁰⁵ (Rio de Janeiro), Camila Varjão e Ricardo Oliveira¹⁰⁶ (São Paulo), Vivi Soares e Kadu Vieira¹⁰⁷ (Rio de Janeiro), Evelin Malvares¹⁰⁸ e Adriano Robinho¹⁰⁹ (Rio de Janeiro) e Isis Lucchesi e Flávia Neves¹¹⁰ (Rio de Janeiro), que apresentam um entendimento corporal

¹⁰¹ Cissa Barbosa, licenciada em Educação Física pela Universidade Católica do Salvador, dançarina, coreógrafa e professora de dança de salão especialista em samba de gafieira. Sua docência em danças a dois iniciou-se em 2008. Atua também como produtora de eventos relacionada ao samba de gafieira e também é Dj.

¹⁰² Professor de Danças de Salão, Capoeirista, Bacharel em Educação Física. Iniciou na dança em 2005 e desde então trabalha dando aulas particulares, em turmas, oficinas e em workshops. Idealizador do Congresso de dança "SambaZouk Feira", proprietário e fundador do "EDEM Dance" espaço de danças em Feira de Santana desde 2016. Trabalha no SESC Feira com aulas de danças e no Departamento Físico Esportivo.

¹⁰³ Lara Pugliesi de Matos, licenciada em Dança (UFBA), professora de Samba de Gafieira, Zouk e Forró, organizadora do congresso de Dança SambaZouk Feira, experiência com danças de salão há 14 anos, coordenação do Espaço de Dança EDEM Dance. Licenciada e Mestre em Ciências Biológicas.

¹⁰⁴ Dançarina profissional e professora especialista em Samba de Gafieira, é bacharel em Fisioterapia. Com uma carreira iniciada aos 8 anos, fez parte da trupe circense do Afrocirco e integrou a Cia de Dança Stillo. Coordenou o projeto Stillo no Cantagalo por 16 anos e idealizou os projetos "Treinando Sozinha" e "Dicaflix". Atualmente, ministra aulas em Congressos e Workshops pelo Brasil e exterior, promovendo o samba de gafieira.

¹⁰⁵ Dançarino profissional, professor de dança de salão e coreógrafo. Iniciou sua carreira aos 13 anos e integrou a Cia de Dança Stillo, participando do espetáculo "Ensaio Geral". Idealizador do Projeto Gafieira Brasil, foi professor no Congresso Spai Carioca em Barcelona e é técnico tricampeão no Campeonato Gafieira Brasil. Atualmente, ministra workshops no Brasil e exterior, com foco no samba.

¹⁰⁶ Professores, dançarinos, coreógrafos e produtores culturais. Amantes e disseminadores da cultura do samba de gafieira pelo Brasil e o mundo.

¹⁰⁷ Kadu & Vivi são parceiros há 22 anos e trazem na sua dança o respeito pelas características fundamentais do Samba, sem perder o afã pela modernidade. Sua formação é atravessada por técnicas como a dança contemporânea, o balé clássico, a acrobacia de solo e o teatro, mas são especialistas em danças sociais, notadamente o Samba de Gafieira. Após 15 anos como professores e bailarinos na Escola e Cia de Dança CCC, em 2016 e 2018 fundaram a KVS Cia de Dança e a KVS Danças (escola), respectivamente. Vencedores de competições como dançarinos e preparadores, além de jurados em campeonatos relevantes. Kadu & Vivi são habituais professores em alguns dos maiores congressos de Samba de Gafieira do Brasil e do mundo e hoje são também diretores da principal competição do gênero no país, a Copa Pra Sambar. Já ensinaram samba em mais de 40 cidades do planeta, passando por 10 países, em 3 continentes diferentes.

¹⁰⁸ Professora, dançarina, famigerada dama rebelde, na busca por um samba mais gingado, pé no chão, genuíno, que busca por honrar as raízes do samba no seu fazer artístico e no seu dia a dia enquanto professora que busca inspirar aos alunos com um samba mais plural, mais possível e mais livre. Em seus 10 anos de carreira, já competiu nos principais campeonatos e fez parte dos maiores congressos de Samba de Gafieira em diversas cidades no Brasil e no mundo.

¹⁰⁹ Dançarino e professor de Dança, especialista em Samba de Gafieira com mais de 10 anos de experiência. Já foi capoeirista e musicista, linguagens que se misturam no seu fazer atual como professor. Já participou dos principais congressos de gafieira no Brasil e no exterior levando a Ginga como linguagem de ensino.

¹¹⁰ Isis e Flávia desenvolvem a proposta político pedagógica da “Alternância” na encruzilhada entre os novos caminhos para as relações de gênero na Gafieira e o resgate do corpo transgressor que o improviso do samba revela. Atualmente são sambistas, coreógrafas e professoras de Samba de Gafieira e Forró, constroem o Podcast “Entre Tempos” e ministram aulas regulares no Centro de Teatro do Oprimido.

pautado nas matrizes africanas de movimento, considerando o aterrarr, o pulsar, a ginga, a circularidade como princípios importantes para o desenvolvimento de tal dança.

Compreendendo, assim, que os elementos da circularidade “lemboram como a dança entre os afrodescendentes reterritorializados se constituiu em força de resistência, pela simulação, pela ludicidade e pela astúcia que a perpassam” (Petit, 2015, p. 102). Podemos, então, afirmar, a partir de Silva (2018, p.83) que “sem ginga não há sabedoria do corpo...”, essa sabedoria que é presente na ginga das Escrevidanças de Salão.

Reconhecendo a importância desses elementos, o evento realizado em parceria entre Camilla Varjão, Flavia Teixeira, Ricardo Oliveira e Vinicius Villiger, Festival Irmãos de Samba, propôs, em sua primeira edição, o estudo de danças de matriz africana como caminho para se conectar à ancestralidade na busca de construir uma perspectiva afrocentrada para o Samba de Gafieira. Foram ofertadas aulas de Jongo, Dança Afro, Percussão, Semba e Capoeira, com o intuito de voltarmos ao Samba de Gafieira com experiências únicas a partir de diferentes manifestações culturais que carregam a mesma matriz, a africanidade.

Figura 29- Festival Irmãos de Samba 2024



Fonte: Acervo da pesquisa. Na imagem, da esquerda para direita, Camila Varjão, Vinicius Villiger , Jocélia Freire, Ricardo Oliveira e Flavia Teixeira. Rio de Janeiro-Brasil, janeiro de 2024.

No Brasil não existe uma negação da origem negra do Samba de Gafieira, como ocorre na Argentina em relação à história do Tango, no entanto, não podemos considerar que existe uma supervalorização, como em Cuba em relação à Rueda de Casino. Cada país tem suas peculiaridades, e o que posso considerar a partir das observações feitas, é que em Cuba tanto a música quanto a dança Casino fazem parte do cotidiano da população. No Brasil, a música Samba faz parte do cotidiano, já o Samba de Gafieira não é algo popularizado, um pouco mais

forte no Rio de Janeiro, na Argentina o Tango, música e dança, faz parte do turismo, não da rotina da vida cotidiana das pessoas. Cada país assumiu e disseminou a história de suas músicas e danças nacionais de maneira diferente.

Durante as aulas práticas, foram observados os aspectos técnicos das danças ensinadas e estabelecido paralelos entre elas. Um dos principais aspectos compartilhados entre essas danças pesquisadas é a relação com o chão, o “aterrar”. “Associo o termo aterrar ao movimento corporal relacionado ao descer, ao contato com o chão, muito encontrado nas danças de matrizes africanas” (Silva, 2017, p.116), característica que vai além da experiência corporal, é um “aprofundamento de sua ancestralidade, promovendo um discurso negro afrocentrado” (Silva, 2017, p. 100). Nas danças afro-diaspóricas estudadas, a gravidade é utilizada a favor do movimento, em conjunto com a circularidade, aspecto que contrasta com as danças clássicas, as quais lutam contra a gravidade.

3.1 PONTES EPISTÊMICAS ENTRE ARGENTINA, BRASIL E CUBA

Os livros que acessamos, em sua maioria frequentemente adotam a perspectiva do colonizador ao discutir a formação cultural dos países que foram colonizados. Como resultado, as festas e expressões dançantes europeias, introduzidas na América Latina, muitas vezes são utilizadas como referência para analisar e atribuir a origem das danças que emergiram nesses países, relegando a um segundo plano a contribuição dos diversos povos africanos que foram trazidos escravizados para essa região.

No entanto, mesmo diante desses discursos, o protagonismo dos povos africanos nesse processo não foi completamente suprimido. De acordo com os autores do livro *Danzas Populares Tradicionales Cubanas*, Gracia e Rigal (2002), definir as características das danças executadas entre os séculos XVI e XVII não é uma tarefa fácil, considerando que:

Nesse período, os poetas do século de Ouro espanhol mencionam a existência, na península, de expressões dançantes com os nomes de gurrumbé, paracumbé, guineo, chachambé, zambapalos, yayumbas, retambos, yeysés, cachumbas, que não estão muito distantes -segundo especialistas- da sonoridade das palavras rumbas, yambús, candombes, bambula, guaguancó, bembé, tumbas, tangos, sambas, sarabandas e milongas, entre tantas outras que proliferaram em Cuba e em outros países americanos, onde também se manifestou a influência do negro escravizado¹¹¹ (Gracia; Rigal, 2002, p. 24. **Tradução nossa**).

¹¹¹ Durante este período, los poetas del Siglo de Ouro español mencionan la existencia, en la península, de expresiones bailables con los nombres de gurrumbé, paracumbé, guineo, chachambé, zambapalos, yayumbas, retambos, yeysés, cachumbas, que no están muy lejos -según los especialistas- de las sonoridades de los vocablos de las rumbas, yambús, candombes, bambula, guaguancó, bembé, tumbas, tangos, sambas, sarabandas y milongas,

Com foco nos indícios que a história oficial tentou ocultar, após viajar, conversar, entrevistar, investigar, dançar, balançar, swingar, salsear, rubear, tanguear, milongar, sambar, capoeirar, jongar, e depois de transformar em verbo todas as formas de dançar na pesquisa em Cuba, Argentina e Brasil, compreendendo exatamente o que o verbo é: palavras que normalmente expressam ação, estado, mudança de estado ou fenômenos da natureza, e que variam em relação ao tempo, é perceptível que ainda existem muitos verbos para serem descobertos na busca de estabelecer as pontes epistêmicas entre as Escrevidanças afrodiáspóricas.

Ao longo de quase duas décadas de experiência profissional, as Escrevidanças foram entrelaçadas com as inquietações que surgiram na condição de mulher questionadora, impulsionando-me em direção à pesquisa. Essa jornada tem redesenhadado os rumos da investigação nos últimos anos. As barreiras que obstruem o acesso ao conhecimento necessário para estabelecer as conexões entre as informações que evidenciam os traços presentes nas Danças de Salão, confirmando sua origem afro-diaspórica, estão sendo desfeitas gradualmente.

A cada encontro proporcionado pela pesquisa de campo durante o doutorado, um vasto horizonte se desvela. Um aspecto crucial, firmemente confirmado nesse processo, é a participação fundamental dos povos africanos escravizados na formação e desenvolvimento dessas danças, notadamente na Salsa, no Tango e no Samba de Gafieira. Para ilustração:

A presença africana é uma dádiva oriunda de uma escravização exploradora e violenta de vários grupos étnicos ao longo do processo da colonização europeia. Embora o passado abusivo tenha deixado uma marca horrível na história e sociedade baiana, a cultura nacional brasileira vem se beneficiando muito da diversidade e criatividade recebida pela África Central e África ocidental. Ainda que a escravização tenha sido marcada pela imposição de violência, genocídio, proibições e castrações, as comunidades de africanos (as) e seus (suas) descendentes resistem através de estratégias de fuga, insurgências, formação de quilombos, sociedades secretas, organizações religiosas, assim como a criação de músicas e danças (Suarez; Conrado; Daniel, 2023, p. 23).

O trecho mencionado acima traz um recorte da Bahia/Brasil, mas é possível estabelecer uma analogia com outros países para onde os povos africanos foram levados através da escravização. Esse processo resultou em inúmeros gêneros de danças afro-diaspóricas, por meio de diálogos que ocorreram de diversas maneiras. Alguns mantiveram "somente as heranças africanas", outros "projetaram formas de misturas", e houve ainda os que "projetaram as heranças europeias para si" (Suarez; Conrado; Daniel, 2023).

entre muchas otras que proliferaron en Cuba y en otros países de América, donde también se manifestó la influencia del negro esclavo (Gracia; Rigal, 2002, p. 24).

Traçando um paralelo entre as três possibilidades apontadas no livro *Dançando Bahia: Ensaios sobre dança afro-brasileira, educação, memória e raça* e as Danças de Salão, é possível constatar que tais danças podem apresentar características específicas que as aproximam de cada modo de dialogar indicado pelos autores.

A salsa, nesse contexto entre os diálogos apresentados, estaria mais próxima das heranças africanas, enquanto o samba seria uma das formas de mistura das culturas aqui existentes e as trazidas de outros países. No caso do Tango, seria uma tentativa de projetar as heranças europeias.

As danças Afro-Cubanas são culturalmente valorizadas em seu país, a Rueda de Casino engloba diversas dessas danças, mantendo traços comuns de algumas delas, como "*a vitalidade, força expressiva, movimentos pélvicos e de quadril, uso dos músculos do tronco e das costas, cintura, ombros...*"¹¹² (Hernández, 2002, p. 20. **Tradução nossa**).

O Samba de Gafieira, no Brasil, sofreu influências significativas em sua formatação, especialmente no que diz respeito ao abraço, que se distanciou cada vez mais da estrutura inicial do abraço do Maxixe. Isso incluiu na sua prática linhas de movimentos que se aproximam do que reconhecemos como pertencentes às danças clássicas, como já foi mencionado anteriormente no Capítulo 1 “DA “DAMA BOA” À FEMINISTA NO SALÃO: PASSOS TRAÇADOS PARA A ESCREVIDANÇA DA PESQUISA”. A forma inicial de se abraçar para dançar o Maxixe é destacada na figura 32, na qual uma dupla realiza o movimento do “balão apagado”, comum a essa dança.

Além disso, visando garantir um comportamento social considerado adequado, surgiu o estatuto da gafieira, que estabelecia regras para se frequentar uma das gafieiras mais antigas do Rio de Janeiro, a Estudantina. Esse documento tornou-se conhecido nacionalmente e serviu como modelo a ser seguido. Essa padronização pode ser reconhecida como uma das formas de adaptar as misturas entre o formato popular de dançar em dupla e as exigências sociais da época.

No caso do Tango, sua trajetória dentro de um país que promoveu ativamente o branqueamento da população e disseminou a ideia de uma nação sem pessoas negras contribuiu para uma estética de movimento cada vez mais distante de suas origens. Agarrado aos padrões europeus de movimento corporal, nos quais o virtuosismo é amplamente aclamado, o tango foi se distanciando do contexto popular e, consequentemente, do seu próprio povo. Gradualmente,

¹¹² “la vitalidad, la fuerza expresiva, los movimientos pélvicos y de cadera, la utilización del torso y los músculos de la espalda, el paño, los hombros...” (Hernández, 2002, p. 20).

transformou-se em um espetáculo para turistas assistirem, considerado difícil de praticar e não acessível à população em geral.

A disposição atual dessas danças reflete os processos históricos de colonização que ocorreram em cada país: Cuba, Brasil e Argentina. Apesar de compartilharem a condição de países latino-americanos, cada um possui especificidades que traçam características culturais distintas moldadas por suas próprias histórias. No capítulo 2, intitulado "*BALÃO APAGADO: CIRCULARIDADE COMO CAMINHO PARA A RESISTÊNCIA DO Povo NEGRO AFRO-LATINO-AMERICANO*", exploramos mais profundamente esse tema. Ao examinarmos os efeitos das políticas de branqueamento que marcaram essas nações, conseguimos entender melhor como essas danças se configuraram atualmente.

Pode-se afirmar que as pontes epistêmicas construídas a partir da diáspora africana estabelecida na América Latina se manifestam através de elementos intrínsecos às Danças de Matriz Africana, as quais estão presentes nelas. Um desses elementos é o aterrarr, que consiste em buscar uma conexão com o chão ao dançar. Outro aspecto crucial é a condição circular na organização do espaço do salão onde se dança, juntamente com a musicalidade frequentemente centrada na percussão e em estruturas musicais com características singulares e específicas da América Latina. Isso torna questionável a versão apresentada pela história oficial, que estabeleceu os padrões europeus e a valsa como a matriz exclusiva das Danças de Salão, especialmente no Brasil. Assim,

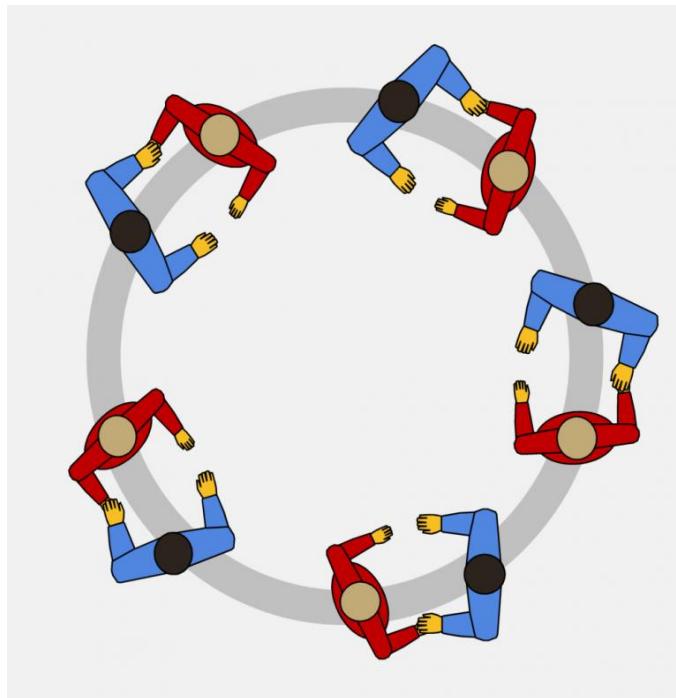
São eles uma ênfase do torso em uma inclinação frontal e dos pés plantados tocando a terra dentro de um espaço circular, modo circular ou desenho circular; isolamento simultâneo de muitas partes do corpo; uma profunda ligação com a música em sua plenitude polirítmica; uma ligação com narração, histórias, mitos, dramas e contos de antepassados e essências espirituais acerca das cosmologias africanas; e uma atitude calma, suave e “elegante e hábil” que apoia e constroi uma performance contrastante, extrema e virtuosa (Suarez; Conrado; Daniel, 2023, p. 26)

Ao observarmos uma dupla dançando rueda de casino (salsa cubana), tango ou samba de gafieira, podemos notar a inclinação do tronco em uma posição na qual a postura corporal apresenta dois corpos entrelaçados pelo abraço, muitas vezes em um abraço fechado, resultando no encontro dos torsos. Enquanto isso, as pernas mantêm uma certa distância, permitindo o desenvolvimento da dança e o deslocamento pelo salão. Esse deslocamento ocorre no sentido anti-horário e de forma circular, formando o que é conhecido como "ronda".

Além da circularidade do salão, os próprios movimentos executados entre as duplas dançantes são circulares. Em algumas ocasiões, um dos dançarinos serve como eixo para o outro circular ao seu redor, enquanto em outros movimentos ambos os parceiros são envolvidos

pela circularidade do passo executado. Essas estruturas coreográficas podem ser associadas ao que as autoras Suarez, Amélia e Daniel (2023) chamam de "espaço circular", "modo circular" ou "desenho circular", características frequentemente encontradas em danças de matriz africana.

Figura 30- Imagem ilustrativa de uma Rueda de Casino



Fonte: <https://rueda.casino/rueda-structures/rueda-de-casino/> (Acesso em: 25 de julho de 2024)

Rueda de casino¹¹³ é uma forma de dançar que surgiu em Cuba, no final da década de 1950, resultado da mistura de diversas danças praticadas na ilha. Suas principais características incluem várias duplas dançando em círculo, a execução dos movimentos e a troca de dupla solicitada pelo cantador da rueda, além de movimentos circulares e arredondados em torno da dupla com quem se dança. Com o surgimento do termo "salsa" no universo musical, que para alguns artistas representou uma estratégia de marketing para popularizar e vender a música (Rondón, 2007), a rueda de casino passou a ser também chamada de salsa cubana. O desenho geométrico circular da rueda de casino pode ser observado na figura 30, enquanto sua aplicação prática no salão de baile é ilustrada na figura 31.

¹¹³ https://www.youtube.com/watch?v=4sPR_XNTDs0

Figura 31- Imagem de uma Rueda de Casino no Baile do Meio-Dia Salvador



Fonte: Acervo do Baile do Meio-Dia Salvador. Foto: Ingrid Lago

Com a popularização da música nos Estados Unidos e o surgimento do termo salsa, surgem formas distintas de dançar, entre elas a Salsa em linha¹¹⁴, estilo que apresenta influências norte-americanas na sistematização da dança e na configuração do uso do salão de baile. As duplas passaram a dançar como se estivessem dentro de um corredor, realizando movimentações de troca de lugar e respeitando os limites do espaço estabelecido em linhas retas. Além disso, inclui a execução de múltiplos giros. No entanto, em alguns aspectos, esse estilo perde a circularidade, que é uma característica marcante da Rueda de casino/salsa cubana.

O Maxixe, que precede o Samba de Gafieira e exerceu uma forte influência em seus movimentos, é uma das primeiras e mais antigas danças urbanas que surgiram da união de um par. “A sua coreografia consistia de movimentos amplos e largos, com acentuações exageradas, de extrema agilidade de passos, mobilidade dos quadris em movimentos requebrados, encaixe das pernas e do rosto colado” (José, 2005, p. 55).

Popular no início do século XX, o maxixe atravessou décadas e deixou seu legado em figuras do samba de gafieira (Lopes; Simas, 2021, p. 184). O “balão apagado”, representado na

¹¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=EEBHLq94xgU> (Acesso em: 25 de julho de 2024)

figura 32, é um dos movimentos que transcendem gerações e se tornaram emblemáticos no Samba de Gafieira. Nesse movimento, a dupla inclina seu tronco para frente, para os lados e para trás em movimentos circulares, criando uma oposição entre o tronco e o quadril. Em outras palavras, se o tronco se inclina para frente, o quadril se projeta para trás, e vice-versa, gerando uma compensação na distribuição do peso corporal da dupla. Esse movimento foi descrito anteriormente no capítulo 2.

O Maxixe alcançou seu ápice e fama internacional através do dançarino e compositor Antônio Lopes de Amorim, conhecido como Monsieur Duque, que apresentou a dança aos europeus. Porém, para ser aceito pela sociedade europeia, Duque modificou algumas estruturas de movimento. No Brasil, tanto a dança quanto a música do Maxixe, não eram bem-vistas pela alta sociedade. Um exemplo que ilustra perfeitamente o preconceito em relação à origem do Maxixe é um discurso proferido no Senado Federal, em 7 de novembro, por Rui Barbosa. Nesse discurso, Barbosa menciona o fato de a primeira-dama de então, Nair de Tefé, ter tocado uma música do gênero em um evento no Palácio do Catete, em 1914.

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa de recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o "Corta-jaca" à altura de uma instituição social. Mas o "Corta-jaca" de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do ceteretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o "Corta-jaca" é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria! (Rui Barbosa, 1914).

Figura 32- Maxixe e o balão Apagado



Fonte: EFEGÊ, Jota. Maxixe: a dança excomungada. 2^a Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. p. 156

No Tango, assim como na Salsa e no Samba de Gafieira, as pessoas dançam no sentido anti-horário do salão de baile, uma propriedade das Danças de Salão. Durante uma aula de Tango, é frequente receber instruções para relaxar os joelhos e estabelecer uma relação mais próxima com o chão, direcionando o peso do corpo para baixo. Isso contrasta com o balé clássico, que busca vencer a gravidade. No Tango, a capacidade de "aterrar" é essencial, e aprender a caminhar com essa qualidade de movimento é indispensável para dançá-lo com fluidez e elegância.

A circularidade também é uma parte fundamental das estruturas de movimento em dupla, em que a pessoa que conduz pode servir como eixo para a pessoa conduzida realizar movimentos e desenvolver figuras ao redor do corpo. Isso é alcançado através de pivôs e deslocamentos para frente, para trás e para os lados, resultando no giro do corpo da pessoa que conduz, dinâmica essa que pode ocorrer de forma inversa. Podemos observar que a circularidade molda um dos elementos mais importantes das Danças de Salão: o abraço. Na figura 33, podemos observar que tal característica está presente em todas as duplas que estão dançando na milonga¹¹⁵.

Figura 33- Milonga



Fonte: <https://tangosalbardo.blogspot.com/2012/10/a-la-milonga.html> (Acesso em: 25 de julho de 2024)

Durante a entrevista com Shirlene Oliveira, uma frase ressoou profundamente: "*o Candombe é o avô, a Milonga é a mãe e o Tango é a filha*". Seguindo essa lógica, é possível considerar que o Lundu¹¹⁶ é o avô, o Maxixe é a mãe e o Samba de Gafieira é a filha? Da mesma

¹¹⁵ Segundo Lauro Ayestarán, no Uruguai desse contexto (1870-80), a milonga se firma definitivamente como gênero musical representando três aspectos culturais ligados à música: denominava-se milonga um baile com dança de pares que tinha como lugares periferias urbanas; denominava-se milongas payadas de contrapontos, poética de desafios e trovadores; e finalmente, milongas eram também as canções compostas por poesias rimadas e acompanhadas por violões que predominavam no meio urbano (Oliveira; Mello, p. 74).

¹¹⁶ “Um elemento de importância vital para o lundu, ou outras danças de linhagem africana, e que será uma das mais citadas características das danças de origem negra nestas terras, é a umbigada (Tinhorão, 1974, p. 45; Mukuna, 2006, p. 80-85). O movimento consiste no ato dos dançarinos, no auge de sua expressividade, chocarem o ventre, um contra o outro, na altura do umbigo” (Lima, 2010, p. 208).

forma, o Danzón é o avô, o Son e a Rumba são as mães e a Rueda de Casino é a filha? São questões que necessitam de um aprofundamento para uma afirmação, porém, as evidências indicam uma relação muito próxima entre tais manifestações culturais.

Essa abordagem nos permite entender melhor a influência das raízes africanas e latino-americanas nessas danças, destacando sua riqueza cultural e diversidade histórica. Ao analisarmos as transformações ocorridas na forma de dançar Salsa, Tango e Samba de gafieira, torna-se evidente que essas danças não apresentam, em suas estruturas iniciais, aspectos que as identifiquem apenas com a valsa ou outras danças europeias. Pelo contrário, encontramos elementos que não se relacionam diretamente com tais danças. Ao examinarmos a cronologia dessas danças, percebemos que, quanto mais próximo de suas origens, menos aspectos europeus são encontrados.

No próximo e último capítulo, em seu título, utilizamos uma referência ao sentido que dançamos no salão de baile, pois aprendemos a dançar no sentido anti-horário do salão e, ao funcionamento deste trânsito dançante, chamamos de ronda. Afirmar que a ronda é no sentido anti-horário é repensar nossas práticas a partir da circularidade, perceber que, assim como as demais manifestações de matriz africana, essa organização espacial é característica presente também nas Danças de Salão. Assim, iremos visitar o salão até chegarmos na sala de aula, e debruçarmos na perspectiva que estamos defendendo.

4 “A RONDA É NO SENTIDO ANTI-HORÁRIO!”: DANÇAS DE SALÃO POR UMA PERSPECTIVA FEMINISTA DECOLONIAL, AMEFRICANIZADA E AFROCENTRALIZADA

A pesquisa-ação, metodologia adotada como abordagem desta pesquisa, localiza-se pelo princípio de que o sujeito imerso no contexto investigado não apenas participa ativamente do processo, mas também pode contribuir significativamente. Através de ações colaborativas, incentiva que a comunidade envolvida na investigação perceba, identifique e reconheça problemáticas que precisam ser superadas para o avanço de aspectos importantes na busca de soluções para urgências que ascendem das próprias exigências sociais.

No caso das Danças de Salão, essa abordagem revelou-se potente para promover outros modos de atuação artístico-educativa e cultural nos espaços em que estão inseridas. Os resultados gerados durante a ação são continuamente analisados e servem como dados adicionais para fundamentar as reflexões e avanços teóricos. Nesse sentido, esta tese sistematiza uma contribuição que propõe uma abordagem que busca desconstruir narrativas hegemônicas e instaurar um espaço crítico-reflexivo, no qual as práticas pedagógicas e artísticas dialoguem com as histórias, corpos, corpas e identidades das pessoas envolvidas.

Apesar do processo violento da constante tentativa de apagamento da africanidade presente nas Danças de Salão nos espaços de ensino, nas determinações das relações a partir da cis-heteronormatividade e na padronização dos lugares de atuação, alguns contextos específicos serão abordados para percebermos que a manutenção da existência de tais danças são constantes práticas decoloniais. Com base nessa análise, apresentaremos as ações que colaboraram para uma prática de Danças de Salão, a partir de uma perspectiva feminista, decolonial, amefricanizada e afrocentralizada, com o intuito de criar um movimento para uma possível transformação e emancipação coletiva.

Assim, trataremos do salão de baile por um viés decolonial, desconstruindo o salão da corte como sendo o que deu origem às Danças de Salão no Brasil, reconhecendo os ambientes populares como o Samba de Roda, a Quadrilha Junina e o fundo de quintal como salões, considerando possibilidades, até então, historicamente subjugadas e excluídas.

Os salões são ambientes propícios para o surgimento de movimentos, figuras e passos que são empregados e transformados como conteúdo em sala de aula, no entanto, muitas vezes as autoras e os autores criadores dessas estruturas não são reconhecidas (os) ou referenciadas (os). Analisaremos o Baile do Meio-Dia e os aspectos que o tornam um espaço de práticas

decoloniais, o que colabora na defesa de que é possível transformar espaços de Danças de Salão através da perspectiva feminista decolonial.

Dessa forma, caminhar para uma direção antes desconsiderada, modular um novo olhar, revisitar nossa história para poder avançar com consistência, reconhecendo que os ensinamentos passados de geração a geração, relacionando com a categoria proposta por Lélia Gonzalez e o ensino Afrocentralizado, pode gerar modos outros de desvelar possibilidades para o ensino das Danças de Salão.

No entanto, a lógica proposta aqui não trata de estabelecer “outros modos” ou “modos alternativos”, mas aqueles que estão “assentados sobre as histórias e experiências da diferença colonial, incluindo as da diáspora africana e sua razão de ser, enraizada na colonialidade” (Walsh, 2009, p. 25), desafiando a concepção de um conhecimento único, universalizado.

4.1 O QUE É O SALÃO DE BAILE?

Na perspectiva eurocêntrica de salão, Veiga (2021) aponta que, na América, o Rio de Janeiro foi uma das cidades pioneiras em adotar a tendência dos salões europeus, enquanto sediava a capital do Brasil. No entanto, tais formatos de festas e ambientes não ficaram restritos às pessoas consideradas nobres à época, mas alcançou e influenciou outras classes sociais urbanas. Como todas as manifestações culturais que sofreram com o apagamento cultural e com o processo de branqueamento, não foi diferente com algumas festas populares, que, para serem bem-vistas socialmente, passaram a se estruturar tendo como referência os salões da elite branca.

Tinhorão (2005) argumenta que os clubes de dança, que passaram a ser conhecidos como gafieiras, são herdeiros dos antigos grupos de ranchos e marcaram uma transformação significativa “a partir do início do século XX, a primeira tentativa de ascensão social das camadas mais baixas da população carioca através da imitação dos bailes dos brancos” (Tinhorão, 2005, p. 207).

Muitas vezes, quando pensamos em um salão de baile de Danças de Salão, elaboramos uma representação simbólica a partir do imaginário que foi construído com base nas influências dos salões da corte europeia, consequentemente, também, estabelecemos um padrão de vestimenta que consideramos adequadas para determinado ambiente. Essas estruturas figurativas cooperam para delimitar quem pode acessar os espaços onde as Danças de Salão acontecem, pois existe um conjunto de vestimentas, calçados e comportamentos tidos como apropriados para tais encontros sociais.

Fundamentada nessa lógica, a gafieira passou a adotar padrões que definiam o que seria uma “elite na dança”. Para pertencer a tal “elite” era necessário “Andar na linha, “na beca” ou “nos trinques” (Veiga, 2021). Foi na tentativa de se enquadrar na perspectiva eurocêntrica do que pode ser considerado como espaço de família, de respeito, que a gafieira foi se moldando aos padrões e costumes da elite branca. Assim, a gafieira foi ganhando visibilidade e colaborando para configurar o que reconhecemos como bailes de Danças de Salão. O estatuto da gafieira, um dos principais exemplos de dispositivos de controle do comportamento social neste ambiente, garantiu a disseminação da padronização das normas do salão.

Figura 34- Estatuto da Gafieira

A presença de vocês é primordial. Tudo aquilo que vamos relatar é de grande importância para que os nobres amigos possam permanecer à vontade. Não queremos ser radicais nem inoportunos. O que queremos e que todos sintam-se bem e anseiem voltar. A Estudantina Musical tornou-se, sem dúvida alguma, reduto de lazer e bem-estar. Por esta razão pedimos para que cada um seja fiscal de si mesmo, para com isso ser um fiscal daqueles que o rodeiam. 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.

A gafieira, como carinhosamente é chamada, não é palco de modismos ou de caprichos. E antes de tudo um reduto que quer preservar as suas características.

ESTATUTO DA GAFIEIRA

Art. 1. Não é permitida a entrada de cavalheiros:

- a) de camisetas sem mangas,
- b) de bermudas,
- c) de chinelos de qualquer tipo,
- d) alcoolizados,
- e) de chapéu ou qualquer objeto que cubra toda a cabeça.

Art. 2. Não é permitida a entrada de damas:

- a) de shorts ou bermudas curtas,
- b) de camisetas tipo regata,
- c) de chinelos de qualquer tipo,
- d) de chapéu, lenços tipo turbantes, ou qualquer objeto que cubra a cabeça, fazendo parte ou não da indumentária.

Art. 3. No salão não é permitido:

- a) uso de bolsa a tiracolo, grande ou pequena,
- b) portar cigarro aceso na pista de dança,
- c) entrar na pista de dança com copos ou garrafas, com exceção dos garçons,
- d) dançar mulher com mulher e homem com homem.

Art. 4. No interior da gafieira não é permitido:

- a) beijar demoradamente ou escandalosamente,
- b) cavalheiros colocar damas no colo ou vice-versa,
- c) provocar confusões,
- d) berrar, gritar ou gesticular exageradamente,
- e) colocar os pés ou subir nas mesas e cadeiras, sob quaisquer pretextos,
- f) dançar espalhafatosamente, incomodando os demais dançarinos.

Art. 5. A desobediência de qualquer um dos artigos citados no presente estatuto poderá implicar nas seguintes sanções ao infrator:

- a) advertência verbal,
- b) retirada do recinto,
- c) suspensão a critério da direção da casa.

Parágrafo único: Traje adequado aos frequentadores desta gafieira: passeio ou esporte fino gosto.

E assim conseguira divertir-se em um ambiente onde poderá trazer familiares e amigos, tendo a certeza de que você e na Estudantina um baluarte do respeito e do prazer.

Obs.: Não esqueça:

“Enquanto houver dança, haverá esperança”.

Fonte: Veiga, Felipe Berocan. Baile de Gafieira. 2021, p. 185.

A escadaria é, portanto, uma ambiência intermediária para se aderir ao universo das regras locais, tendo, de um lado dessa passarela a ser galgada, as imagens oníricas representando uma idealização das gafieiras do passado, por meio das cores vivas da pintura muralista; e, de outro, a redação na íntegra dos famosos ‘estatutos da gafieira’, ensinando como se deve vestir, dançar e se comportar com garbo nesse ambiente (Veiga, 2021, p. 182).

Tais aspectos são representados no mural “A Gafieira”, de Túlio Cordeiro, que fazia parte da composição da entrada da gafieira Estudantina, localizada na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. A imagem citada é encontrada no livro *Baile de Gafieira* (Veiga, 2021), no qual o autor faz uma análise criteriosa de aspectos históricos, culturais e comportamentais da Gafieira Estudantina, inclusive, apresentando a problemática entre o imaginário presente no mural e a realidade testemunhada por ele ao investigar pessoalmente o cotidiano do local.

Figura 35- Mural, A Gafieira (Túlio Cordeiro)



Fonte: VEIGA, Felipe Berocan. Baile de Gafieira. 2021, p. 169.

Quase que há somente pessoas brancas na tela, o que constitui uma realidade muito diferente tanto das gafieiras antigas quanto das atuais, em que o público negro é a grande maioria. Os dançarinos e músicos representados na pintura tanto embranqueceram quanto se elitizaram, pois o traje passou do passeio completo (ou social completo) para o traje a rigor, quando os paletós se

transformaram em smokings e gravatas-borboletas na tela. A bebida também mudou, literalmente, “da água para o vinho” (Veiga, 2021, p. 169).

Trago essa introdução para entendermos que essa ideia de salão parte de um lugar que não considera outros modos de ser, que estabelece as construções culturais e sociais a partir da lógica hegemônica eurocentrada, tendo em vista que outros modos operantes de dançar que estabeleciam relações sociais já existiam. Contudo, a visão do estrangeiro sempre marginalizou, sexualizou e colocou tais práticas como algo exótico e inaceitável para pessoas com bons costumes e pertencentes à sociedade dita civilizada.

Com relação às práticas culturais da comunidade negra no Brasil, Verger (1999, p. 225-226), aponta as descrições do viajante Henri Koster pela cidade do Recife em 1823. (...) os negros livres dançavam diante de uma das choupanas. As danças lembravam a dos negros africanos. O círculo se fechava e o tocador de viola senta-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e freqüentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas. Um homem ia ao centro da roda e dançava minutos tomando atitudes lascivas, até que escolhia uma mulher, que avançara, repetindo os meneios menos indecentes, e esse divertimento durava às vezes até o amanhecer (José, 2005, p. 47).

As práticas culturais que não são filhas do continente europeu são interpretadas pelos colonizadores como algo de menor valor. As expressões culturais que têm sua origem no continente Africano, e que emergiram na América Latina, são colocadas em uma posição à margem da sociedade, subalternizadas. No entanto, tendo visto, nos capítulos anteriores, os processos que nos ajudam a visualizar os resultados do curso das ações colonizadoras, é perceptível que os agentes da história oficializada calaram aqueles que estavam de fato a escrevendo, desse modo reduzindo o protagonismo desses povos a uma simples presença irrisória, ou seja, irrelevante para solidificação das bases dos países que foram colonizados. Afinal, de acordo com os pensamentos eugenistas da época, ser submetido à colonização por brancos europeus foi a salvação para povos que não eram considerados humanos em sua essência.

No entanto, considerando a necessidade de escrevermos uma história decolonizada, abrimos nosso olhar para observar as entrelinhas das histórias de resistência presentes nas manifestações culturais não contadas pela estrutura padronizada de registro histórico que parte de um único lugar, a Europa. A herança africana deixou seu legado inegavelmente presente na forma de constituir os costumes, as danças, as músicas, as festas presentes nos traços herdados por cada país da afro-latino-américa.

Portanto, a partir desse enfoque, acreditamos que para estabelecer um salão de baile decolonial precisamos ampliar o horizonte das nossas referências, de maneira que é

indispensável responder: o que define um salão de baile de Danças de Salão Decolonial? Um aspecto primordial para constituição desse espaço são pessoas dançando em dupla, enfatizando, em dupla! qualquer forma de dupla, ou seja, nessa perspectiva a heteronormatividade não é o único padrão a ser seguido. Diante disso, podemos considerar que a socialização seria um segundo fator importante e o convite para dançar algo utilizado por qualquer pessoa. Outro ponto fundamental seria a liberdade de escolha da vestimenta; as pessoas devem se sentir confortáveis, além do repertório musical que se relaciona com as modalidades das Danças de Salão. Todavia, isso não significa que não seja possível propor outras vertentes musicais para possíveis experimentações. Estamos pensando em um lugar de novos caminhos, novas possibilidades.

Uma característica crucial para a existência de um salão de baile de Danças de Salão é o espaço, mas que espaço é esse? O espaço onde seja possível dançar, seja ele a laje, a varanda, a praça, o quintal, a quadra ou, até mesmo, um salão de festas. Nessa perspectiva, o projeto “Forró na Praça”, promovido pelo artista-cantor Jay Torres durante os meses de maio, junho e julho de 2024, no Largo de Santana, no Rio Vermelho, Salvador-BA, em que foram realizadas aulas de forró abertas ao público, ministradas por Jocélia Freire e Alisson George, com música ao vivo e ao final de cada aula as pessoas dançavam entre si, nos ajuda a entender o que estamos apresentando como salões diversos de baile de Danças de Salão.

Figura 36- Projeto Forró na Praça



Fonte: Acervo do Projeto forró na Praça, 21 de julho de 2024, Largo de Santana, Rio Vermelho, Salvador-BA.

O Baile do Meio-Dia, projeto existente há mais de uma década, se dedica a promover e difundir um ambiente em que a diversidade, a liberdade de escolhas e a igualdade de direitos sejam garantidos. Com a implantação de pequenas ações, como incentivar as mulheres a convidar as pessoas para dançar, após alguns anos de trabalho podemos afirmar que houve uma mudança significativa no cenário do baile.

Passei a verbalizar tais questões no intervalo entre as atrações do baile, além de fazer plaquinhas com frases, tais como: "Eu também convido"; "Eu também conduzo"; "Dança comigo?" Passei também a conversar diretamente com o público sobre tais questões, além de promover brincadeiras onde as pessoas tinham que dançar umas com as outras, sem necessariamente ser uma dupla composta por um homem e uma mulher (Freire, 2022, p. 1735).

Figura 37- Baile do Meio-Dia: Maria Santana e Vitória Mendes



Fonte: Acervo do Baile do Meio-Dia, Casa da Felicidade, Salvador-BA. Outubro de 2024. Foto: Produtora Rainha.

Enfatizar que mulheres podem convidar homens para uma dança, ou qualquer pessoa com quem elas desejem dançar, pode parecer algo muito simples quando comparamos com as lutas diárias das mulheres, seja pelo simples direito ao voto ou de vestir o que quiserem sem serem julgadas. Porém, numa sociedade machista, patriarcal e heteronormativa, uma mulher que escolhe com quem ela quer dançar, ou quem ela vai conduzir, é uma quebra da hegemonia masculina estabelecida por uma sociedade cheia de preconceitos e normas que ditam o que as mulheres devem ou não fazer e nas mãos de quem estará o poder.

Figura 38- Baile do Meio-Dia: Jocélia Freire e Mestre Jaime Neves¹¹⁷



Fonte: Acervo do Baile do Meio-Dia, Casa da Felicidade, Salvador-BA. Jocélia Freire e Mestre Jaime Neves. Agosto de 2024. Foto: Produtora Rainha.

Além dos pontos já mencionados, é fundamental sublinhar as problemáticas da performatização dos comportamentos padronizados, sempre de acordo com a cisheteronormatividade, que delinearam o que é considerado apropriado, binariamente, para cada gênero, feminino e masculino, nesses espaços, o que leva muitas pessoas a desistirem de tais danças, pois não se sentem representadas pela maneira como foram estabelecidas as características que enquadram os papéis de “dama” e “cavalheiro” no salão.

A generificação dos movimentos é algo tão enraizado nas danças de salão, que quando acontece de um homem dançar com outro homem ou uma mulher dançar com outra mulher, as pessoas definem que a pessoa que está

¹¹⁷ Mestre Jaime Neves é uma figura central na história das Danças de Salão em Salvador, tendo sido responsável pela formação de muitos profissionais que hoje atuam como professores. Durante anos, esteve à frente da escola JD Jeito de Dançar, não mais existente. Entre seus alunos, destaca-se seu filho, Jaguar Santana, também mencionado nesta tese, que seguiu seus passos e se tornou uma referência na dança. Além disso, mestre Jaime transitava com frequência pelos bailes e eventos de Danças de Salão tanto em Salvador quanto no Rio de Janeiro, onde também é reconhecido por sua relevância no cenário dessas danças. Praticante de capoeira e profundo conhecedor da história do povo negro e sua constante luta, responsável por iniciativas que ampliaram o debate sobre as raízes negras das Danças de Salão, como o projeto Tango Também é Black, durante o qual fui apresentada ao primeiro documento que abordava o tango sob uma perspectiva negra.

conduzindo faz o papel de cavalheiro e a pessoa que está sendo conduzida se encontra no papel da dama (Freire, 2023, p. 744).

Sob a perspectiva de decolonizar os padrões eurocêntricos presentes nos bailes de Danças de Salão, é possível afirmar que o Baile do Meio-Dia¹¹⁸ é um espaço de práticas decoloniais, como foi abordado em artigo público na Associação dos Pesquisadores em Dança (ANDA) no encontro nacional de 2022, que tratava especificamente sobre o projeto e sua trajetória de decolonizar as concepções entranhadas nas Danças de Salão. Transformar os espaços nos quais as Danças de Salão acontecem é o passo principal para trilhar as Escrevidanças de Salão por uma rota que, até então, foi negada como possível.

Figura 39- Baile do Meio-Dia, Alisson George e Douglas



Fonte: Acervo do Baile do Meio-Dia, Casa da Felicidade, Salvador-BA. Junho de 2024. Foto: Produtora Rainha.

Fomentar ambientes decoloniais de Danças de Salão envolve promover e apoiar ações, projetos, atividades que incentivam o desenvolvimento de uma nova configuração para essas danças. No entanto, uma nova formatação necessita estar engajada com uma perspectiva que dialoga com as insurgências sociais da atualidade, considerando que o sistema ao qual as

¹¹⁸ Freire, Francisca Jocélia de Oliveira. Baile do meio-dia como espaço de práticas decoloniais: escrevivências na dança de salão. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7, 2022, edição virtual. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022, p. 1726-1740.

Danças de Salão servem até então são ultrapassados, opressivos e promotores da valorização de padrões excludentes e violentos.

4.2 DO BAILE PARA AULA, DA AULA PARA O BAILE: UMA RONDA DE MÃO DUPLA

Os bailes de Danças de Salão são espaços de socialização. Seus frequentadores, muitas vezes, estão em busca de momentos de felicidade, prazer e realização pessoal, desejos almejados através do ato de dançar em dupla. Superar o desafio de se conectar com outra pessoa e estabelecer uma comunicação pelo movimento, usando como estímulo uma determinada música em um salão com tantas outras pessoas, é um grande espetáculo do improviso.

Nesse ambiente, em que apresentar suas habilidades dançantes é uma forma de atrair a atenção e admiração de quem frequenta os bailes, ser convidado (a) para dançar é um indicativo de aprovação dada pela comunidade dançante. Dessa forma, as pessoas que são consideradas grandes dançarinhas são, muitas vezes, solicitadas para ensinar. Dentro dessa lógica, os frequentadores desses espaços querem aprender a dançar como as pessoas que elas consideram referência, aquelas que elas admiram no salão. Assim, o papel da (o) profissional de dança é confundido com a capacidade de executar determinados movimentos, ou seja, muitas pessoas passam a ensinar por serem consideradas dançarinhas (os) habilidosas (os).

Portanto, o ponto crucial para o surgimento das aulas de Danças de Salão é a vontade de dançar bem, do imaginário construído sobre o que seria o “não fazer feio” nos encontros socioculturais que fazem parte da vida de uma parcela da sociedade que socializa através do dançar a dois. Com intuito de conseguir ensinar as danças praticadas nos bailes surge a sistematização para o aprendizado de figuras, passos e movimentos, até então sem nenhuma regra para serem executados e oriundos do improviso sem configuração tecnicista específica, a partir do processo de reprodução dos movimentos, tendo como método a observação e imitação de tais danças. Assim sendo, os modos como as danças eram aprendidas se dava dentro do ciclo familiar, perpassando gerações, e também “no próprio baile, com a prática e a observação; ou nas gafieiras, aulas particulares, normalmente de forma amadora por aqueles dançarinos que se sobressaíram nos bailes” (Mesquita, 2011, p. 54).

Ao passar pelo processo de codificação de suas estruturas, o ensino das Danças de Salão toma como base de referência o formato tecnicista de reprodução de movimento, o que leva tais danças, de certa forma, a perderem sua identidade inicialmente pautada na circularidade, no aterramento, na improvisação. Havendo indícios de uma tendência na construção das aulas

por uma lógica pautada no uso de métodos de ensino muito próximos à organização de danças que são tecnicamente sistematizadas, tendo como exemplo o balé clássico. Dessa maneira, passa a ser habitual o uso do emprego de células coreográficas fechadas, repetição de movimento, na busca de reproduzir em sala de aula o que nasce livremente no salão.

Ao transpor o movimento, até então popular e social, para sala de aula houve um engessamento da própria dança, uma vez que todas as pessoas precisam executar uma determinada sequência fechada de movimentos exatamente iguais, ao mesmo tempo, sob as mesmas orientações. Assim, o que nascia da capacidade de improvisação e da liberdade criativa das pessoas que estavam dançando apenas por prazer, torna-se reprodução de sequências coreográficas construídas em sala de aula, com início, meio e fim.

Podemos traçar um paralelo entre a forma como as aulas de Danças de Salão foram sendo formatada com a educação bancária apresentada por Paulo Freire em suas escritas, afinal, o que importa nesta configuração de ensino da dança é a quantidade de passos que são aprendidos a cada aula, ou seja, “a educação se torna um ato de depositar em que os educandos são os depositários e o educador, o depositante” (Freire, 2019, p. 80).

Além disso, ao atrelar o ensino das Danças de Salão à educação bancária e ao formato tecnicista de ensino, portanto, aos padrões eurocêntricos, alguns elementos passam a ser definidos como parâmetro a ser conquistados: corpos magros, pé em ponta, leveza, longilíneo, postura ereta, agilidade..., dentro dessa lógica a valsa é a grande referência. No entanto, não apenas as características físicas definem a construção do que deve ser desenvolvido para uma boa dança, mas também concepções pautadas na binariedade de gênero são bases norteadoras para construção da aula; homens e mulheres são separados em aula para aprender movimentos, funções específicas, sendo homens que conduzem e mulheres que serão conduzidas.

Ao enquadrar danças que nascem de manifestações populares e encontros sociais em uma lógica controversa ao que elas realmente são, as Danças de Salão passam por uma transfiguração colonial. Portanto, ao moldar toda sua estrutura alinhando-a aos estereótipos eurocêntricos de formatação de aula, de padrão corporal e de concepções que estabelecem as relações sociais, foram criadas rupturas que levaram ao afastamento de suas matrizes africanas e populares, isto é, ao apagamento de sua história, causando uma falsa ideia de que essas danças não pertencem ao povo, mas à elite. Como consequência, o acesso a aulas, bailes e eventos de Danças de Salão passam a ser algo para pessoas com determinado poder aquisitivo, sendo oferecidas comumente em espaços localizados em bairros centrais, distantes da periferia e sua população.

Tais estruturas de ensino e concepções foram pautadas na perspectiva eurocêntrica de construção social, validadas como verdades absolutas encobertas “pelo véu ideológico do branqueamento, [...] recalcado por classificações eurocêntricas do tipo ‘cultura popular’, ‘folclore nacional’ etc., que minimizaram a importância da contribuição negra” (Gonzalez, 2020, p. 128). É importante analisar a trajetória da (os) profissionais que deram o pontapé inicial para projetar as Danças de Salão do baile para aula, presumindo-se que, na conjuntura em que se encontravam, não foram apresentadas outras maneiras de estruturar aulas e que sequer houve estímulo ao pensamento crítico sobre como essas danças foram constituídas bem como as problemáticas nelas existentes.

4.3 UM CONVITE À AMEFRICANIDADE, À AFROCENTRALIDADE E AO FEMINISMO DECOLONIAL

As Danças de Salão não estão separadas do contexto histórico social em que são praticadas, sendo terreno fértil para reprodução dos padrões que hoje estão sendo questionados e são urgências sociais, dependendo de quem a ensina. Aos poucos, tais questionamentos estão causando pequenas fissuras nas bases que sustentaram, e ainda sustentam, durante anos, um modelo engessado de conceber danças, propiciando redefinir as concepções e possibilidades de experimentar novas formas de ensinar e aprender.

Perceber o momento político e social em que estamos inseridas(os) nos convida à mudança. Práticas que parecem “natural”, como o uso de termos como “Dama” e “Cavalheiro”, ressoam como excludentes para um grupo de pessoas que não se encaixam em padrões como esses. Continuar a propagar que as Danças de Salão nascem da Corte Portuguesa é perpetuar o apagamento cultural, dando continuidade ao epistemicídio pelo qual os povos africanos e originários passam há séculos.

Dessa forma, quais são as estratégias que são factíveis para estremecer a base estrutural das Cisdanças de Salão e abrir margem para eclodir as Escrevidanças de Salão, em consequência, projetar um movimento insurgente que impulsionare rupturas com os padrões hegemônicos? Para tanto, é necessária uma organização conceitual, estruturar e categorizar informações que estabeleçam relações entre si, permitindo uma compreensão mais nítida e organizada das ações a serem construídas.

Muitas vezes, essa organização não se apresenta de maneira exclusivamente teórica resultando em uma tese. As inquietações podem despontar das nossas práticas artísticas pedagógicas que não estão dissociadas da teoria, mas, surgem, inicialmente, dos incômodos

que nos atravessam nas vivências e emergem na execução de projetos, ações, metodologias que, em alguns casos, nos levam a uma pesquisa acadêmica como um doutorado.

Assim, os primeiros passos para manifestar tais incômodos foi iniciar um movimento de mudança no uso de determinadas nomenclaturas binárias em aula e outros espaços de Danças de Salão. Agregado a essa mudança, momentos de bate-papo e apresentação das concepções que serão direcionadoras da aula, como não usar a divisão de movimentos por gênero, homem e mulher, são apresentadas às pessoas participantes da aula. Desse modo, a sala passa a ser formada por pessoas em dupla, e não um homem e uma mulher, o que já modifica a lógica heteronormativa predominante no imaginário acerca dessas danças.

Além da preocupação com a organização da aula, os trabalhos coreográficos também passam a ser uma questão importante quando se trata de desconstruir os princípios que regem as características de um trabalho coreográfico de Danças de Salão, sendo alguns deles: vestimentas específicas para homem e mulher, como o uso do salto apenas pelas mulheres; músicas específicas para as danças escolhidas (samba, bolero, forró, valsa, tango etc); papéis definidos durante a dança (homens, guiar a parceira com firmeza, transmitindo segurança e confiança e mulheres, movimentos suaves, graciosa e obediente), passam a ser cruciais para estabelecer uma quebra das normas vigentes.

Portanto, propor concepções coreográficas que partam de questões para além da relação amorosa entre um homem e uma mulher, tema convencional nas apresentações de Danças de Salão, torna-se urgência para consolidar um trabalho que exponha as discussões e estudos realizados em sala de aula. Nesse processo, a Escola de Dança da Fundação Cultural do estado da Bahia¹¹⁹ foi parte central, possibilitando a concretização de trabalhos artísticos pedagógicos.

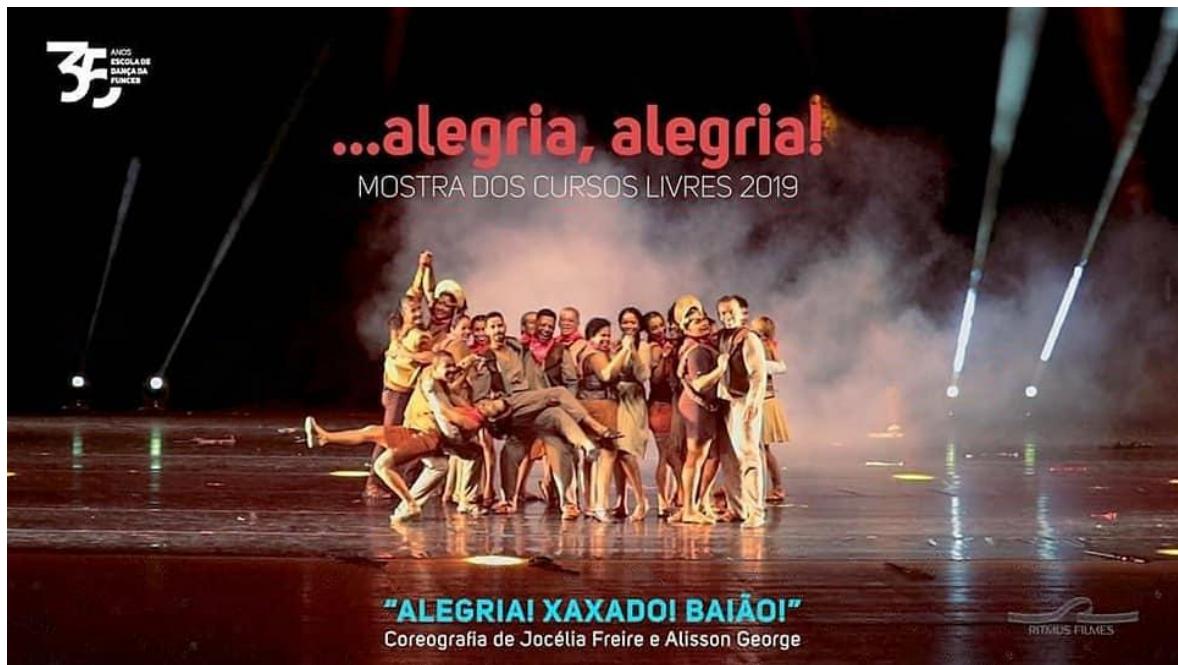
¹¹⁹ Localizada na rua da Oração, Pelourinho, Salvador- Bahia. A Escola de Dança é uma instituição integrada ao Centro de Formação em Artes (CFA) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult - BA). A Escola de Dança foi fundada em 1984 e instituída como a primeira escola pública do gênero no país no (Norte-Nordeste), a Escola atua na iniciação, formação técnica e qualificação em dança. Conveniada à Secretaria de Educação do Estado da Bahia, a Escola mantém suas atividades alinhadas às políticas dos ministérios da Cultura e da Educação, reconhecendo as artes e a cultura em geral como medidas fundamentais e enriquecedoras para a vida social e a educação. A instituição atende uma média anual de 1.500 alunos, entre crianças, jovens e adultos. <https://www.ba.gov.br/fundacaocultural/10520/escola-de-danca> (Acesso em: 20/11/2024).

Figura 40- Mostra Cursos Livres da FUNCEB



Fonte: Coreografia em Homenagem a Riachão e a Mudança do Garcia, Mostra Cursos Livres Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, 2018. Foto: Rone Gama.

Figura 41- Mostra Cursos Livres da FUNCEB



Fonte: Mostra Cursos Livres, Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, 2019. Foto: ASCOM/FUNCEB.

Figura 42- Mostra Cursos Livres da FUNCEB



Fonte: Coreografia: Brava Gente! Homenagem às heroínas da independência da Bahia. Mostra Cursos Livres, Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, dezembro de 2023. Concha Acústica do Teatro Castro Alves.

Foto: ASCOM/FUNCEB.

Figura 43- Mostra Cursos Livres da FUNCEB



Fonte: Coreografia: Brava Gente! Homenagem às heroínas da independência da Bahia, Mostra Cursos Livres, Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, dezembro de 2023. Concha Acústica do Teatro Castro Alves.

Foto: ASCOM/FUNCEB.

Ultrapassando os limites da sala de aula e chegando aos eventos de Danças de Salão através da intérprete criação, “Relações Invisíveis”, concepção e interpretação coreográfica de Jocélia Freire e Alisson George, mesmo tendo como base os fundamentos e elementos das Danças de Salão, o trabalho desconstrói os formatos tradicionais das apresentações a dois. A liberdade presente nos processos de criação artística foi crucial, permitindo explorar novas possibilidades coreográficas, mesmo tendo o Samba de Gafieira como elemento principal. A concepção desta obra surgiu das inquietações provocadas por uma sociedade marcada por relações de poder ambíguas, em que opressores e oprimidos trocam de papéis de maneira invisível.

A complexa disputa pela manutenção do poder, em um cenário onde a distinção entre “pessoa boa” e “pessoa má” se torna cada vez mais nebulosa, é o principal ponto para construção da concepção coreográfica. Para expressar sentimentos como ódio, raiva e violência, a escolha do figurino branco foi fundamental, pois ele sofre uma transformação ao longo da apresentação, com manchas vermelhas que representam o sangue, resultado dos sentimentos intensos vivenciados durante a performance. As expressões faciais dos intérpretes também são usadas para intensificar essas emoções, com o intuito de provocar uma reação profunda no público e causar uma possível reflexão sobre as dinâmicas de poder e suas consequências.

Figura 44- Samba Zouk Feira (2019)



Fonte: Coreografia: Relações Invisíveis¹²⁰, Artistas Intérpretes Criadores: Jocélia Freire e Alisson George. Samba Zouk Feira, dezembro de 2019. Foto: Dance a Dois

¹²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=vEExcc5MIXM&t=124s> (Acesso em: 20/11/2024)

Imersa nas questões abordadas em minha pesquisa e atravessada pelos incômodos e inquietações que ela provoca, surgiu, no final de 2024, a coreografia Raízes. Criada em parceria com Saulo Assis, essa obra se constitui como um experimento cênico no qual atuamos como intérprete-criadores, estabelecendo diálogos entre danças de matriz africana tais como: Jongo, Samba de Roda, Coco, Caboclinho, Capoeira, Pagode baiano e o Samba de Gafieira.

O processo de criação partiu da identificação de elementos comuns entre essas expressões dançadas, com destaque para a relação com o chão (aterrar), a circularidade e os movimentos de quadril. Essas características, fundamentais nas danças afro-brasileiras, consequentemente no Samba de Gafieira, foram investigadas em um contexto de ressignificação, buscando evidenciar as heranças africanas presentes nas práticas de Danças de Salão, neste caso o Samba de Gafieira, e suas conexões com manifestações culturais de matrizes africanas.

Para aprofundar esse trabalho, realizamos um processo de imersão que incluiu aulas de danças populares com Isis Carla¹²¹, professora atuante na Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia no curso profissionalizante. Além disso, nos debruçamos sobre os estudos de Cissa e Jaguar, aprofundando nossas compreensões sobre a corporeidade e os significados históricos e sociais dessas danças.

Figura 45- Samba Zouk Feira (2024)



Coreografia: Raízes, Artistas Intérpretes Criadores: Jocélia Freire e Saulo Assis. Samba Zouk Feira, dezembro de 2024. Foto: Thamyres Valadares

¹²¹ Artista da música e da dança Artista, Dançarina, Musicista, Professora de danças brasileiras e de música, Graduada em música pela UFBA e Fundadora e Cantora da Banda Maria Coisa.

Assim, “Raízes” não apenas materializa uma investigação corporal, mas também se insere como um discurso artístico que propõe revisitá-la história e dançar com as possibilidades que surgem a partir das danças de matriz africana que fazem parte da nossa cultura. O trabalho reflete um esforço contínuo de reconstrução e valorização das contribuições africanas no desenvolvimento das Danças de Salão afro-latino-americanas, desafiando narrativas que dissociam essas manifestações de suas raízes.

Figura 46- Samba zouk Feira (2024)



Coreografia: Raízes, Artistas Intérpretes Criadores: Jocélia Freire e Saulo Assis. Samba Zouk Feira, dezembro de 2024. Foto: Dance a Dois

Os processos mencionados são alguns dos elementos provocadores na direção da pesquisa, alimentando e dando corpo às frentes nas quais atuo: ensino, processos artísticos, produção de eventos, trabalhos bibliográficos, palestras, entre outros. Dessa forma, torna-se inadiável o convite à categoria política-cultural como a Amefricanidade que podem embasar as discussões, análises e pensamentos sobre as Danças de Salão, pois é um termo que “nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo” (Gonzalez, 2020, p. 135).

A partir dessa categoria, reconhece-se que as práticas de Danças de Salão que aqui emergiram são resultado da experiência histórica cultural da diáspora africana na América, seja a Salsa, o Tango ou o Samba de Gafieira, entre outras, sendo emergencial falar sobre essas questões. Assim, Ameficanizar nossa história, nosso ensino, nossas práticas é uma proposta para uma possível reparação para com as (os) protagonistas das Danças de Salão que nascem na afro-latino-américa, a quem foram negadas(os) o direito de serem reconhecidas(os), consequentemente, de se reconhecerem como formadores de tal riqueza cultural expressadas através dessas danças.

Na direção do avanço ao que se refere às pessoas negras se sentirem pertencentes a esse processo constitutivo da identidade negra das danças a dois da diáspora afro-latina, é indispensável compreender as problemáticas do processo de colonização e as violências promovidas por ele para sucumbir tal existência. Assim, dar um passo atrás na busca de recuperar as histórias não contadas, escavando e desemaranhando as narrativas contadas como verdades absolutas e que encobriram, durante séculos, as Escrevidanças afrodiáspóricas será imprescindível. A partir desse reconhecimento, um impulso para avanços urgentes e transformadores das concepções, crenças e práticas das Danças de Salão se torna alcançável.

Para tal finalidade, requeremos um tripé que estabilize, dê suporte à nossa perspectiva, sendo ele: ameficanizar, afrocentralizar e o feminismo decolonial. Importante acentuar que a categoria ameficanidade “incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada” (Gonzalez, 2020, p. 135), ou seja, esse tripé é interseccional, o que torna suas bases indissociáveis. Não podemos falar sobre questões de gênero e heteronormatividade nas Danças de Salão sem convidar o feminismo decolonial para o debate, pois o mesmo carrega consigo, intrinsecamente, o prisma da ameficanidade, consequentemente, o da afrocentricidade.

Ao consolidar a investigação usando as bases teóricas mencionadas, o acesso a outros espaços de debate faz-se necessário para ampliar o alcance das indagações realizadas pelo estudo aqui apresentado. Desse modo, criar estratégias para difundir e fomentar o debate se configura como algo imprescindível. Entre elas, o “Dois em Um convida... você aceita? ano 5” projeto desenvolvido no Espaço Xisto Bahia, localizado nos Barris, Salvador-Bahia, por meio de edital do governo do estado vinculado à Secretaria de Cultura, Ocupe Seu Espaço. Realizado pelo “Grupo Dois em Um”, apresentado no Capítulo 1 desta tese, o objetivo do evento foi fomentar, através de formação e difusão, as Danças de Salão por uma perspectiva contemporânea e inclusiva, que colaborem para desenvolver uma análise crítica acerca do atual formato das Danças de Salão, sua constituição, comportamentos e práticas pedagógicas. Além

disso, promover a realização de eventos de Danças de Salão em espaços culturais e com ações inclusivas através da interpretação das aulas em libras, promovendo o estudo dessas danças sob um novo olhar e facilitando o acesso e a participação de um público diversificado.

Figura 47- Dois em Um Convida...Você Aceita?

DOIS EM UM CONVIDA

VOCÊ ACEITA?

S Á B

19

OUT

Cronograma das aulas:

- 9h Forró**
com Marcus Vinicius
- 10h Samba de Gafieira**
com Cissa Barbosa e Jaguar Santana
- 11h Bolero**
com Alisson George e Jocélia Freire
- 12h Salsa**
com Gil Carvalho e Carlei Daltro
- 14h Bachata**
com Cristiano Trindade e Rita Hamori
- 15h Tango**
com Saulo Assis
- 16h Bate-papo**
com Alisson George e Jocélia Freire

INGRESSOS À VENDA
WWW.SYMPLEX.COM.BR/PRODUTOR/GRUPODOISEMUM

REALIZAÇÃO:

APOIO:

Espaço Xisto Bahia
RUA GEN. LABATUT 27, BARRIS

Fonte: <https://www.instagram.com/grupodoisemum/> (Acesso em: 20/11/2024)

Outro projeto importante, nessa perspectiva, é o Baile do Meio-Dia, um dos maiores projetos a anteceder e alimentar a pesquisa. Podemos afirmar que o baile é um espaço promissor para a investigação aqui realizada, considerando sua viabilidade enquanto local de observação das transformações ocorridas nas Danças de Salão de Salvador-BA nos últimos 13 anos, através

de ações já mencionadas. Assim, o “Baile do Meio-dia, o baile do seu coração”, como é conhecido pelos seus frequentadores, ajuda-nos a constatar que é possível promover espaços decoloniais que fortalecem as Escrevidanças propostas neste trabalho.

A importância do Baile do Meio-Dia como lugar colaborativo para desconstrução das concepções que ainda pulsam nos ambientes nos quais tais danças acontecem foi ressaltada na dissertação de mestrado resultante da pesquisa desenvolvida por Marlyson Barbosa no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, que centra suas observações a partir do destaque de uma cena analisada por ele durante o evento.

As duas mulheres dançando nessa cena estavam em um evento conhecido como “Baile do Meio-Dia”, promovido uma vez por mês pela professora e pesquisadora Jocélia Freire, na cidade de Salvador. Duas mulheres dançando juntas no baile dessa dança sem serem julgadas de raparigas ou “sapatonas” é um sinal de um ambiente em que a dança pode ser desenvolvida sem intervenção dos símbolos patriarcais (Barbosa, 2021, p. 65).

Figura 48 – Baile do Meio-Dia Salvador



Fonte: Baile do Meio-Dia, fevereiro de 2025, Rio Vermelho, Salvador-BA.
Foto: Produtora Rainha

Figura 49 - Baile do Meio-Dia Salvador: Saulo Assis e Mateus Assis



Fonte: Baile do Meio-Dia Edição Abril de 2022. Casa da Felicidade, Rio Vermelho, Salvador-BA. Foto: Produtora Rainha.

Nos Anais do VII Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, 2022, da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, o Baile do Meio-Dia foi o tema principal do artigo publicado vinculado à pesquisa *Baile do meio-dia como espaço de práticas decoloniais: escrevivências na dança de salão*¹²². Neste artigo, contamos a história do surgimento do Baile do Meio-Dia de Salvador, considerando que existem em outras cidades do Brasil bailes com o mesmo nome, como no Rio de Janeiro. São analisadas características que indicam que o evento se alinha a uma prática decolonial, além de traçar um minucioso diagnóstico dos aspectos de como são construídas as Escrevidanças no salão.

Pensar a escrita do salão como uma relação estabelecida a partir da escrevivência apresentada por Conceição Evaristo colabora para entendermos que todas as estruturas de movimentos presentes nas danças de salão surgem de um vasto repertório que foi, e é fruto de grandes encontros dançantes que ocorreram antes mesmo do salão, no formato que conhecemos hoje, existir (Freire, 2022, p. 1.737).

¹²²<https://proceedings.science/anda/anda-2022/trabalhos/baile-do-meio-dia-como-espaco-de-praticas-decoloniais-escrevivencias-na-danca-de?lang=pt-br> (Acesso em: 20/11/2024).

Para além dos espaços não formais de ensino, nas cidades de Nazaré e Salvador, ambas localizadas na Bahia, incluímos no planejamento da disciplina arte, do ensino regular, o estudo das Danças de Salão Afro-latinas Americanas, contextualizando geopoliticamente os países trabalhados e as danças ensinadas, trazendo o debate sobre a necessidade de nos reconhecermos como pessoas pertencentes à América Latina e as condições dos povos negros escravizados no processo de formação da identidade cultural da região da qual fazemos parte.

Ensinar tecnicamente a Bachata, a Salsa e o Samba de Gafieira para os estudantes do 9º ano do ensino fundamental na Escola Municipal Nossa Senhora do Bonfim, Nazaré- BA, na II Unidade do ano letivo 2024, oportunizou atrelar, no ambiente escolar, os aspectos que sustentam a tese aqui desenvolvida, garantindo que as ações pedagógicas estejam ancoradas em conteúdos que deem suporte ao cumprimento da Lei nº 10.639 de 2003, que busca garantir o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira.

Acessar conteúdos que nos conectam com a realidade sobre a história dos povos negros, e que ajudam a nos localizarmos no contexto do continente no qual estamos inseridos, estabelecendo as conexões entre os acontecimentos e as condições de vida e experiências aqui ocorridas, considerando o processo de formação cultural que nos aproxima enquanto povos que nascem na diáspora africana na América, colabora para uma visão ampliada sobre nossa própria história e do território ao qual pertencemos.

Utilizar as Danças de Salão como conteúdo que nos permite interseccionalizar as características históricas, políticas e culturais dos países da afro-latina-américa pode ser, e neste caso foi, um caminho único de acesso a uma possível reinterpretação da história que não nos foi contada, mas que agora é possível de ser, garantido para as novas gerações seu reconhecimento como sucessores de toda herança cultural aqui construída, principalmente em lugares como a Bahia, no qual a identidade cultural é indissociável da cultura de matriz africana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A execução prática e avanços efetivos de políticas afirmativas no Brasil, tanto na legislação quanto nas políticas educacionais e culturais, foram impulsionadas pelos movimentos sociais organizados – como o Movimento Negro, o Movimento das Mulheres Negras, o Movimento das Pessoas com Deficiência, o Movimento LGBTQIAPN+ e os Movimentos dos Povos Indígenas –, mas enfrentam desafios estruturais devido à incongruência entre a aprovação de leis e sua aplicação e controle no âmbito social.

Contudo, seja no contexto acadêmico ou em outros cenários sociais, a presença da diversidade tem provocado tensionamentos e pressionado distintos setores, inclusive os veículos de comunicação de massa, que passam a adotar essas pautas para manterem sua posição no mercado. Nessas circunstâncias, observa-se um aumento, embora ainda limitado, da representação da diversidade de sujeitos presentes em produções de filmes, novelas e documentários, entre outros trabalhos que abordam essas temáticas. Apesar de revelar que há uma longa jornada a ser percorrida para consolidar transformações efetivas na sociedade brasileira, tais melhorias ratificam a importância das lutas sociais.

A realidade mencionada não difere daquela na qual as Danças de Salão estão inseridas. Afinal, essas práticas resultam das relações estabelecidas socialmente a partir dos aspectos históricos, como a colonização, que moldaram histórias e enredos defendidos como verdades absolutas. Apenas nas últimas décadas surgiu uma maior reverberação de questionamentos por parte de um pequeno grupo de pessoas, atuantes nas Danças de Salão, que começaram a questionar alguns dogmas que endossam o que regula essas danças, a partir da heteronormatividade, do machismo, dos padrões eurocêntricos e do racismo, concepções já discutidas no decorrer desta tese.

Entre as pessoas mencionadas podemos citar: Feitoza (2011); Strack (2017); Pazetto e Samways (2018); Gunesch (2019); Juliana Freire (2019); Martins (2019); Polezi (2017/2019); Barbosa (2021); Freire e Accioly (2021); Kleiber(2021); Silveira (2017/2018/2021); Moreira (2021); Taques (2021); Dickow (2022); Lorandi (2024), pesquisadoras/res que, de alguma forma, trazem à tona as problemáticas decorrentes dos “formatos tradicionais das Danças de Salão, principalmente no que diz respeito aos papéis construídos de acordo com prerrogativas de gênero. Além disso, tratam de aspectos referentes à condução e às relações de poder impostas através dela” (Accioly; Freire, 20021, p. 3).

No que tange às escritas que abordam temáticas voltadas para questões relativas a gênero, é possível identificar grande volume de trabalhos e debates realizados em diversos âmbitos em que tais danças acontecem, inclusive acadêmicos em nível de mestrado e de doutorado, o que vem colaborando para avanços significativos no que diz respeito à categoria gênero. Por outro lado, aponta para a urgência de estudos que estejam vinculados a outras abordagens e que se engajem também nas lutas raciais.

O levantamento bibliográfico da pesquisa revelou uma escassez de materiais teóricos acerca das Danças de Salão que tratam de questões raciais a partir das referências do feminismo decolonial, da amefricanidade e da afrocentricidade. Esse panorama reflete, também, um cenário de escassez de pessoas negras conduzindo pesquisas acadêmicas acerca das Danças de Salão que se localizem nas questões aqui pontuadas. A lista de pesquisadoras/es indicadas(os) páginas atrás são de pessoas majoritariamente lidas socialmente como brancas. Isso não quer dizer que não haja uma preocupação e discussões sobre questões raciais, porém, ainda não é o ponto crucial dos debates e pesquisas até aqui realizadas.

Salienta-se, ainda, que o conceito de interseccionalidade foi o ponto chave para reconhecer as confluências entre fatores sociais tais como: raça, gênero, sexualidade e classe social, indispensáveis para avançar em pesquisas acerca das danças aqui estudadas. O feminismo negro decolonial é um dos pilares da tese, sendo eixo direcionador ao tratarmos do lugar das pessoas negras nas Danças de Salão: Salsa, Tango e Samba de Gafieira, provocando reflexões no que diz respeito a como decolonizar a história, as práticas e ações nas Danças de Salão.

Contudo, as circunstâncias históricas relacionadas às políticas eugênicas de branqueamento pelas quais os países da América Latina aqui estudados - Cuba, Argentina e Brasil - passaram, manifestam-se nas histórias contadas sobre a origem das expressões culturais desses territórios. Isso é especialmente evidente no apagamento cultural de suas matrizes africanas, particularmente nas Danças de Salão Salsa, Tango e Samba de Gafieira.

O tema em questão nesta tese não é assunto recorrente nas Danças de Salão dos países pesquisados e nos contextos acessados para realização da pesquisa. As pessoas mencionadas como profissionais da dança que atuam no ensino, que são coreografas(os) e dançarinas(os) e que foram entrevistadas(os), não se encontram incluídas(os) no círculo das(os) consideradas(os) intelectuais acadêmicas(os), que estão escrevendo e publicando artigos, livros, dissertações e teses sobre suas danças.

Infelizmente, ainda prevalece um distanciamento entre quem desenvolve trabalhos considerados técnicos em dança (aulas, coreografias, apresentações, eventos entre outros) e quem pesquisa a dança através da problematização de questões políticas, sociais, econômicas, quando ambos os contextos poderiam dialogar e se complementarem. Porém, este não é o horizonte atual; poucas são as pessoas que estão, particularmente nas Danças de Salão, desenvolvendo trabalhos que associam sua prática a uma pesquisa acadêmica, e quando isso acontece, não estão vinculados à temática aqui proposta pois, como já referido, as questões de gênero ainda dominam.

Apesar das influências significativas da matriz africana na formação cultural dos países visitados, historicamente as Danças de Salão são vinculadas a padrões eurocêntricos. O protagonismo negro nesse contexto é uma abordagem inexplorada, reforçando a invisibilização das contribuições negras para essas manifestações culturais. Essa lacuna confirma a pertinência de uma releitura crítica das narrativas históricas que ancoram as Danças de Salão, a fim de valorizar a herança afrodescendente em sua formação.

Um fator que precisa ser destacado é que as pessoas com as quais a pesquisa consegue dialogar, no tocante ao protagonismo das pessoas negras na formação da identidade das danças deste estudo, são investigadores que não são acadêmicos especializados em dança. A exemplo de Felipe Berocan Veiga, com doutorado (2011) e mestrado (2002) em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense - UFF, que pesquisou sobre o Samba de Gafieira, e Norberto Pablo Círio, graduado em Antropologia pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, que aborda a presença negra no Tango, mas que não são atuantes em nenhuma área da dança, além das suas escritas.

Assim, a partir dessa constatação, foi necessário delinear um breve cenário das circunstâncias do povo negro na América afro-latina, especificamente nos países mencionados, identificando ações que atuaram como aparelho ideológico para a marginalização da cultura negra. Os padrões estereotipados, que formam as estruturas e concepções vigentes nas Danças de Salão, são problemáticas decorrentes desse processo.

Ao avançar na análise dos fatores históricos e sociais que esculpem as danças aqui debatidas, surge o conceito de Cisdanças de Salão, que é compreender essas danças como reproduutoras da cis-heternormatividade como padrão a ser seguido, mesmo sendo a performatização recurso utilizado nesse processo.

Para contrapor às Cisdanças de Salão propomos, a partir do termo escrevivência, a noção de Escrevidanças, entendidas como Danças de Salão que surgem com o intuito de tensionar as questões sociais que reverberam essas danças, resultantes das relações construídas

através do improviso nos salões, nas aulas e nas apresentações coreográficas, o que revela a possibilidade de ressignificar tais padrões e reconfigurá-los para uma perspectiva decolonial nas Danças de Salão.

A visita aos países pesquisados foi determinante para imergir nas danças investigadas em seu contexto cultural, seu local de origem, escutando as narrativas dos agentes que atuam na propagação e difusão das danças de sua terra. Para entender as Escrevidanças de Salão que a pesquisa se propôs a investigar, o trabalho de campo teve um impacto significativo, tendo em vista que proporcionou buscar nos seus lugares de origem as bases rítmicas, os modos de transmitir, os lugares em que se dão os bailes, as aulas e as apresentações para observação de fatos e fenômenos que ocorreram e ocorrem nas práticas culturais de tais países.

Entendemos que, diante do imaginário preconceituoso que envolve a organização política da sociedade cubana, explorar sua cultura é uma maneira de desafiar paradigmas e compreender como certos aspectos históricos foram fundamentais para o sentimento de pertencimento e valorização da cultura nacional à qual o povo cubano pertence. Isso também contribui para o reconhecimento de sua herança ancestral africana.

Em Cuba, a contribuição africana é resultado do impacto significativo desse povo na formação da herança cultural do país. O protagonismo negro ganha destaque em diversos setores culturais da sociedade, principalmente no que diz respeito à dança e à música, sendo elas: o afrocubano (danças dos orixás), o Son cubano, a Rumba cubana e o que o mundo batizou de Salsa/Rueda de Casino.

Quando tratamos da Argentina em seu contexto histórico percebe-se uma negação no que tange à contribuição afro-argentina para formação da cultura nacional, conforme evidenciaram as entrevistas realizadas. Apesar dos esforços de comunidades afro-argentinas, ativistas e acadêmicos, essa narrativa predominante persiste. Contudo, iniciativas como o Dia Nacional dos Afro-argentinos e da cultura afro, celebrado a 8 de novembro, buscam reconhecer a presença afrodescendente e confrontar a história da escravidão na Argentina.

É perceptível que o Tango não está entre os principais interesses culturais da comunidade afro-argentina, considerando que ele foi historicamente desassociado da cultura negra. Dessa forma, outros ritmos conquistaram essa população, como a Salsa e a Bachata, que refletem mais suas raízes culturais. Para promover um reconhecimento da cultura afro-argentina e afro-latino-americana, é essencial promover a visibilidade do Tango a partir da sua matriz africana. Destacar e admitir essas contribuições pode ajudar a construir uma narrativa decolonial da identidade cultural do país.

O Brasil reconhece o Samba como importante manifestação representante da cultura nacional, no entanto, o Samba de Gafieira não é uma prática ao alcance de todas as pessoas. Uma dança muito mais presente na cidade do Rio de Janeiro, o Samba dançado em dupla não é acessível às pessoas de baixa renda, que vivem nas periferias espalhadas pelo Brasil, e quando nos deslocamos para cidades mais distantes das grandes metrópoles esse acesso é ainda mais reduzido ou inexistente.

O Samba de Gafieira existe no imaginário da população, porém, não faz parte da vida cotidiana das pessoas, representando um nicho muito restrito que às vezes chega às comunidades através de projetos sociais, contudo, sem fazer parte da cultura que movimenta as comunidades, como o funk carioca e o pagode baiano.

Independentemente da relação que cada país estabeleceu com suas Danças de Salão e sua origem, ao observarmos os acontecimentos que levaram a mudanças nas formas de dançar Salsa, Tango e Samba, é notório que essas danças, em suas estruturas originais, não se restringem a características puras da valsa ou de outras danças europeias. Pelo contrário, apresentam elementos que não se associam diretamente a essas influências. Analisando a evolução histórica dessas danças, percebemos que, quanto mais nos aproximamos de suas raízes menos traços europeus podem ser identificados.

Compreender as problemáticas apresentadas acerca das Danças de Salão impulsionou a encontrar rotas que levassem a apresentar tais danças pela perspectiva aqui mencionada. Assim, faz-se importante pontuar alguns eventos que foram relevantes para propor ao público praticante dessas danças o que essa tese defende, tais como: Curta Dança¹²³ (BH) com a oficina online “Danças de Salão por um viés contra-colonial”; SESC Aquidabã (BA) oficina Explorando a Afro- Latinoamérica; Festival Coisa Nossa¹²⁴ 3 edição Gafieira Futurista (BH), responsável pelo conteúdo relacionado ao embasamento teórico do projeto; curadoria realizada para composição da programação do webinário do Encontro Contemporâneo¹²⁵ de Danças de Salão 2024/2025 e aulas de Danças de Salão Afro Latina América como conteúdo do 9º ano do ensino fundamental na Escola Municipal Reunidas Nossa Senhor do Bonfim, onde atuo como professora efetiva de arte do município de Nazaré (BA).

Nas ações mencionadas, tivemos a oportunidade de desenvolver trabalhos estruturados a partir de três pilares principais: a amefricanidade, a afrocentricidade e o feminismo decolonial. Esses eixos proporcionaram a realização de um trabalho que demonstra que, ao aproximarmos

¹²³ <https://curtadancabh.blogspot.com/2022/> (Acesso em: 05 de novembro de 2024)

¹²⁴ <https://festivalcoisanossa.com.br/> (Acesso em: 5 de novembro de 2024)

¹²⁵ <https://www.encontro2024.com/webinario> (Acesso em: 5 de novembro de 2024)

as Danças de Salão de suas matrizes africanas, elas se tornam mais acessíveis e tangíveis para o público diverso, incluindo pessoas de comunidades negras, periféricas, LGBTQIA+ e outras que, muitas vezes, sentem-se excluídas dessa prática. Essa exclusão ocorre quando a dança é tradicionalmente vinculada a estruturas eurocêntricas, machistas, hegemônicas, heteronormativas e racistas, o que destaca o objetivo e a relevância do trabalho desenvolvido.

A contribuição da Escrevidança, da decolonialidade, da amefricanidade e da afrocentralidade enquanto perspectiva teórica-metodológica de suporte à tese se dá, em primeira instância, ao proporcionar o encontro com a história negra dessas danças, a partir da premissa de que, até então, a única referência de danças a dois reconhecida como progenitora das Danças de Salão era a valsa. Ao avançarmos nessa questão, expandimos nosso horizonte no que se refere aos padrões corporais que moldam nossa forma de dançar.

Assim, somos convidadas(os) a reconhecer e considerar outras maneiras de traçar nossa forma de estudar as Danças de Salão. Portanto, o aterrarr, a circularidade, o movimento de quadril, o corpo, ao explorar suas escrevivências constrói, explora e expressa suas Escrevidanças, sem precisar se enquadrar em concepções limitantes, transformando a nossa relação com essas danças.

Fomentar ambientes pela perspectiva aqui defendida para as Danças de Salão significa promover e apoiar ações, projetos e atividades que impulsionem o desenvolvimento de uma nova configuração para essas práticas. Contudo, essa reformulação precisa estar alinhada com as insurgências sociais contemporâneas, de forma a questionar e desconstruir o sistema ao qual as Danças de Salão têm historicamente servido. Esse sistema, até então, se mostrou ultrapassado, opressor e perpetuador de padrões excludentes e violentos.

Por fim, é possível inferir que, nos últimos anos, deu-se início a um importante debate acerca da indispensável necessidade de ações que concretizem a possibilidade da reparação histórica para os povos negros e seus descendentes. No contexto das Danças de Salão, esse processo envolve a reconstrução de bases históricas, metodologias de ensino e concepções que sustentam essa prática, promovendo uma abordagem decolonial, amefricanizada e afrocentrada. Isso significa revisitar, recontar, ensinar e reinterpretar narrativas que valorizem as contribuições africanas e afro-brasileiras que foram marginalizadas ou excluídas ao longo do tempo.

A transformação das Danças de Salão em espaços que acolham e celebrem essas perspectivas é um passo fundamental para uma reparação histórica nesse cenário, exigindo mudanças profundas nas estruturas que configuram sua prática e seu ensino. Assim, a decolonialidade, a amefricanidade e a afrocentricidade tornam-se pilares imprescindíveis para

a construção de Danças de Salão verdadeiramente inclusivas e comprometidas com a justiça histórica.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, C. *O que é interseccionalidade?* Rio de Janeiro: Editora Letramento, 2018.
- ALMEIDA, S. L. de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264 p. (Feminismos Plurais/coordenação de Djamila Ribeiro) ISBN: 978-85-98349-74-9
- ANDREWS, G. R. *Negros e Brancos em São Paulo*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Edusc, 1998.
- ASANTE, M. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In NASCIMENTO, E. L. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Selo Negro, 2009, p.93-110.
- AZEVEDO, V. R. A Lei De 7 De Novembro De 1831 e a Defesa do YTráfico Negreiro no Brasil (1831-1837). Dossiê Modernização Conservadora no Brasil (XIX-XXI). *Revista Cantareira* - Edição 29, jul-dez, 2018.
- BAIRROS, L. Nossos Feminismos Revisitados. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458, jan. 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462> Acesso em: 3 ago. 2020.
- BARBOSA, M. F. *Homem não chora?* uma crítica-analítica do patriarcado nas danças de salão / Marlyson de Figueiredo Barbosa. - 2021. 84 f.: il. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021.
- BATALHA, D. B. A. C. *A influência e a contribuição dos ritmos afro-cubanos no jazz:* procura de memórias e identidades performativas. Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico do Porto – ESMAE para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música- Interpretação Artística-Área de especialização em Jazz. 2016.
- BENEDETTI, H. *Nueva Historia del Tango: De los Orígenes al siglo XXI*. 1^a ed. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Sigilo Veintiuno, 2021.
- BENTO, M. A. S. *Branqueamento e Branquitude no Brasil*. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (orgs.). Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, Vozes, 2002. p. 25-58.
- BENTO, M. A. S. *Cidadania em Preto e Branco*. São Paulo: Ática, 2005.
- BERNADINO-COSTA, J. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. In: *Sociedade e Estado*. Vol. 33, No. 01, 2018.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N; GROSFOGUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2018.

BERNARDINO-COSTA, J.; GROSFOGUEL, R. *Decolonialidade e Perspectiva Negra*. Brasília: Scielo, 2016.

BETHELL, L. *A abolição do comércio brasileiro de escravos*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

BOLETIM DE EUGENÍA (RJ). Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/Boletim-de-Eugenia/159808>. Acesso em: 05 jun. 2023.

BONASSI, B C. *Cisnorma: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero*. 2017. 121 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/182706/349130.pdf>. Acesso em: 20 de abril. 2021.

BORGES, A.; SARDIÑAS, A. *History of Dancing Ring And Casino-salsa*. La Habana: Edições Cubanias, Artex, 2013.

BRASIL. Constituição (1934). *Constituição da República Federativa do Brasil*: promulgada em 16 de julho de 1934. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm

BUTLER, J. P. *Problema de gênero [recurso eletrônico]*:feminismo e subversão identidade; tradução, Renato Aguiar. — 1. ed. — Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARDOSO, C. P. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965-986, jan. 2015. ISSN 1806-9584.

CARNEIRO, A. S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 339 f. (Doutorado em Filosofia da Educação) – FE/USP, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, S. Gênero Raça e Ascensão Social. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 544, jan. 1995. ISSN 1806-9584. Disponível em: . Acesso em: 07 ago. 2020. doi:<https://doi.org/10.1590/%x 9>.

CASTRO-GOMEZ, S.; GROSFOGUEL, R. (Orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global*, Bogotá, p. 127-167, 2007.

CÍRIO, Norberto Pablo. Práticas musicais de origem afro no culto de São Baltazar. A "charanda" de Empedrado (província de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena*.

ISSN 0716-2790.

COGGIOLA, O. Buenos Aires, cidade, política, cultura. Dossiê: Travessia: Migrações. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 123-138, 1997. DOI: 10.1590/S0102-01881997000200005.

COLLINS, P. H.; BILGE, S. *Interseccionalidade*. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

COLLINS, P. H. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: MORENO, R. (org.). *Reflexões e práticas de transformação feminista*. São Paulo: SOF, 2015. 96p. (Coleção Cadernos Sempreviva. Disponível em: www.sof.org.br. Acesso em: 04 out. 2017.

CORTÉS, N. G. M. Candombe das resistências: história, conventillos e lindo quilombo. *Revista de Estudos em Relações Interétnicas | Interethnica*, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 193–217, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/25574>. Acesso em 9 jul. 2024.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-189, 2002.

CURIEL, O. *Construindo Metodologias Feministas Desde o Feminismo Decolonial*. Semana de Reflexões sobre Negritude, Gênero e Raça (7.: 2019 : Brasília, DF) Descolonizar o feminismo [recurso eletrônico]: VII Sernegra / Paula Balduino de Melo [et al.], organizadora. – Brasília: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, 2019.

D'ÁVILA, C; MADEIRA, A. V. (org.). *Ateliê Didático*: uma abordagem criativa na formação continuada de docentes universitários. Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29316>>

DICKOW, K. 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) – Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

DRUMONT, M. P. *Elementos para uma análise do machismo*. São Paulo: Perspectivas, 1980.

EFEGÊ, J. *Maxixe*: a dança excomungada. 2ª Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. p. 156.

EVARISTO, C. Abertura. In: NUNES, I. R.; DUARTE, C. L. *Escrevivência*: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte,

2020.

FEITOZA, J. K. de S. *Danças de Salão*: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 85p. Disponível em:
<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8141>

FERREIRA, D.; FREIRE, F.; OLIVEIRA, L. Ensino afrocentrado: uma proposta para estética negra na dança. *Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança* - ANDA. Salvador: ANDA, 2019. p. 2023-2035.

FIGUEIREDO, A. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. *Revista Tempo e Argumento*, [S.I.], v. 12, n. 29, p.01-24, maio 2020. ISSN 2175-1803.
<https://doi.org/10.5965/2175180312292020e0102>

FIGUEIREDO, E. (2018). Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. *Revista Criação & Crítica*, (20), 40-55. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i20p40-55>

FREIRE, F. J. de O.; ACCIOLY, C. B. da C. Em questões de gênero e normatividade, quantos passos avançamos no salão? *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021 Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25827>>

FREIRE, F. J. de. Escrevidanças: perspectiva decolonial para ressignificar padrões das Cisdanças de Salão. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 7., 2023, Brasília. *Anais* [...]. Campinas: Galoá, 2023. Disponível em:
<https://proceedings.science/anda/cnpd-2023/trabalhos/escrevidancas-perspectiva-decolonial-para-ressignificar-padroes-das-cisdancas-de?lang=pt-br>. Acesso em: 28 jul. 2024.

FREIRE, F. J. de. Baile do meio-dia como espaço de práticas decoloniais: escrevivências na dança de salão. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, 7, 2022, edição virtual. *Anais eletrônicos* [.]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Editora ANDA, 2022, pp.1726-1740. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2022/trabalhos/baile-do-meio-dia-como-es-paco-de-praticas-decoloniais-escrevivencias-na-danca-de?lang=pt-br> (Acesso em 20/11/2024)

FREIRE, J. S. *Xote com A - Aflorando o forrobodó*. Salvador, 2019. 150 f. Dissertação (Mestrado - Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2019.

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia*: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREYRE, G. *Casa Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal, 30ª edição, Rio de Janeiro: Record, 1995 [1933].

GOMES, F. dos S. *Mocambos e quilombos*: uma história do campesinato negro no Brasil. — 1ª ed.— São Paulo: Claro Enigma, 2015. — (Coleção Agenda brasileira).

GOMES, M. V. La presencia negraafricana en la Argentina. Pasado y permanencia. *Interethnica*, Brasília, v. 6, n. 1, 2002. Disponível em:
<https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/25574/32990>. Acesso em: 9 jul. 2024.

GOMES, T. E. D. *Racismo fundiário*: a elevadíssima concentração de terras no Brasil tem cor. Comissão Pastoral da Terra, 2019.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos/ organização Flavia Rios, Márcia Lima. - 1º ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, L. Por um feminismo afrolatinoamericano. In: *Mujeres, crisis emovimiento*: America Latina e Caribe. Isis International, v. IX, jun 1988, Santiago, Chile. P. 133-141. Disponível em:
<https://www.dropbox.com/s/cxy6abzfr0lch1e/Por%20un%20feminismo%20afrolatinoamericano.pdf>

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n.º 92/93. (jan.jun.), p. 69-82.1988.

GONZALEZ. L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*. Anpocs. p.223-244. 1984.

GOUVEIA, R. C. *América Latina enferma*: racismo e positivismo no pensamento político latino-americano em fins do século XIX e início do XX. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) - Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz, Rio de Janeiro, 2016. 277 f.

GRACIA, C. S.; RIGAL, N. A. *Danças Populares Tradicionais Cubanas*. Havana: Centro de Investigação e Desenvolvimento da Cultura Cubana Juan Marinello, 2002.

GUNESCH, J. P. V. *Sobre aplicação do princípio de interação entre os corpos da dança samba de gafieira a processos criativos teatrais*. Brasília, 2019. 147 p. Dissertação (Mestrado Mestrado em Artes Cênicas) Universidade de Brasília, 2019.

HERNÁNDEZ, T.K. América Hispânica branqueia a raça – leis (não) escritas de

branqueamento e mestiçagem. In: _____. *Subordinação racial no Brasil e na América Latina: o papel do Estado, o Direito Costumeiro e a Nova Resposta dos Direitos Civis* [online]. Tradução Arivaldo Santos de Souza e Luciana Carvalho Fonseca. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 31-52. ISBN: 978-85-232-2015-0.
<https://doi.org/10.7476/9788523220150.0004>.

HOLLANDA, H. B. de (Compilador). *Pensamento Feminista Hoje: perspectivas decoloniais/* (Adriana Varejão et al. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 384 p.

HOOKS, B; A teoria como prática libertadora. In: _____. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, B. Mulheres negras. Moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 16, p. 193-210, Apr. 2015. Disponível em
<https://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf> Acesso 20 Ago. 2020.

KEINDÉ, W.; REBELLO, V. R. M. Relações étnico-raciais na Argentina: história, desigualdades e resistência. *Revista de Ciências Sociais, [S. l.]*, v. 50, n. 3, p. 349–371, 2019. DOI: 10.36517/rcs.50.3.d11. Disponível em:
<https://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/40961>. Acesso em: 24 mar. 2024.

KLEIBER, T. M. A. L. *A autonomia da mulher que dança em pares: uma releitura para a atuação nas relações sociais e de ensino*. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.

LAZZARIN, M M. *Negros em Cuba : tensões, desafios e luta/* Marcelo Martins Lazzari. - 2021. 91 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

LIMA, E. V. de. O enigma do lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 207-248, 2010.

LÓPEZ, M. Q. A educação em Cuba: seus fundamentos e desafios. Tradução de Diego Molina. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 25, n. 72, p. 77-90, 2011. Disponível em:
<https://doi.org/10.1590/S0103-40142011000200006>.

LOPES, N; SIMAS, L. A. *Dicionário da história social do samba*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LORANDI, R. M. *Condução e Proposição nas danças de parceria: O que move o quê?*. Tese (doutorado). Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Florianópolis, 2024.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, set-dez, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>>.

LUZ, M. A. de O. *Agadá: dinâmica da civilização africana-brasileira*. 4a ed. Salvador: EDUFBA, 2017. 507p. il.

MALDONADO-TORRES, N. Sobre la decolonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 65, p. 117-150, 2007.

MALDONADO-TORRES, N. Transdisciplinaridade e decolonialidade. In: *Sociedade e Estado*. Vol. 31, No. 1, p. 75-97, 2016.

MARIANO, A. C. *Pra que discutir com Madame?* v. 1 n. 4 (2021): Feira Literária Brasil-África de Vitória - ES.

MARTÍ, J. “*Mi raza*” (Patria, New York, 16 de abril de 1893) La soledad de América Latina [Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982 -Texto completo]. Disponible em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5663259/mod_resource/content/2/%5BAULA%201%5D%20Mart%C3%AD%20-%20Mi%20raza.pdf.

MARTINS, J. R. V. Literatura e Política no Facundo de Domingo Faustino Sarmiento. *Revista Digital do Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e História*, Universidade Federal da Integração Latinoamericana - UNILA, Foz do Iguaçu, 24 set. 2012. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/75/96>. Acesso em: 9 jul. 2024.

MARTINS, L. Performances da oralitura: *corpo*, lugar da memória. (2003) (p.94-112) In: BRYAN-WILSON, J.; ARDUI, O. *Histórias da dança*. vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.

MILENA, L. Kabengele Munanga, o antropólogo que desmistificou a democracia racial no Brasil. Entrevista. Opera Mundi. Diálogos do Sul Global. Disponível em: <https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/kabengele-munanga-o-antropologo-que-desmistificou-a-democracia-racial-no-brasil/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

MOREIRA, A. G. do N. A padronização do corpo gay nas danças de salão. *Anais V Desfazendo Gênero...* Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/79371.>>

MOREIRA, M S. (2010), “Imigrantes e argentinos no processo civilizatório: uma análise do pensamento político de Alberdi e Sarmiento”. *Revista Eletrônica de Pós-graduandos em Sociologia Política*, v. 7, pp. 73-97 Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/1806-5023.2010v7n12p7_3/18246

MUKUNA, K. W. Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, K. *Negritude – usos e sentidos*. 2^a ed. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

MUNANGA, K. *Redisputando a mestiçagem no Brasil*. Identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, A. do. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. 4. ed., 1. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2016. 229 p. ISBN 9788527310802 (broch.).

NAVARRO, V. D. *Desterritorialização enraizada*: experiências de criação artística nas fronteiras da Argentina e do Brasil. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022, 304 f.

NEGRO, F. *Do ritual ao palco*: o processo de transcrição, ensino e encenação das danças folclóricas afro-cubanas. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH, 2017.

NOGUEIRA, R. Afrocentricidade e Educação: princípios gerais para um currículo afrocentrado. *Revista África e Africanidades*, v. III, p. 01-18, 2010.

NUNES, J. M. N; INFANTE, M. *Pesquisa-ação*: uma metodologia de consultoria. Scielo Books. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996.

ORSI, G. O. (2022). “Não há negros na Argentina”: o mito da homogeneidade racial argentina. Simbiótica. *Revista Eletrônica*, 9(2), 140–163.

<https://doi.org/10.47456/simbitica.v9i2.39249>

ORTIZ, F. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanias, 1993.

OYĚWÙMÍ, O. *A invenção das mulheres*: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero / Oyèrónké Oyěwùmí; tradução wanderson flor do nascimento. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 324 p.

OYĚWÙMÍ, O. *Conceituando o gênero*: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.

PACHECO, A. C. L. “*Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar*”; escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. / Ana Cláudia Lemos Pacheco. - Campinas, SP: [s. n.], 2008.

PAZETTO, D; SAMWAYS, S. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem Queer das normas de gênero na dança de salão. *Revista educação, artes e inclusão*, v.14, n.3, p. 157-179, jul.-set, 2018. Disponível em:
<https://periodicos.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/11736>

PERNA, M. A. *200 Anos da Dança de Salão no Brasil*- volume 1, 2, 3, n.1/2/3/ organização: Marcos Antônio Perna. Rio de Janeiro: Amaragão Edições de Periódicos, 2011/2012.

PETIT, S. H. *Pretagogia*: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral – Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei nº 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015. 261 p. ISBN 978-85-7826-258-7.

POLEZI, C; MARTINS, A. Condução e contracondução na dança de salão. *Horizontes*, 2019. Disponível em: <https://revistahorizontes.usf.edu.br/horizontes/article/view/770>.

POLEZI, C; VASCONCELOS, P. *Contracondutas no ensino e prática da Dança de Salão*: a dança de salão queer e a condução compartilhada. Artículo Presencia. Miradas desde y hacia la Educación, Montevideo, n. 2, 2017.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In. LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.227-278.

RIED, B. *Fundamentos de Dança de Salão*: programa internacional de dança de salão; dança esportiva internacional. Londrina: Midiograf, 2003.

ROCHA, S. Educação eugênica na constituição brasileira de 1934. *X ANPED SUL*, Florianópolis, outubro de 2014.

ROMERO, A. *Buenos Aires*: história e tango, crise e identidade: intertextos nas narrativas tangueiras. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niteró, 2012, 428 p.

ROMAY, H. *El Tango y Sus Protagonistas*. Buenos Aires: Argentina, 2006.

SAFFIOTI, H. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SANTOS, E. G. C. Samba de pareia na encruzilhada: Traduções de uma Dança Afrocentrada. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2017.

SANTOS, M. dos S. *Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque*: racialização sonora e ressignificações em diáspora / Marcos dos Santos Santos.- Salvador, Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2020.

SÃO JOSÉ, A. M. de. *Samba de gafieira*: corpos em contato na cena social carioca. 2005. 184f. Dissertação Mestrado em Artes Cênicas – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, 2005.

SAVIANI, D. *Escola e democracia*: teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre educação e política. 36. ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 2003.

SILVA, E. L. da: *O corpo na capoeira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

SILVEIRA, P de V. *Entre a dama e a bruxa*: relatos rebeldes na dança de salão. 2021. 258 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/13409/Tese_Paola%20de%20Vasconcelos%20Silveira_Final%20%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 de maio. 2023.

SILVEIRA, P. de V. Pela urgência do fim da boa dama - os papéis de gênero na dança de salão. *Anais ABRACE*. v. 19, n.1, p. 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3999/4099>>.

STRACK, M. *Dança de salão*: cartografia de uma abordagem feminista. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, 2017.

SUAREZ, L. M.; CONRADO, A.; DANIEL, Y. (org.). *Dançando Bahia*: ensaios sobre danças afro-brasileiras, educação, memória e raça; tradução Monique Pfau. Salvador: Edufba, 2023. 266p.

TAQUES, L. J. *Entre a Milonga e a sala de aula, o Tango Campo Social*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Artes, Mestrado Profissional em Artes, 2021. 129f.

THOMPSON, R. F. *Tango*. The art history of Love. New York: Vintage Books, 2005.

TINHORÃO, J. R. *Os Sons Que Vêm da Rua*. 2ª. ed. rev. e aum. São Paulo: Editora 34, 2005 [1976]. 240 p.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRIPP, D. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. *Revista Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005. p. 443-466.

VEIGA, F. B. (2013). A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas. *Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia*. n. 33, 2 semestre/2012.

VEIGA, F. B. *Baile de Gafieira*: uma instituição urbana nos quadros da memória carioca. Niterói: Eduff, 2021.

WALSH, C. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, V. M. (org.). *Educação Intercultural na América Latina, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

YAO, J. A. Negros en Argentina: integración e identidade, *Amnis*, Marselha, n. 2, jun. 2002. Disponível em: [journals.openedition.org](https://journals.openedition.org/amnis/100)

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

ZAMONER, M. *Sexo e dança de salão*. Curitiba: Protexo, 2007. 208 p.

Sites e Portais

CUBA. *Portal Latino-americano da Universidade de São Paulo*. Disponível em: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/cuba>. Acesso em 08 jul. 2024.

CUBA. *Portal Latino-americano da Universidade de São Paulo*. Disponível em: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/cuba>. Acesso em 25 jul. 2024.

CUBA. *Portal Latino-americano da Universidade de São Paulo*. Disponível em: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/cuba>. Acesso em 08 jul. 2024.

ENCONTRO Contemporâneo de Dança de Salão: 5 ANOS DE EXISTÊNCIA. *Youtube*. Publicado em 18 de dez. de 2021. Duração: 1h04min36s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cCWtgiJAhU&t=2015s> Acesso em: 05 jun. 2023

KADU&LARISSA. História do Zouk Brasileiro por Renata Peçanha. *Youtube*. Publicado em 9 de dez. de 2015. Duração: 7'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A0JY5XfkT00&t=39s> Acesso em: 05 jun. 2023

POLÍTICAS de branqueamento. *Portal Por Dentro da África*. Disponível em: <https://www.pordentrodaafrica.com/educacao/as-politicas-de-branqueamento-1888-1920-uma-reflexao-sobre-o-racismo-estrutural-brasileiro>. Acesso em: 05 jun. 2023

UM pouco de história. *Contato Improvisação-Brasil*. Disponível em: <https://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr/historia-do-ci> Acesso em: 05 jun. 2023

Eventos

FESTIVAL CULTURAL IRMÃOS DE SAMBA. Disponível em: <https://eventiza.com.br/evento/festival-cultural-irmaos-de-samba>. Acesso em 24 jul. 2024.

10º BALADI CONGRESS. Evento de dança com bailarinos do Brasil e exterior. Alo Alô Bahia, [2024]. Disponível em: <https://aloalobahia.com/notas/salvador-vai-sediar-o-10º-baladi-congress-evento-de-danca-com-bailarinos-do-brasil-e-exterior>. Acesso em 27 jul. 2024.

INTENSIVO DE DANÇAS AFROCUBANAS. Sympla, [2024]. Disponível em: <https://www.sympla.com.br/evento/intensivo-de-dancas-afrocubanas/1883102?referrer=www.google.com.br>. Acesso em 01 jul. 2024.

Notícias

A TELA “A Redenção de Cam” e a tese do branqueamento no Brasil. Site da EdUSP. Disponível em: <https://www.edusp.com.br/mais/a-tela-a-redencao-de-cam-e-a-tese-do-branqueamento-no-brasil/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

ESTAÇÃO Zouk: ritmo caribenho invade o CIS-Guanabara. Portal da UNICAMP. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/eventos/2019/05/03/estacao-zouk-ritmo-caribenho-invade-o-cis-guanabara> Acesso em: 05 jun. 2023

ESTE finde tem Mônica Santana em “Isto não é uma mulata” no Barroquinha! Portal SoteroPreta. Disponível em: <https://portalsoteropreta.com.br/2018/07/12/este-finde-tem-monica-santana-em-isto-nao-e-uma-mulata-no-barroquinha/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

FUNDADORES del Casino inauguran Escuela Internacional. Cibercuba, 12 jun. 2024. Disponível em: <https://pt.cibercuba.com/noticias/2024-06-12-u1-e199370-s27061-nid283438-fundadores-casino-inauguran-escuela-internacional>. Acesso em: 25 jul. 2024.

CUBANOS tentam quebrar recorde mundial do Guinness com grande roda de salsa. CNN Brasil, [2024]. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/cubanos-tentam-quebrar-recorde-mundial-do-guinness-com-grande-roda-de-salsa/>. Acesso em: 25 jul. 2024.

FUNDADORES del Casino inauguran Escuela Internacional. Cibercuba, 12 jun. 2024. Disponível em: <https://pt.cibercuba.com/noticias/2024-06-12-u1-e199370-s27061-nid283438-fundadores-casino-inauguran-escuela-internacional>. Acesso em 25 jul. 2024.

Outros Recursos Online

Posadas, Facundo. Todo Tango, [2024]. Disponível em:
<https://www.todotango.com/english/artists/biography/1648/Facundo-Posadas/>. Acesso em 20 jul. 2024.

Casa de la Música Habana. Disponível em:
<https://www.instagram.com/casadelamusicahabana/>. Acesso em: 01 jul. 2024.
 [YouTube]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RZhbTLxpNiA>. Acesso em 01 jul. 2024.

Anfiteatro Centro Histórico. Disponível em:
<https://www.instagram.com/anfiteatrocenrohistorico/>. Acesso em: 01 jul. 2024.

[YouTube]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a-boSzQRpvw>. Acesso em: 25 jul. 2024.

Baila Habana. Disponível em: <https://www.baila-habana.com/en/learn-to-dance-salsa-with-baila-habana>. Acesso em 01 jul. 2024.

VíaDanza DC. Disponível em: <https://www.instagram.com/viadanzadc/>. Acesso em 01 jul. 2024.

Salsabor. Disponível em: <https://www.salsaborcuba.com>. Acesso em 10 de julho 2024.
 Club 180. <https://www.youtube.com/watch?v=RZhbTLxpNiA>. Acesso em: 01 de julho de 2024).

Teatro Nacional de Cuba. Disponível em: <http://www.teatronacional.cu/>. Acesso em 01 de julho de 2024.

https://www.ecured-cu.translate.goog/Ignacio_Cervantes?_x_tr_sl=es&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc (Acesso em 26 de julho de 20024)

<https://oig.cepal.org.pt/paises/5/system> Acesso em 17 de novembro de 2024
<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/06/09/presidente-da-argentina-diz-que-brasileiros-vieram-da-selva-argentinos-da-europa.ghtml> acesso em: 17 de novembro de 2024

<https://www.geledes.org.br/hoje-na-historia-8-de-novembro-dia-nacional-afro-argentino/> (Acesso em 22 de julho de 2024)

<https://www.doisrumbos.com/encontro2019>. Acesso em 15 de maio de 2023

<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/11/04/espetaculo-isto-nao-e-uma-mula-ta-e-apresentado-na-sala-do-coro-do-tca.ghtml> (Acesso em 10 de junho de 2023)

<https://cuba50.org/2022/01/16/60-years-of-the-conjunto-folclorico-nacional-de-cuba/> (Acesso em: 10 julho de 2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=vEExcc5MIXM&t=124s>
https://www.instagram.com/conjuntofolkloriconacdecuba?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR3DXWbMDb6XHEQXEc1SoKh7BKqZCmGfPDpDcfBtJcUNfuLbGYN-80bJLqm_aem_ZmFrZWR1bW15MTZieXRlcw (Acesso em 10 de julho de 2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=Y5nJ33eCyQI> (Acesso em 10 de julho de 2024)

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm (Acesso em 15 de julho de 2024)
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.639.htm (Acesso em 15 de julho de 2024)

<https://curtadancabh.blogspot.com/2022/> (Acesso em: 05 de novembro de 2024)
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/l14532.htm (Acesso em 15 de julho de 2024)

<https://rueda.casino/rueda-structures/rueda-de-casino/> (Acesso em: 25 de julho de 2024)
<https://www.youtube.com/watch?v=EEBHLq94xgU> (Acesso em: 25 de julho de 2024)

<https://tangosalbardo.blogspot.com/2012/10/a-la-milonga.html> (Acesso em: 25 de julho de 2024)

<https://www.ba.gov.br/fundacaocultural/10520/escola-de-danca.> (Acesso em 20 de novembro de 2024)

<https://www.instagram.com/grupodoisemum/> (Acesso em 20 de novembro de 2024)

<https://festivalcoisanossa.com.br/> (Acesso em 5 de novembro de 2024)

<https://www.encontro2024.com/webinario> (Acesso em 5 de novembro de 2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=vG1-ECLlRoY> (Acesso em 23 de dez de 2024)

APÊNDICE A: DECLARAÇÃO DE VÍNCULO INSTITUCIONAL



DECLARAÇÃO

Referente: viagem - Curso de Doutorado em Dança - Programa de Pós- graduação em Dança/
Escola de Dança/Universidade Federal da Bahia

DOCENTE Orientadora: Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado

DISCENTE: Francisca Jocélia de Oliveira Freire

Declaramos para os devidos fins que Francisca Jocélia de Oliveira Freire, CPF 021.632.755-58, é regularmente matriculada no Programa de Pós- Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Seu número de matrícula é 2021120443 e seu Histórico Escolar em andamento tem nível de excelência. O Programa de Pós-Graduação em Dança tem nível Superior, em abrangência local, regional, estadual, nacional e internacional, indicado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior/CAPES, órgão do Ministério da Educação.

A pesquisa em desenvolvimento de Francisca Jocélia de Oliveira Freire, intitulada “Amefricanizar e Afrocentralizar: o ensino das danças de salão por uma perspectiva feminista decolonial” faz parte do avanço do estado da arte nas questões prementes da Dança, Arte, Cultura e Sociedade em âmbito mundial.

Para compor a pesquisa será necessário realizar duas viagens a países que apresentam as Danças de Salão como representação da cultura nacional, o Tango na Argentina e a Salsa em Cuba. Tais viagens terão por finalidade buscar nos seus lugares de origem as bases rítmicas, os modos de transmitir, os lugares em que se dão os bailes, as aulas e as apresentações para observação de fatos e fenômenos que ocorreram e ocorrem nas práticas culturais de tais países.

Desta forma, é indispensável investigar, nos países Cuba e Argentina, documentos e dados disponíveis em bibliotecas locais, espaços tradicionais e escolas que ensinam tais conhecimentos.

As viagens, com recursos próprios de Francisca Jocélia de Oliveira Freire, serão registradas através de filmagens, fotografias e entrevistas feitas com

praticantes, artistas, mestres, professores e dançarinos/as locais. A primeira viagem será para Cuba, com período de 03 de janeiro de 2023 a 24 de janeiro de 2023.

Passagens, hospedagem e documentos necessários para entrar no país já foram providenciados.

O Programa de Pós-Graduação em Dança, vem, portanto, diante do exposto, declarar a relevância da investigação *in loco* a ser efetivada por Francisca Jocélia de Oliveira Freire para o desenvolvimento da pesquisa em Dança na Bahia, no Brasil e internacionalmente.

Salvador, 16 de novembro de 2022



Lenira Peral Rengel
Pesquisadora Pq2 do CNPq
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança

APÊNDICE B: Carta convite

CURSO: Doctorado en el Programa de Posgrado en Danza, Universidad Federal de Bahía

PROFESOR: Prof. Dr. Amélia Vitória de Souza Conrado

ESTUDIANTE: Francisca Jocélia de Oliveira Freire

CARTA DE INVITACIÓN

Estimada / Estimado / Estimade _____

Las/Los invitamos a participar, voluntariamente, de la actividad didáctica que desarrollará la doctoranda Francisca Jocélia de Oliveira Freire, en el ámbito del doctorado en el Programa de Posgrado en Danza, de la Universidad Federal de Bahía, bajo la dirección de la Prof. Dr. Amelia Victoria de Souza Conrado.

El propósito de la entrevista es conocer, de la mano de profesionales argentinas y argentinos, aspectos importantes de la historia del tango que colaboraron con su difusión y promoción a nivel mundial. Así como identificar la existencia de posibles transformaciones en esta manifestación cultural bailable argentina, que son consecuencia de las relaciones de intercambio entre culturas de otros países.

Al decidir participar en este estudio, aclaro que:

- 1) Si no se siente cómodo con una pregunta, puede abstenerse de responderla, sin perjuicio alguno, y las respuestas registradas hasta el momento serán descartadas;
- 2) La información proporcionada podrá ser utilizada posteriormente para trabajos artísticos-científicos-académicos, asegurando total confidencialidad y secreto en cuanto a identidad, proceso y relaciones de intimidad;
- 3) Su participación no le causará ningún costo o carga financiera;
- 4) En cualquier momento, es posible solicitar una copia de este documento al grupo de estudiantes.

Si decide no responder a la entrevista, la doctoranda asumirá la responsabilidad de suprimir los datos recogidos hasta el momento de la declaración de no consentimiento.

En caso de duda u otra necesidad de comunicación, puede ponerse en contacto con nosotras por correo electrónico/teléfono:

Francisca Jocélia de OLiveira Freire

Teléfono: +55 71 99207 8837 E-mail: joceliafreiredancadesalao@gmail.com /

APÊNDICE C: Declaração de consentimento informado**DECLARACIÓN DE CONSENTIMIENTO INFORMADO – TCLE**

Declaro, a través de este término, que acepté participar de entrevista para la investigación realizada por la estudiante de doctorado, Francisca Jocélia de Oliveira Freire, en el ámbito del doctorado en el Programa de Posgrado en Danza, en la Universidad Federal de Bahia, bajo la dirección de la Prof. Dr. Amelia Victoria de Souza Conrado. Afirmo que acepté participar por mi propia voluntad, sin recibir ningún incentivo económico ni tener ninguna carga, y con el único propósito de colaborar en la realización de la investigación. Fui informada/informado/informade de los objetivos estrictamente académicos de la entrevista, y que los usos de la información proporcionada por mí están de acuerdo con los estándares éticos para la investigación académica en esta institución. Fui informada/informado/informade que puedo retirarme de esta actividad en cualquier momento, sin perjuicio ni sufrir sanciones o limitaciones. De esta forma, acepto voluntariamente la invitación a participar en esta actividad, siendo consciente de que soy libre de retirarme de colaborar con la entrevista en cualquier momento. Declaro que entiendo los objetivos, riesgos y beneficios de esta entrevista y acepto participar espontáneamente.

_____, ____ de _____ de _____

Firma

Término de Cesión

Autorizo, para todos los fines legalmente aceptados, el uso de mi imagen y voz en fotografías, grabaciones y filmaciones, resultantes de mi participación en la investigación de doctorado de Francisca Jocélia de Oliveira Freire en el ámbito del doctorado en el Programa de Posgrado en Danza, en la Universidad Federal de Bahía. Así como autorizo la difusión de mi presentación en eventos académicos, bajo la responsabilidad de la investigadora Francisca Jocelia de Oliveira Freire, teniendo en cuenta que la mención a mi nombre será respetada y preservada.

Las imágenes, voz y presentación podrán ser exhibidas en actividades relacionadas con la investigación y tesis doctoral, en presentaciones audiovisuales de las mismas, en publicaciones y divulgaciones puestas a disposición en acceso abierto, en perfiles en redes sociales y en el Repositorio Institucional de la Universidad Federal de Bahía, así como otros sistemas de difusión de información y conocimiento.

La cesión, especificada en este término, es gratuita y por tiempo indefinido.

Siendo esta la expresión de mi voluntad, no tendré nada que reclamar en cuanto a derechos conexos a mi imagen y voz.

Local

Fecha

Firma

APÉNDICE D: Entrevista

Entrevista:

1- ¿ Cuál es tu nombre?

2- ¿Cuantos años tienes?

3- ¿Cuál es tu ciudad natal?

4- E-mail y teléfono:

5- ¿Cuál es tu área de actuación con el Tango/Salsa?

- a)** competidor/competidora
- b)** profesor/profesora
- c)** coreógrafo/coreógrafa
- d)** bailarín/bailarina
- e)** investigador/investigadora
- f)** todas las opciones

6- ¿Cuáles son las modalidades de baile argentino con las que trabajas y como fue tu trayectoria para profesionalizarte como profesional de la danza/Tango/Salsa?

7- ¿Cuáles son los principales nombres (maestros o maestras) que considera fundamentales en la historia del Tango argentino/Salsa Cubana y por qué?

8- ¿Podrías dar más detalles sobre lo que sabes sobre la historia del Tango argentino/Salsa cubana? ¿Y también sobre qué la diferencia de otros estilos de Tango/Salsa, cómo se difunde en otros lugares y sus principales transformaciones a lo largo del tiempo?

9- ¿Podría hablarnos de cómo aborda la historia del Tango argentino/Salsa cubana en sus clases? ¿Y cómo aborda el tema de las influencias que aportan otros países a la enseñanza, interpretación y configuración del Tango/Salsa?

APÊNDICE E: autorização para uso de imagem

Autorização uso de imagem

Prezada / Prezado,

A/O senhora/senhor está sendo convidada/o a participar, como voluntária/o, da pesquisa intitulada:

**“DANÇAS DE SALÃO NUMA PERSPECTIVA FEMINISTA E DECOLONIAL:
AMEFRICANIZAR E AFROCENTRALIZAR O ENSINO”** que será desenvolvida pela pesquisadora Francisca Jocélia de Oliveira Freire, em investigação de Doutorado do Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA - PPGDANCA, sob orientação da Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado.

O objetivo é, em linhas gerais, Promover uma perspectiva Amefricanizada Afrocentrada para o ensino das Danças de Salão a partir de um olhar feminista decolonial sobre o seu processo histórico, e, desta forma, colaborar para construção de ações pedagógicas que fomentem e difundam as Danças de Salão por um viés contra hegemônico. Sua relevância se justifica pela divulgação dos temas colonialidade, decolonial, amefricanidade, afrocentricidade, feminismo negro, os estudos de gênero, e as relações de poder atreladas, para estabelecer uma outra perspectiva sobre o processo histórico acerca das Danças de Salão e seu ensino. Sua participação consistirá em autorizar o uso da sua imagem presente em fotos do Baile do Meio Dia.

Ao decidir participar deste estudo esclareço que:

1. As imagens autorizadas poderão, mais tarde, ser utilizadas para trabalhos artísticos-científicos-acadêmicos;
3. Sua participação não lhe causará nenhum custo financeiro e nenhum ônus;

4. A qualquer tempo é possível solicitar uma via deste documento à pesquisadora.

Caso desista da autorização, a pesquisadora assumirá a responsabilidade de excluir os dados coletados até o momento da declaração de não anuênciia. O benefício de sua participação consiste na ampliação do conhecimento sobre as danças de salão e discussões acerca da sua constituição.

Em caso de dúvida ou outra necessidade de comunicação com a pesquisadora, poderá entrar em contato por meio do e-mail/telefone: Francisca Jocélia de Oliveira Freire
Telefone: (71) 99207-8837. E-mail: joceliafreiredancadesalao@gmail.com

Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDANCA - Av. Adhemar de Barros.

--

, S/N - Campus de Ondina - Salvador - BA - CEP: 40.170-110.

<http://www.ppgdanca.dan.ufba.br/>.

Telefone: (71)3283-6579

* Indica uma pergunta obrigatória

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

1. Nome: *

2. CPF: *

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Declaro, por meio deste termo, que concordei em participar da pesquisa de mestrado

profissional intitulada “DANÇAS DE SALÃO NUMA PERSPECTIVA FEMINSITA E DECOLONIAL: AMEFRICANIZAR E AFROCENTRALIZAR O ENSINO”, desenvolvida pela pesquisadora Francisca Jocélia de Oliveira Freire, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDANCA, Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado; e que poderei contatar a pesquisadora a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail:

joceliafreiredancadesalao@gmail.com e telefone: (71) 99207-8837. Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus, e com a finalidade exclusiva de colaborar para a realização da pesquisa. Fui informada/informado dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, e que os usos das informações por mim fornecidas estão de acordo às normas éticas destinadas à pesquisa. Fui ainda informada/informado que posso me retirar desta pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo ou sofrimento de quaisquer sanções ou constrangimentos. Desta forma, aceito, voluntariamente, o convite de participar deste estudo, estando ciente de que estou livre para, em qualquer momento, desistir de colaborar com a pesquisa. Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios desta pesquisa e concordo em participar espontaneamente.

3. *

Marcar apenas uma oval.

Autorizo o uso da minha imagem

Não autorizo o uso da minha imagem

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.