



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

EDILENE DO SOCORRO SILVA DA ROSA



Da lamparina aos refletores

Memórias e (in) Performatividades em Dança de Salão de
uma Artista da Amazônia.

BELÉM-PA
2019

EDILENE DO SOCORRO SILVA DA ROSA

DA LAMPARINA AOS REFLETORES:

Memórias e (in) Performatividades em Dança de Salão de uma
Artista da Amazônia.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

BELÉM-PA
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

R7881 Rosa, Edilene do Socorro Silva da
Da Lamparina aos Refletores : Memórias e (in)
Performatividades em Dança de Salão de uma Artista da Amazônia
/ Edilene do Socorro Silva da Rosa. — 2019.
144 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes,
Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém,
2019.

1. Dança de Salão. 2. Corporalidades. 3. Memória. 4.
Performatividades. 5. Amazônia. I. Título.

CDD 792.62

EDILENE DO SOCORRO SILVA DA ROSA

DA LAMPARINA AOS REFLETORES:

**Memórias e (in) Performatividades em Dança de Salão de uma
Artista da Amazônia.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Artes.

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
ORIENTADOR

PROF. DR. CESÁRIO AUGUSTO PIMENTEL DE ALENCAR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
MEMBRO DA BANCA

PROFA. DRA. NATACHA MURIEL LOPEZ GALLUCCI
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI
MEMBRO DA BANCA

PROFA. DRA. ANA KARINE JANSSEN DE AMORIN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
MEMBRO DA BANCA



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DO PARÁ.**

Aos dez (10) dias do mês de Setembro do ano de dois mil e dezenove (2019), às dezenove (19) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, sob a presidência do orientador professor doutor José Denis de Oliveira Bezerra ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Edilene do Socorro Silva da Rosa, intitulada : **Da Lamparina aos Refletores: relatos de uma artista da Amazônia**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, **pelos professores doutores José Denis de Oliveira Bezerra (Presidente), Cesário Augusto Pimentel de Alencar (examinador interno), Ana Karine Jansen de Amorim (examinador externo ao Programa), Natacha Muriel Lopez Gallucci (examinador externo à Instituição).** Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Denis de Oliveira Bezerra, passou à palavra a mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE, considerando as alterações sugeridas pela banca. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, ao professor José Denis Bezerra agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 10 de Setembro de 2019.

Prof. Dr. JOSE DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA

Prof. Dr. CESÁRIO AUGUSTO ALENCAR

Prof.ª Dr.ª ANA KARINE JANSEN DE AMORIM

Prof.ª Dr.ª NATACHA MURIEL LOPEZ GALLUCCI

EDILENE DO SOCORRO SILVA DA ROSA

Denis Bezerra
Cesário Augusto Alencar
Karine Jansen
Natacha Muriel Lopez Gallucci
Edilene do S.S. da Rosa.

Obs: O título da dissertação foi alterado após a defesa, conforme sugestões da banca.

Dedico este trabalho à memória de meus ancestrais, ao abraço presente de quem dança comigo, e ao futuro daqueles que desejam sonhar, para que tenham o direito de dançar/existir.

AGRADECIMENTOS

Quando penso na quantidade de pessoas com quem troco e troquei durante outro processo, a única sensação que me toma e emana por meus poros é gratidão. Portanto, agradeço a todas as pessoas que direta ou indiretamente, até mesmo inconscientemente contribuíram, compartilharam, vibraram com minhas conquistas, este trabalho foi possibilitado por pessoas e a vocês agradeço.

À minha mãe Maria Irene e meu pai Alzimiro que ao longo dos anos acompanham meus objetivos e que nesse processo, caminharam segurando minhas mãos mesmo sem saber onde iriam chegar. Meus maiores investidores, incentivadores e motivadores.

A meu irmão Edenilton, que em silêncio por muitas vezes tornou-se minhas pernas quando a energia, o espaço e o tempo me fugiram, abastecendo-me com amor.

À minha filha Sara que pacientemente, com a grandiosidade de uma Deusa que é, acompanha, reza, questiona, vibra, provocando transformações a cada lágrima ou sorriso.

A Denis Cordeiro, pai de minha filha por sua partilha mesmo silenciosa nessa jornada.

Aos Professores do programa que me permitiram circular por este salão com meu salão/corpo a bailar/baiar. Às secretárias e/ou funcionários do programa, absurdamente fantásticos.

À professora Giselle Guilhon, que iniciou o processo com a pesquisa caminhando até onde fomos permitidas.

A todos os colegas de curso, a turma de mestrado em artes 2017, que me permitiram sentir estar no melhor lugar, com as melhores pessoas. Aqui representados por Felipe Cortez, que desde o primeiro momento tornou-se o próprio som do tambor de São Benedito, acionando minha ancestralidade.

À minha família, avós, tios, primos, por todo cuidado, compreensão e saudade. Por acreditarem que nossa história dançada, ainda rende, e pode ir até as cinco da manhã.

A toda comunidade das academias de dança de salão em Belém e das cidades que visitei, pela credibilidade, escuta, partilha, pelos abraços e sacudidas que por muitas vezes se tornaram meu ar, e minha energia para continuar essa caminhada. Em suor, pensamento e partilha, Sidney Teixeira, Aryane Rodrigues, Wallesson Amaral, Jean Patrick, Luana Lemos, Vinicius Silva, Márcio Souza, Dircilene Santos, Camila Gemaque, Robson Rodrigues, Gabriela Franco, Janilson Junior, Keule Raiol, David Silva e João Paulo.

Ao dirigente de terreiros (Edson Santana, Rosa Uyara, Renê, Monise Saldanha), que me acolheram em suas casas, ensinaram, orientaram, obrigada pela reciprocidade.

Aos artistas da cidade, das diversas áreas que de alguma maneira atravessaram, tomaram conhecimento da pesquisa, de minha caminhada, sentiram-se parte e em trabalhos e diálogos entraram nessa dança.

Às MULHERES, por vezes silenciosas ou silenciadas, mas nunca inexistentes e que de alguma forma fomos/somos quilombo umas das outras. Cito alguns nomes como representantes porque puderam acompanhar esse processo mais de perto: Betinha Almeida, Cilene Cortinhas, Socorro Chaar, Cristiane Almeida, Rossana Neves, Alessandra Borsero, Rosi Oliveira.

Aos HOMENS, que independente de sua condição existencial me olharam nos olhos e permitiram-se acompanhar ou no mínimo desobstruir a passagem.

À Otávia por sua poesia transbordante, que nos invade em pensamentos, reflexões, apontamentos, mas principalmente nos permite um baile de afetos.

A José Barros, Antony Marck, Edilena Souto e Jamily Otávia, amigos que a geografia poderia considerar distante, mas que a lei universal do espaço tempo nos permite transitar em pensamentos, nos mantendo conectados.

À professora Natacha Gallucci, por aceitar o convite do universo a esse bailado na Amazônia, contribuindo com a gravidade e meu deslizar no salão, mas também e principalmente, por constatar minha condição humana.

Ao professor Cesário Alencar, por me permitir errar, aprender com os desafios, com o imaginário, sendo existência.

À Rosilene Coordeiro, uma performatriz que não mede esforços em somar seus punhos, que por ora seguram a rosa e por outra se faz rosa nesse jardim, mas que também por muitas vezes se permite ser e sentir espinhos, é reforma(r)DORa, e de vez em sempre é PERFUME.

A PROEX e a DACEL, por apoiar e financiar parte deste projeto.

A CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – Código de Financiamento 001.

Ao professor Denis Bezerra, que em sua pessoa saúdo minha ancestralidade e toda as forças que por elas acionadas, nos conecta mesmo sem nossa real consciência, nos aciona em sonhos e reverbera em fazer, trabalhar. Em que lugar? O que for necessário. De que maneira? A que pudermos descobrir e construir. Em que tempo? O do abraço.

A Nossa Senhora de Nazaré.

A espiritualidade que em sua supremacia me ensina, conduz a tantas experiências e reúne a todos vocês em minha trajetória.

*Foi uma grande confusão,
encontrar a Pomba Gira incorporada no Salão.
Que moça é essa?
Quem ela é?
Ela é ... rainha do cabaré.*

*Foi uma gritaria, foi um grande bafafá,
ela disse eu sou rainha e aqui, eu vou ficar.
Já fiz o meu trabalho, já cumpri minha missão,
agora tô no cabaré e daqui não saio não!*

(Ponto cantado de Umbanda para Pomba Gira)

RESUMO

A presente dissertação de mestrado se propôs estudar as inter-relações que envolvem saberes, manifestações culturais e produções artísticas no contexto sociocultural amazônico, a partir de memórias corporais intrafamiliar e cênicas que envolvem a pesquisa, através de vivências com a Dança de Salão. O percurso teórico-metodológico permite dilatar e fundamentar análises pautadas no campo dos Estudos da Performance, com Schechner (2003) e Ligiéro (2011); em atos/ações que permeiam os conceitos de performance e de performatividade com Galucci (2010) e Lopes (2010); e dos Estudos da Memória, com Le Goff (2003), Assman (2016), Pollak (1992), entre outros, ao refletirem sobre as funções sociais, culturais e comunicativas da memória. Assim, este trabalho procura discutir a experiência artística com e a partir da Dança de Salão, em diálogo com vivências pessoais e coletivas disparadas pelo envolvimento com reminiscências e observações que nos atravessaram durante o percurso da pesquisa. Dessa maneira, as experimentações e as vivências provocadas pela investigação proporcionaram repensar práticas e novas possibilidades de criação, de ensino de arte/dança no contexto pensados a partir de um dançar a dois, aconchegado em um abraço brasileiro, do convite feito por uma artista-pesquisadora da/na Amazônia.

Palavras-chave: Dança de Salão. Corporalidades. Memória. Performatividades. Amazônia.

ABSTRACT

This master's thesis proposes to study the inter-relations surrounding knowledge, cultural manifestations and artistic productions in the Amazonian sociocultural context, from intrafamily and scenic bodily memories through research and experiences with ballroom dancing. The theoretical-methodological route allows one to expand and substantiate analyses based on the field of Performance studies, with Schechner (2003) and Ligiéro (2011); In acts/actions that permeates the concepts of performance and performativity with Galucci (2010) and Lopes (2010); And of the studies of memory, with Le Goff (2003), Asman (2016), Pollak (1992), among others, reflecting on the social, cultural and communicative functions of memory. Thus, this work seeks to discuss the artistic experience with and from the ballroom dance, in dialogue with personal and collective experiences triggered by reminiscing about and observing performances that have presented themselves during the course of our research. In this way, experimentations and experiences derived from investigation have provided diverse practices proffering new possibilities of creation, of art/dance teaching from the context of thought to performing a dance or two, snuggle in a Brazilian embrace, from Invitation made by an artist-researcher in the Amazon.

Keywords: Ballroom dance. Corporalities. Memory. Performativities. Amazon.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Casa de Dança Mania de Dançar - Salão 01 de aulas, práticas e ensaios.....	20
Imagem 02 - Casa de Dança Mania de Dançar. Prática dançante de outubro de 2012, um baile interno para alunos e alguns convidados, momento de praticar os movimentos desenvolvidos nas aulas, com mais leveza e menos tensão.....	20
Imagem 03 - Visão panorâmica do terreno da família “Reis da Silva” em Tracuateua (2018).....	39
Imagem 04 - Festival Dança Pará no Teatro Gabriel Hermes do SESI (2003), John Myler e Edilene Rosa.....	45
Imagem 05 - Performance Samba no pé, em ação, Edilene Rosa trajada de malandro, no baile mensal da Academia de Dança de Salão Junior Carvalho no Clube SUBSAR/Belém/PA. Outubro/2012.....	46
Imagem 06 - Performance Samba no pé, em ação, Edilene Rosa em transfiguração do Malandro para a Malandra, no baile mensal da Academia de Dança de Salão Junior Carvalho no Clube SUBSAR/Belém/PA. Outubro/2012.....	47
Imagem 07 - Performance Coletivo Corpo-Rede, no Festival de Teatro do Pará, Teatro Maria Sylvania Nunes em Belém/PA. Na ação, iniciando com a performance com a malandragem de “Zé Pelintra”. Performers: na foto em conexão corpo-rede da esquerda para direita, Denis Bezerra, Rosilene Cordeiro e Edilene Rosa.....	48
Imagem 08 - 1º re-Ato, parte pesquisa de Rosilene Cordeiro, no III Encontro de Etnocologia no Teatro Cláudio Barradas, Belém/PA. Em ação, da direita para esquerda, Silvio, Luciano Neto, Rosilene Cordeiro, Edilene Rosa (Maria Padilha). Ano: 2016.....	48
Imagem 09 - Performance no Espetáculo “Um amor de Cabaré”, no Teatro Waldemar Henrique, durante o Festival “Fest Salão”. Retrato o Romance de uma prostituta portuária (Maria do Cais) com um marinheiro.....	49
Imagem 10 - Salão organizado para festa de fim de ano (2018) na comunidade do Jurussaca em Tracuateua/PA. Pessoas na foto: Tio Nonato e minha afilhada Paula.....	52
Imagem 11 - Família dançando na sala da casa de tio Paulo, último irmão de minha mãe, localizada no bairro Benguí em Belém/PA, “ajuntamento” familiar no dia das mães. Da esquerda para direita: Patrícia (prima), Cristiana (prima), Alzimiro (meu pai), Domingos, Edilene e Michael (filho de Patrícia, primeiro tataraneto).....	55
Imagem 12 - Minha Vó Pidoca e Vô Domingos dançando no Baile de quinze anos de minha prima Silvana, realizado no terreiro em frente da casa, ao lado do Rio Quanaruquara em Tracuateua/PA.....	56
Imagem 13 - Na imagem, Rosilene Cordeiro e Edilene Rosa (in)performance na apresentação de conclusão da sua pesquisa para o espaço/campo, do qual ela é filha e que também fui acolhida.....	60
Imagem 14 - Terreiro de Umbanda da Cabocla Herondina e Dona Rosinha Malandra em Icoaraci/PA. Na imagem, veem-se entidades incorporadas em seus cavalos, Íris (de costas) ouvindo as orientações de seu Zé Pelintra, usando chapéu preto, camisa estampada marrom.....	61
Imagem 15 - Verso de um samba escrito por seu Zé Pelintra no braço de Íris.....	61
Imagem 16 - Corpo, salão do terreiro.....	62
Imagem 17 - Rio Quanaruquara, atravessando o terreno da Família Reis da Silva em Tracuateua/PA.....	66
Imagem 18 - Olhar o rio por outras lentes. Imagem de fundo, Rio Quanaruquara, cortando a estrada de Santa Maria em Tracuateua/PA.....	66
Imagem 19 - Figurinos utilizados em apresentações artísticas de Dança de Salão, em palcos etc. “sobre refletores” ao lado das lamparinas que deram luz, à dançarina. Local: Hall de entrada do Teatro Cláudio Barradas (2018).....	72
Imagem 20 - Das lamparinas que deram luz, à dançarina. Local: Hall de entrada do Teatro Cláudio Barradas (2018).....	72

Imagem 21 - Nota sobre os brasileiros competidores no Mundial de Tango 2015.....	78
Imagem 22 - Performance de Edilene Rosa, Solo de Samba no pé, Zé e Padilha, no Teatro Maria Sylvia Nunes, no Fest Salão 2012.....	81
Imagem 23 - Performance de Edilene Rosa, Solo de Samba no pé, Zé e Padilha, no baile mensal do prof. Evandro Fly, na Tuna Luso, 2012.....	81
Imagem 24 - Performance Maria Padilha, povo da rua, com o Coletivo Corpo-rede, na abertura do Auto do Círio em Belém/PA, no ano de 2014.....	84
Imagem 25 - Maria do Cais (Edilene Rosa) no espetáculo “Um amor de cabaré”, no Teatro Waldemar Henrique.....	85
Imagem 26 - Márcio Souza de Boto e Edilene Rosa de Mulher ribeirinha, no espetáculo Dom Juan, Teatro Waldemar Henrique, APDANS Festival, 2016.....	88
Imagem 27 - Márcio Souza e Edilene Rosa sambando no pé, de “malandros”, no espetáculo Dom Juan, Teatro Waldemar Henrique, APDANS Festival, 2016.....	88
Imagem 28 - Márcio Souza e Edilene Rosa em um tango, no espetáculo Dom Juan, ao fundo, a bailarina/atriz/performer Cláudia Mensender, Teatro Waldemar Henrique, APDANS Festival, 2016	89
Imagem 29 - O encantamento e o enfrentamento, a mulher em(entre) atravessamentos.....	89
Imagem 30 - Solo Edilene Rosa - Gira Salão Sesc Boulevard, dez/2017.....	91
Imagem 31 - Corpo transfigurado em texto e dança.....	93
Imagem 32 - Corpo em/in trajeto.....	97
Imagem 33 - Set Gravação Web-série PRETAS. Corpo político.....	99
Imagem 34 - O chamado do tambor, tocador pelo Músico/Baba Edson Santana; a chegada de Zé (Edilene Rosa) no Salão	117
Imagem 35 - Transfiguração in corpore (Edilene Rosa), Zé (Robson Rodrigues) Samba no Pé, ao som do toque do tambor de Edson Santana.....	117
Imagem 36 - Zé e Maria, caminhos cruzados, corpos em trabalho.....	118
Imagem 37 - Corpo-figuração, povo da rua, salve a malandragem, que abre os caminhos (o salão).....	120
Imagem 38 - Ser um, para ser com o(s) outro(s) e, entre eles.	120
Imagem 39 - Ser um, para ser com o(s) outro(s) e, entre eles.	121
Imagem 40 - Ser um, para ser com o(s) outro(s) e, entre eles.	122
Imagem 41 - Ser um, para ser com o(s) outro(s) e, entre eles.	122
Imagem 42 - Somos todas putas.	123
Imagem 43 - Vinicius e Rosi no baile do esquentar, competição GB Norte 2018.....	124
Imagem 44 - Trajetos vestidos e desvestidos.....	124
Imagem 45 - Ser ímpar entre muitos pares.....	125
Imagem 46 - Cambonagem artística.	126
Imagem 47 - Encontrar a si.	127
Imagem 48 - Encontrar o outro.	127
Imagem 49 - Maria e Zé.	128
Imagem 50 - Maria e Zé.	128
Imagem 51 - “As correntes de ontem que te prendem hoje”.	129
Imagem 52 - Caminhos abertos e portas largas, o fazer e olhar fazendo. Estrelas (Jean Patrick e Luana Lemos) trocando energias e ecoando na memória.....	130
Imagem 53 - Ser no outro.	130
Imagem 54 - Atravessamentos, homem/mulher, Belém/Rio de Janeiro, olhar/fazer, ser/transcender, entregar/receber. Trocar.	131

LISTA DE TABELAS

Tabela 01	Campos de atuação observados em Niterói	27
Tabela 02	Dança de Salão como campo e suas modalidades	28
Tabela 03	Sistema Internacional da Federação de Dança Esportiva	33

LISTA DE SIGLAS

APDANS – Associação Paraense de Dança de Salão

DANSAR – Dança de Salão Artística

IDSF – International Dance Sport Federation

PPGARTES – Programa de Pós-Graduação em Artes

SESI – Serviço Social da Indústria

UEPA – Universidade do Estado do Pará

UFPA – Universidade Federal do Pará

SUMÁRIO

1	CHEGADA AO SALÃO	15
1.1	Dança comigo - reflexões e apontamentos	19
2	DA LAMPARINA AOS REFLETORES - A EXPERIÊNCIA AMAZÔNICA	38
2.1	O Terreiro.....	38
2.2	O Samba.....	42
2.3	O Salão.....	50
2.4	Rodou - O Terreiro, o Samba e o Salão	59
2.5	A performance da memória	64
3	RISCAR O SALÃO-EXPERIMENTAÇÃO EM PERFORMANCE DANÇA..	75
3.1	Ser uma	90
3.2	Ser com o outro.....	92
3.3	Experimentar, performar, dançar	94
3.4	Transfigurar(-se_r)	97
	Considerações Finais.....	135
	REFERÊNCIAS.....	140

1. CHEGADA AO SALÃO

Que, finalmente, o outro entenda que mesmo se às vezes me esforço, não sou, nem devo ser, a mulher-maravilha, mas apenas uma pessoa: vulnerável e forte, incapaz e gloriosa, assustada e audaciosa – uma mulher (Lya Luft)

Ao adentrar uma festa/baile, nos deparamos com diversos olhares, algumas pessoas fazem questão de serem vistas, outras preferem chegar discretamente, sentir o ambiente, ir compondo o espaço pouco a pouco, passo a passo, falando de pessoa a pessoa, mas há também aqueles que fazem questão de ficar despercebidos. Vamos chegar neste texto/baile/festa como o segundo grupo de pessoas, pois é como o trajeto deste estudo vem se desenvolvendo e se revelando.

Entendo o dançar a dois, como um ato que requer disponibilidade de si para um espaço que não nos pertence, é um não estar sob o efeito dominador, de ações determinadas a partir de um desejo único e pessoal. Trata-se de colocar o corpo em diálogo. Um *ser* com todo seu fluxo biológico que gira, no sentido da vida, de dar existência a um corpo, que se lança em um espaço-tempo, dialogando com o que não se vê: os sentimentos, as emoções, os medos, o imaginário, numa mistura de elementos que, mesmo não sendo palpáveis como a massa corpórea, coexistem com e como o outro, não em uma relação de importância ou mais-valia, mas de se permitir *ser, estar, viver e conviver*. Para olhar a dança de salão/dança a dois para além das questões da prática e de um entendimento individual ou da oralidade de alguns praticantes, ousou me aproximar dos levantamentos históricos levantados por Natacha Galluci (2010) que envolvem a questão.

Movimentar-se parece algo natural para o ser humano, bem como, escrever para os estudos acadêmicos, o que não significa dizer que é tarefa fácil, principalmente quando o processo de pesquisa nos leva para uma escrita de si, para um mergulho em nossas próprias memórias, em águas turvas movidas por ondas de sentimentos, emoções, imaginários, medos adormecidos, mas que refletem do inconsciente nesse grande espelhar do rio que nos cerca, a vida, que no conduzir desta pesquisa proporcionou encontros externos e internos, em cada convergência uma troca.

Ao compreender que meu papel nesta pesquisa não se tratava apenas de uma pesquisadora participante, mas para além disso, que minha trajetória de vida estava entrelaçada, como parte fundante de uma potência de investigação, permite falar de minhas memórias individuais postas em relação às experiências sociais e dos grupos nos quais estou inserida, assim busquei amparo nas *memórias subterrâneas* tratadas por Michael Pollak

(1992) como recurso de análise. Como sujeito e intérprete de minha própria realidade e atravessada por esse rio de sentimentos que surgem como um olho d'água buscando caminho, defrontei-me com um processo nostálgico e doloroso; a nostalgia surge no encontro com as memórias de aprendizado em dança, na família, nas academias de dança, nas festas e diversos ambientes, porém, assumir que, enquanto intérprete dessa realidade, muitas vezes escolhi o silêncio, por motivos diversos, rasga na carne/terra a dor do silenciamento. A importância de tratar essas questões foram fortalecidas quando fui acolhida por Denis Bezerra (2013, p. 56) em sua escrita, dizendo que os “intérpretes da realidade possuem informações que precisam ser registradas para que possamos compreender melhor ou mesmo esclarecer dúvidas sobre os fatos ocorridos, mesmo que esse estímulo à lembrança não seja um processo prazeroso”, só então me permiti falar e reconhecer que meu aprendizado em dança a dois iniciou em ambiente familiar e não nas academias de dança de salão como verbalizei por muitas vezes, bem como, revelar dores e ações inerentes ao silenciamento da mulher no âmbito social e profissional inerente a dança a dois.

Foi importante perceber também que, tendo escolhido como campo a chamada dança de salão ou dança a dois, foi acionado à pesquisa um ponto de encontro, permitindo-se acionar as demais experiências e trocas que venho traçando ao longo de minha vida, não se pretende falar, portanto, em “fronteiras” enquanto estruturas divisórias, ao contrário, quer-se analisar como podem construir novas visões, relações, um novo contexto a ser estudado/vivenciado, o entre.

Nessa perspectiva, a percepção entra como componente desafiador, porque se quer discutir o que está entre fronteiras, seja em processos criativos em artes cênicas, seja na construção de uma dança livre ou de improviso. Perceber esse encontro entre mundos, considerando que cada pessoa, cada ser é em si um universo de significados e que, as trocas que acontecem a partir desses encontros estabelecem novas relações, um ato que já não permeia apenas um, mas o outro com todas suas peculiaridades reveladas por meio de suas representações mentais aqui acionadas por Annie Suquet (2008) sobre a percepção e considerada por Merleau-Ponty (1980), a partir de um corpo pleno de subjetividade, reconhecendo também “a intersubjetividade” marcada nessa condição corpórea, geradas entre ações individuais e coletivas, essa relação entre indivíduo e coletivo, que nesse sentido o autor rompe com a contraposição entre natureza e cultura, permite acessar para a pesquisa uma percepção baseada no sensível e ao que ele chamou de corporeidade, considerando que “as percepções e apreensões do mundo estão fundamentadas num corpo biológico,

concomitantemente elas são definidas pela sociedade e pela cultura específica de cada grupo”. (DAOLIO; RIGONI; ROBLE. 2012. p. 186)

Dentre as experiências que reviram essas memórias envolvendo o ato de dançar a dois, para além de um abraço físico entre duas pessoas, relato as experiências vividas em ações de performance/performatividade, uma maneira de encontro com esses fragmentos de memórias e conexões surgidas formando esse trajeto de vida e de pesquisa, dando sentido e permitindo organizar para escrever/dizer o que até então para mim, parecia indizível, mas que como bem revelado por Beth Lopes (2010) se torna possível na medida que o corpo do performer “vai sendo perfurado por esta força criativa”. Uma criatividade que não está fora do sujeito pesquisador. E sobre esse ato de fazer pesquisa, atuar, dançar, coreografar, registrar informações, busquei relacionar com o que Natacha Gallucci (2010, p. 199) fala: “performance e performatividade devam ser complementares neste ponto: dançar e falar, dançar e escrever, dançar e fotografar, dançar e filmar”. Por esse trecho consigo fechar os olhos e lembrar-me de mim nessas diversas situações, o que contribui para analisar o ato de ser, estar e existir em/na pesquisa. Por esse diálogo, entre experiências em artes e ciências, a pesquisa também se amparou pelas lentes interdisciplinares levantadas por Zeca Ligiéro (2011), que destaca como excêntrico o fazer performance no Brasil, considerando corpo, pensamento/movimento e espiritualidade.

Juntamente com a percepção, analisar a interseção da espiritualidade nesse trajeto de pesquisa constitui um grande desafio, buscar palavras para falar de algo tão complexo, que move corpo, mente e espírito, pareceu por muito tempo ser impossível, pensei diversas vezes ignorar a questão, no entanto, enquanto mais ouvia a pesquisa, mais sentia o mover da espiritualidade construindo esse trajeto.

Compreendi que a pesquisa já não passava mais pelos passos anteriormente organizados, nisso tudo ressoava a voz da professora Ivone Xavier falando, durante a disciplina Atos de Criação, no desenvolver das atividades: “Edilene, deixa tua pesquisa falar”, assim para cada evento/situação iniciei o exercício de ouvir, perceber cada dimensão, ao mergulhar, outros sons foram ouvidos, outras imagens passaram a se formar, como reflexos dessa matéria (corpo), que como um rio, segue seu fluxo em conexão com o que está dentro, fora e entre ele. Assim passei a compreender a memória e senti a necessidade de encontrar algo que dialogasse com esse devaneio, em uma conversa informal com um amigo sobre vivências de rio e ele falando de vivências de mar, enquanto morador do Rio de Janeiro, submergiu a palavra sincronicidade. Após findar a conversa, acessei meus materiais de estudo e anotações do curso de Especialização em Psicologia da Educação e assim me reencontrei

com o termo advindo da psicanálise Junguiana, a sincronicidade estava mergulhada em meu inconsciente. O termo acionado por Gustav Jung (1952) me colocou no centro de encruzadas possibilitando olhar esses caminhos, dialogar com essa interdisciplinaridade sendo e sentindo esses atravessamentos, a fim de compreender os eventos acausais que vêm compondo o trajeto da pesquisa de mestrado em Artes, perceber que há informações para além da forma física ou do presente, e ter uma atitude analítico reflexiva, exigindo o exercício não somente de olhar, observar o campo estudado, ou de o acolher mas, principalmente de ser acolhida e envolvida pela pesquisa, conectar as informações que acionam estruturas de pensamentos até então incompreendidas, Eloisa Penna (2009, p. 184-185) nos revela que “o processamento dos símbolos por meio da amplificação, ao observar o presente, olha também para o passado e nessa intersecção vislumbra o futuro, resgatando as encruzilhadas do lembrado e do esquecido, do universal e dos particulares”, não há contudo, a intenção de direcionar a pesquisa para o campo da Psicologia, o conceito chega como acionador do devir.

Mas por que mergulhar em minha própria história? E por qual motivo interessa falar desses meus atravessamentos? A resposta está intimamente relacionada com o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes, com os questionamentos de professores e colegas de turma e contribuições bibliográficas sugeridas nas disciplinas, atenção e orientação dos professores, principalmente a de Corpo conduzida pelo Prof. Cesário Pimentel, Atos de Escrita com a condução da Profa. Ivone Xavier, Seminário de Pesquisa com Prof. Orlando Maneschy e Profa. Lílian Cohen, e com a disciplina Acervo e Memória com a intermediação do Prof. Denis Bezerra e Profa. Rosângela Brito. Surgindo a partir dessas experiências, não um novo objeto de investigação, pois a dança de salão já era a intenção, mas, o foco foi ampliado, o olhar tornou-se mais atento e sensível, o lugar de fala acionou o corpo à ação, essas experiências emergiram fortes e potentes a me provocar, colocaram-me em um barco que parecia estar à deriva, não tive outra opção senão navegar, só então pude perceber as ilhas que se formavam ao meu redor, assim, usei visitar cada uma de acordo e da maneira que a espiritualidade me permitisse chegar, compreender os eventos que surgiam ao aproximar da margem, porém para ter acesso a ilha, foi necessário compreender as causas de ter chegado ali, não enquanto mera observadora, mas como parte do fenômeno. Neste sentido, minha trajetória, transformações e transfigurações através de atravessamentos acionaram o percurso adotado nesta escrita, considerando o fato de se tratar de uma mulher, negra, dançarina/atriz/performer, nortista, mãe, em diálogo com seu próprio meio e seus pares.

Surgindo no próprio bailar da pesquisa algumas reflexões como: o que é social? Existe um local/espço que nos condiciona a ser social? Uma pessoa pode ser considerada

social e outra não? A “Dança de Salão” movimentos, linguagem e técnicas que se aprende nas academias deixam de ser “Dança de Salão” de acordo com o espaço onde está sendo executada ou desenvolvida? Algumas perguntas podem parecer até esdrúxulas diante dos avançados estudos relacionados a Dança, no entanto, faz-se necessário que esse bailar/pesquisar/refletir, seja levantado sob a ótica da dança de salão, para que novos diálogos surjam entre a Dança de Salão e as Artes.

1.1. Dança Comigo – Reflexões e Apontamentos

Com a difusão da dança nos meios midiáticos, como a TV aberta e a internet, a realização de concursos entre famosos enfocam ações, movimentos e figurinos que capturem a atenção do público, coreografias desenvolvidas, segundo eles, em uma semana ou duas, para serem apresentadas visando, principalmente, a audiência massiva, fator esse que culmina em despertar nas pessoas o desejo de dançar, com a “beleza”, “leveza” e em tempo mínimo como é vendido através da imagem na televisão. Certamente, é algo que influenciou muito na divulgação da Dança, em especial a dança de salão no Brasil, tendo em vista que essas competições, em alguns programas, acontecem em pares.

No entanto, a falsa ideia de que, em um curto prazo de tempo, frequentando duas a três aulas semanais, pessoas já estarão aptas a fazer shows ou mesmo tornarem-se profissionais, gera frustração, fato que provoca a desistência da prática da dança. Contudo, outras, pelo contrário, apaixonam-se pelo leque de potencialidades que o aprendizado na dança pode lhes oferecer, e a partir disso resolvem encarar, de frente, as dificuldades e os caminhos necessários a desenvolverem-se na prática, investindo em aulas, treinamentos, viagens, enfocando progredir.

Outro caminho é a busca pela Dança enquanto válvula de escape, recomendável e saudável, eu mesma tenho minha história com a prática atrelada por esse fator, como caminho para vencer o estresse.

Depois de dois esgotamentos físicos no ano 2000, não tive escolha senão obedecer às ordens médicas, que eram: alimentação equilibrada e retorno com urgência à dança, certamente, identificou-se na consulta o quanto a modalidade me era importante e os males que sua ausência trazia para minha saúde. E por que optar por dança de salão ao invés de retornar ao ballet, que pratiquei, regularmente, por aproximadamente quatro anos (1995 a 1999), ou a ginástica rítmica que tive a oportunidade de praticar na escola Orlando Bittar, ao cursar o primeiro ano do ensino médio?

Imagem 01 – Casa de Dança Mania de Dançar - Sala 01 de aulas, práticas e ensaios.



Fonte: Rede social Facebook da “Casa de Dança Mania de Dançar”.

Já aos 16 anos (ano 2000), passei a estudar e trabalhar no mesmo lugar, Colégio Science. Chegava na escola às 7h e saía às 12h45min, pegava no trabalho às 13h e saía às 20h; a essa hora o espaço de dança mais próximo que encontrei aberto foi a Casa de Dança Mania de Dançar¹, com uma turma de “Dança de Salão para iniciantes”, que iniciava exatamente às 20h, pela proximidade, consegui frequentar as aulas duas vezes por semana. Já recebi em turmas que ministrei aulas pessoas que chegam por motivos parecidos. Mas será que o simples ato de dançar, pode levar alguém a Cura desses “males”?

Imagem 02 – Casa de Dança Mania de Dançar. Prática dançante de outubro de 2012, um baile interno para alunos e alguns convidados, momento de praticar os movimentos desenvolvidos nas aulas, com mais leveza e menos tensão.



Fonte: Rede social Facebook da “Casa de Dança Mania de Dançar”².

¹ A Casa de Dança Mania de Dançar ficava localizada na Av. Magalhães Barata, esquina com Alcindo Cacela, e apesar de ter sido iniciada pelo professor Sidney Teixeira (como este conta), o espaço passou por muitos anos para administração de D. Ieda e Rita Gonçalves (mãe e filha).

² Disponível em: https://www.facebook.com/Mania-de-Dan%C3%A7a-708928645861422/?tn-str=k*F.

Dançar como atividade física, por exemplo, é outro fato muito comum, escolhida, principalmente, por aqueles que querem regular o peso e dizem não se adaptar às academias de musculação, levantando outra questão polêmica: praticar Dança de Salão emagrece? Entre os diversos fatores necessários para diminuição de gordura corporal e/ou visceral está a prática de uma atividade física regular e frequente, mas é preciso esclarecer que nem toda aula de dança de salão é ministrada com esse direcionamento. Para que essa finalidade seja alcançada, o direcionamento e a didática da aula devem ser constituídos e executados com esse propósito.

Além das situações já citadas, há, também, os relatos de alunos que chegam às aulas de Dança de Salão, motivados pela “busca do bem-estar” e de “qualidade de vida”, simplesmente movimentar o corpo, “distrair a mente”, “fugir da depressão”, interagir ou mesmo conhecer novas pessoas, realizar o sonho de dançar. Alguns se contentam com as poucas aulas semanais, frequentar bailes e festas, outros, porém, com o desenvolvimento e a prática das técnicas e movimentações, pessoas almejam algo a mais, um desejo além do que podiam imaginar, inicialmente, ou por ser um sonho de juventude, “dançar bem”, realizar uma exibição coreográfica, sentimento abandonado por questões morais vinculadas ao contexto social, familiar. Mas, ao começar, despertam ou enxergam a oportunidade de realização, adentrar o Salão para uma exibição, subir ao palco, conhecer um teatro como integrante de um espetáculo. Experiências essas vislumbradas com brilho nos olhos de pura emoção, que expressam o significado transformador de tal acontecimento em suas vidas, é como posso descrever o olhar de alguns alunos ao falarem sobre suas experiências.

Por outro lado, encontramos aqueles que dizem “não gostar de dançar”, “odeiam ficar com a camisa suada”, que não se sentem bem sendo conduzidas (resposta comum no caso das mulheres), ou que não levam jeito para isso (relato mais comum entre os homens). No entanto, frequentam esses ambientes, pois gostam de assistir, ficam encantados com a beleza dos movimentos, gostam de ver e admiram os casais que flutuam pelo salão.

Sobre as performances, sejam coreográficas ou de improviso dos dançarinos, os praticantes e frequentadores enfatizam a importância de um belo figurino, a limpeza e leveza dos movimentos e gestos, o envolvimento e a cumplicidade entre os casais. E perguntam: “onde posso assistir apresentações de Dança de Salão? Quando terão apresentações no teatro? As apresentações nos bailes são muito tarde, fico impossibilitada(o) de frequentar mais vezes”, ou em alguns casos não se sentem confortáveis com os ambientes que já retiraram as mesas e cadeiras. Sobre a alegria, felicidade e admiração em ver um par “flutuar no salão” é

um relato comum também de frequentadores em outros locais ditos “populares” onde se pratica a Dança de Salão.

Assim, exatamente porque os interesses são subjetivos e relativos a cada indivíduo, não podemos generalizar, nem levantar muralhas conceituais que impeçam o desenvolvimento da prática, desenvolvimento e ensino da dança de salão. Os hábitos e estilos de vida de cada pessoa terão influência direta sobre suas escolhas no contexto em questão, o que não significa dizer que, com o tempo, a partir do desenvolvimento e envolvimento no dançar, suas escolhas não possam mudar. Sobre a questão de *habitus*, Bourdieu (apud MEDINA et al., 2008) explica:

A lógica pela qual os agentes optam por esta ou aquela prática não se pode entender a não ser que suas disposições em torno do esporte, que são em si mesmas uma dimensão de uma particular relação com o corpo, sejam reinseridas na unidade do sistema de disposições, o *habitus*, que é a base geradora de estilos de vida (BOURDIEU apud MEDINA et al., 2008, p. 74).

Assim, os indivíduos assumem pensamentos e reflexões diante das escolhas, suas posturas e ações têm ligação direta com sua história pessoal, ligada à família e/ou mesmo formação educacional e profissional, vivências que influenciam diretamente em seus posicionamentos, sejam eles sociais ou físicos; na aquisição de novas posturas, seja na relação com o outro ou em sua colocação no espaço, assim também acontece no universo da dança de salão. Schechner (2006) nos diz que as pessoas vivem pelos meios da performance, no século XXI, como nunca viveram antes, segundo este:

“Realizar performance” também pode ser entendida em relação a:

- sendo
- fazendo
- mostrar fazendo
- explicar “mostrar fazendo”.

“Sendo” é a existência por ela mesma. “Fazendo” é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergalácticas. “Mostrar fazendo” é desempenhar: apontar, sobrelinhar, e exibir fazendo. “Explicar ‘mostrar fazendo’” são os estudos performáticos (SCHECHNER, 2006, p. 28).

O ser humano, portanto, não pode ser visto, nessa pesquisa, simples e isoladamente enquanto massa corpórea, por seu lado biológico, faz-se necessário um olhar para o *ser*, desse *corpo* no seu contexto histórico, social e cultural, vencendo a visão freudiana do homem, enquanto fruto do meio, e lançando um olhar mais visceral. Naturalmente, este se alimenta e (re)inventa, atribui a si características a partir do que tenha vivido ou poderá viver e, dessa maneira, sente-se parte, decide estar, permanecer ou sair, ora por mero lazer, ora por se conquistar. Assim,

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam [...] Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais (SCHECHNER, 2006, p. 28-29).

Seguindo com esse olhar sobre as escolhas, comportamentos, ajustes de papéis que cada indivíduo assume, encontro a teoria dos arquétipos, de Gustav Jung que também nos permite diversas reflexões, a partir de sua relação com a experiência prática, relacionadas à imagem e emoção:

E só podemos nos referir a arquétipos quando estes dois aspectos se apresentam simultaneamente. Quando existe apenas a imagem, ela equivale a uma descrição de pouca consequência. Mas quando carregada de emoção a imagem ganha numinosidade (ou energia psíquica) e torna-se dinâmica, acarretando consequências várias.

Sei que é difícil apreender este conceito já que estou tentando descrever com palavras alguma coisa que, por natureza, não permite definição precisa. Mas desde que muitas pessoas pretendem tratar os arquétipos como se fossem parte de um sistema mecânico, que se pode aprender de cor, é importante esclarecer que não são simples nomes ou conceitos filosóficos. São porções da própria vida — imagens integralmente ligadas ao indivíduo através de uma verdadeira ponte de emoções (JUNG, 1952, p. 96).

Emoção! Termo utilizado frequentemente no contexto da dança por quem executa ou por quem assiste. Mas, afinal, o que é dançar? Movimentar o corpo? Comumente, o “dançar”, é relacionado ao ato de “movimentar o corpo”; é uma das respostas mais diretas que encontramos à questão, não significando dizer que atinge a amplitude de sua significância, importância ou mesmo, sabedoria.

Camargo (2013), em seu ensaio bibliográfico em Antropologia da Dança, cita entre outros autores, a importância da antropóloga Adrienne Kaeppler (1978), pela sistematização, consolidação e propagação da teoria antropológica da dança no mundo acadêmico ocidental. Ela destaca, ainda, uma reflexão levantada pela pesquisadora: a visão etnocêntrica que se estabelece de que tudo é “dança” ou “arte”, desconsiderando a possibilidade de que a dança possa não ser arte para as pessoas da cultura envolvida, ou mesmo que possa nem existir uma categoria cultural comparável ao que os ocidentais denominam “dança”. Blacking (2013) complementa esse diálogo falando que:

a dança como fenômeno humano não pode ser propriamente entendida fora dos contextos de uso e dos mundos conceituais de seus praticantes. Isso requer que a dança seja estudada transculturalmente, através das “linguagens” cotidianas de

diferentes culturas. As teorias “ocidentais” da dança, tais como as de Rudolf Laban ou de Alan Lomax, podem ser tomadas como guias para os tipos de problemas que podem ser encontrados e para as perguntas que deveriam ser feitas. Mas elas são apenas etnoteorias que devem ser consideradas, igualmente, em conjunto com as etnoteorias de outros povos (BLACKING, 2013, p. 78).

A Dança é relatada na história como umas das primeiras formas de comunicação humana, movimentação corporal que não atendia somente a uma necessidade mecânica do corpo, mas como ligação entre os homens e destes para com seus deuses. “Dançava-se” para fertilização da plantação, para obter boa colheita, agradecer, gerar e se divertir. Assim, a Dança inicia criação de elos, do homem com seu mundo espiritual, com a natureza, com os outros membros da sociedade e, por fim, consigo:

O seu corpo não é apenas sensível, mas também formativo. A pressão contínua para moldar o seu viver insiste em que você seja mais – que contactue mais, interaja mais, se satisfaça mais, seja mais você mesmo. A sua formatividade é uma cornucópia de anseios de enriquecimento e preenchimento. Dormir e levantar, deitar e ficar de pé, descansar e andar é o padrão primordial da nossa consciência. É um padrão rítmico. Ajustamo-nos ao nascer e cair do sol, ao dia e à noite. Compomo-nos aos ritmos dos dias mutáveis – luas cheias e crescentes, marés altas e baixas – aos ritmos que sentimos nos nossos corpos: sentindo-nos excitados e cansados, acordando e sonhando, com sêmen e fluxo menstrual, vivendo e morrendo (KELEMAN, 1996, p. 15).

Vejamos, então, que esse sentir deve atentar não só para um ‘corpo sendo formado’, mas principalmente para o desenvolver de um estado de consciência ‘como corpo formador’, puxando para si poder e importância no contexto em questão, e a prática de dançar a dois tem esses aspectos em desdobramento, pois o estado de consciência vai para além de si, alcançando o campo da percepção, o outro, de outros como no caso de “bailes”, “festas” onde os pares evoluem em movimentações em um mesmo espaço. O processo formativo não é colocado, aqui, somente na perspectiva de fora para dentro (do social para o indivíduo), mas principalmente de dentro para fora (do indivíduo para com o outro e para com seu meio), ótica na qual *ser* requer o estabelecimento de limites, e que o indivíduo forme a si mesmo, para que, depois, suavize seus limites e continue a (re)formar-se.

A Dança não é a moda dos últimos tempos, ou a última descoberta do ser humano, os gregos já evidenciavam sua importância e inter-relações que passam pela mente, corpo e espírito; entre eles, o filósofo Sócrates (470 – 399 a.C.), por exemplo, que considerou a Dança como atividade que podia formar o cidadão por completo, e também uma ótima maneira de se refletir a estética e a filosofia. Já Platão (428 – 347 a.C.) via como uma forma de desenvolver o autocontrole e desembaraços, considerados de extrema importância na arte de guerrear, acreditando, portanto, que todo cidadão deveria aprender a dançar.

O *ateniense*: A origem do folguedo* a que estamos nos referindo deve ser encontrada no hábito natural que todo ser vivo tem de saltar; assim, o ser humano adquirindo, com o dizíamos, o senso do ritmo, deu origem e produziu a dança, e considerando-se que o ritmo é sugerido e despertado pela melodia, a união destes dois produziu a dança ••oral e o folguedo (PLATÃO, 2012, p. 132).

Percebemos tanto nas considerações de Keleman (1996), quanto no que é referido no texto de Platão (2012), a importância da aquisição do senso do ritmo, o primeiro relacionando as nossas sensações internas de consciência; o segundo considerando o hábito de saltar como algo natural. Atenho-me a levantar a seguinte questão: saltar seria hoje algo natural, comum relacionado às ações humanas? No exercício de leitura e levantamento bibliográfico para pesquisa, venho buscando atentar para as referências, principalmente àquelas mais generalistas. Adrienne Kaepler (1978) nos sinaliza duas coisas extremamente importantes: primeira, compreender o termo “dança”; segundo, para a densidade desse termo que não é nada transparente. Paulina Ossona (1988), referência o ato de dançar como uma possível apaixonada atração pelo ritmo:

Antes de ascender a um palco para fazer-se dança artística teatral, o movimento dançado foi primeiro transbordamento emocional, manifestação desordenada dos temores, afetos, iras e recusas, sem outra organização particular, possivelmente, que uma apaixonada atração pelo ritmo [...] passou a ser sucessivamente conjuro mágico, rito, cerimônia, celebração popular e por fim simples diversão (OSSONA, 1988, p. 42).

Sobre dançar a “dança a dois” ou “dança em pares”, alguns autores ressaltam o surgimento, a partir dos bailes nobres nos palácios franceses, dando destaque como a dança de mais sucesso na França, a maneira de se dançar ou mesmo interpretar o Minueto³, corporalmente, nos salões. Dançava-se com formação de fileiras, e o contato corporal mais próximo entre as pessoas era estabelecido apenas pelo toque das pontas dos dedos, Perna (2012) escreve em seu livro intitulado de “200 anos de dança de salão no Brasil”, que a Valsa, surgida na Alemanha e França, invadiu Paris ao final do século XVIII, sendo a grande responsável por unir os casais em pares laçados, ou seja, em forma de um abraço, um contato subversivo à época, porque esse tocar era limitado aos braços ou mesmo uma distância em que os corpos dos casais não podiam se tocar.

Zamoner (2016) data o surgimento da valsa como sendo do ano de 1780, tornando-se a primeira dança de salão; Vechi (2012) referencia o surgimento na Europa como sendo “inicialmente entre as classes mais altas que participavam de eventos sociais e bailes”; Galluci

³ Minueto, dança que elencava um conteúdo de práticas de baile, tida como antecessora das danças de salão na Europa (ZAMONER, 2016).

(2014) esclarece que a partir da revolução industrial europeia, que alavancou uma nova classe social emergente, a “burguesia industrial”, esta se tornou a dança da revolução, sendo adotada pela burguesia, e destronando o *minué*, dança com a qual a aristocracia se identificava.

Percebemos, dessa maneira, que o fato dessas danças terem sido adotadas como símbolos, nas consideradas classes mais elevadas e detentoras de posses, não anula a existência de outras danças executadas em pares e/ou enlaçadas, ou mesmo pessoas de outras classes não praticavam essas ou outras danças em pares. Assim, a dança, seguindo entre atos religiosos, populares e artísticos, apresentou aprimoramentos ao longo da história, cada vez mais as movimentações foram executadas de forma livre, não mais somente nos momentos de celebrações e/ou negociações comerciais e políticas, sendo, também, manifestadas como ato de diversão e entretenimento. Cada vez mais pessoas passaram a se dedicar, treinar e ensaiar, bem como a transmitir suas danças para outras pessoas, seja na forma de estimular o outro a executar o movimento, ou simplesmente a assistir. As famílias que possuíam fortuna formavam as primeiras plateias e a dança era executada em bailes públicos (OSSONA, 1988). Sobre essa questão, Faro (apud PEREIRA, 2014) comenta:

De acordo com Faro, é possível resumir a trajetória da dança de salão ao longo dos séculos: “ao dividirmos a Dança basicamente em três etapas, ou seja, étnica, folclórica e teatral, deixamos propositalmente um quarto elo entre o segundo e o terceiro: a dança de Salão”. O autor acrescenta que a evolução da dança seguiu um trajeto determinado: o templo, a aldeia, a igreja, a praça, o salão e o palco. Afirma, também, que o salão inclui todas as danças que assaram a fazer parte da vida da nobreza europeia da Idade Média em diante (FARO apud PEREIRA, 2014, p. 18).

Cabe analisar e considerar, já neste capítulo, que a “dança em par”, “laçada”, “a dois”, a “Dança de Salão”, como uma dança “Social”, vem se difundindo ao longo dos séculos sob a ótica dos espaços nobres e palacianos, e do significado de “social”, a partir dos princípios burgueses, e não sob a abordagem de uma liberdade de expressão e diversidade cultural. Assim, durante muito tempo e até os dias atuais, pesquisadores, em sua maioria, continuam usando o termo “dança de salão” ligado a expressão “dança social”, como algo restrito, existente, permitido a uma determinada classe social⁴.

Com um suspirar fadigado, venho repetindo a necessidade, a urgência, do exercício de olhar para o século XXI, momento em que não somente as famílias detentoras de fortunas como realizadoras de bailes, o olhar a dança ou o baile somente pelo sentido comercial, e de

⁴ A classe alta que “nos salões costumava praticar todo tipo de dança de abraço como um passeio discreto, e não havia um verdadeiro contato corporal; os homens caminhavam em linha e retrocediam na pista de baile”, a descrição de Natacha Gallucci (2010, p. 35), parece uma referência comum também em diversos países, bem como no Brasil.

poder aquisitivo, isolam, silenciam e invisibilizam o ensino, a pesquisa, o desenvolvimento artístico, cultural, social, relacional entre pessoas e lugares.

Dessa maneira, o social, nessa pesquisa, é considerado não somente a partir das posses financeiras dos sujeitos, mas, principalmente das relações estabelecidas por estes, e nesse caso, sinto-me incluída no processo, pois, de outro modo, estaria excluída juntamente com boa parte daqueles que praticam dança de salão em Belém, bem como, outros profissionais que hoje dedicam-se ao ensino da dança a dois na região, pois a grande maioria é oriunda de bairros considerados “periféricos”. Outro fator importante a destacar é que a couraça de perfeição social, de estrutura de movimentos, e outros aspectos que influenciam as pessoas no salão, já não são as mesmas, que embasavam as relações em séculos anteriores.

A pesquisadora Elisa Quintanilha (2017) observando em sua pesquisa na cidade de Niterói, considerou três campos de atuação:

Tabela 01 – Campos de atuação observados em Niterói.

Campo	Descrição	Referência
Didático	Trata dos espaços especializados no ensino das danças.	Aulas, ensino.
Social	Trata dos Bailes de dança de salão, práticas periódicas das academias.	Prática dos movimentos, comportamento social, caráter do ambiente.
Coreográfico	Competitiva.	Exibição em si, movimentos impactantes, presença de jurados, foco na técnica e na modalidade. Destaca: Salsa, tango e zouk.
	Não competitiva.	Experiência estética, apreciação, elementos performáticos ou impactantes, muito mais que exibir uma técnica.

Fonte: Tabela organizada pela autora (2019), a partir da pesquisa de Quintanilha (2017).

Sobre a atuação dos profissionais, em acordo com a pesquisa acima, ressalta-se que muitos profissionais atuam nos diversos campos, e no que diz a produção artística acabam sendo apresentadas ou exibidas nos mais variados lugares, bem como sequências de importantes coreografias podem ser aplicadas em salas de aula.

Para esta pesquisa, a partir de uma observação local e nacional por meio de visita *in loco*, leituras bibliográficas e observação de informações divulgadas em mídia, subdividi, da seguinte maneira para melhor compreender o campo e trajeto da pesquisa:

Tabela 02 – Dança de Salão como campo e suas modalidades.

Campo	Modalidade	Espaços/organização	Movimentação
Dança de Salão	Esportiva de Salão	Organizada por federações internacionais.	Padrões e movimentos pré-estabelecidos
	Artística	Organizada pelas academias específicas ou profissionais da área.	Coreográficas, improviso, execução com exigência técnica, estética e expressão(emoção).
	Competitiva	Pode acontecer tanto no âmbito esportivo, bailes, festas ou teatros.	Exigência técnica, estética e expressão(emoção), envolvimento com o público presente, podem acontecer por meio de exibições coreográficas (sequência pré-estabelecida, música definida) ou improviso (música e sequência de movimentos definidos no ato).
	Livre / Social / Popular	De maior abrangência e de difícil conceituação, comumente enquadrada como uma dança popular. Festas familiares, bares, sedes de festas, ruas, etc. Obs.: podendo também haver exibições e competições.	Executada de forma livre/voluntária sem obrigações técnicas, estéticas, tendo como foco dançar a dois, dançar com o outro, não desvaloriza os que se destacam, sendo referências a leveza, agilidade, deslocamento no espaço, alegria.

Fonte: Tabela organizada pela autora (2019).

Porém, a realidade é que essas conceituações ou mesmo definições ainda não são plenamente definidas, nem com os chamados profissionais envolvidos na prática de dançar a dois, muito menos a população e a sociedade em geral, e ao participar de aulas, workshops ou mesmo assistir alguns vídeos sobre o assunto, é fácil perceber a contradição no discurso dos envolvidos; o pensamento e o senso comum vagam por essas categorias gerando conflitos culturais, sociais, de mercado e acréscimo religiosos.

Partindo dessas observações e por acreditar na reverberação que as influências espirituais e religiosas de nossa região alcançam em nosso fazer/praticar dançar e de leituras relacionadas ao tema cultura popular, a pesquisa assumiu o papel não de depor o termo, mas de testemunhar por meio de minha própria experiência de vida, a influência e interferência com que nos acomete.

Assim sendo, peço licença àqueles que por ventura leiam esta produção, não para desaprovar o que venham a pensar sobre o que é cultura, cultura popular ou mesmo dança de salão dentro desse sistema cultural já instalado; peço licença para que possamos juntos, mudar o ângulo de visão, reconhecer novas imagens, não com o intuito de eliminar o que existe ou o que se sabe, mas com o objetivo de (re)conhecer esse horizonte.

Fomos ensinados ao longo dos anos que a noção de cultura se dava relacionada às artes plásticas, ou mesmo as chamadas manifestações eruditas⁵, que por sua vez eram as detentoras e propulsoras de cultura, sendo o popular uma reinvenção ou imitação do que acontecia nessa alta cultura até então nos apresentada pela escola e até mesmo, dentro das universidades. A exemplo disso encontramos o Maxixe, um estilo genuinamente brasileiro em dança e música⁶, dançado a dois com um estilo que se aproximava da polca, da habanera e do lundu, surgido primeiramente como dança e depois como estilo musical, foi proibido e excomungado pela igreja, considerado imoral em letra e dança, devido a execução de movimentos sensuais e, portanto, fora dos padrões morais da época (entre 1870 e 1930).

O maxixe emerge na sociedade brasileira com sua característica multicultural, ganha repercussão musical pelas mãos de Chiquinha Gonzaga⁷, pianista, um instrumento musical pertencente a cultura erudita, mas que, tocado por uma mulher e neta de uma ex-escrava liberta, ecoou pelas diversas camadas da sociedade, musicalmente falando desbravou os conceitos sociais, mas e na dança, será que já conseguimos contrastar e nos libertar da visão de cultura, ou de moral e bons costumes do século passado no que diz respeito ao dançar a dois, independente do gênero ou estilo musical em questão, ou mesmo do lugar onde eles são tocados: De que cultura popular então se fala que a dança de salão está enquadrada?

Certamente essa não é uma definição que esta pesquisa dará conta por completo, no entanto, permito-me bailar com alguns autores para refletir essa questão, pensando nosso tempo, como por exemplo, Peter Burke (2005) em seu livro “O que é cultura”, destacando que:

A ideia de cultura implica a ideia de tradição, de certos tipos de conhecimentos e habilidades legados por uma geração para a seguinte. Como múltiplas tradições podem coexistir facilmente na mesma sociedade – laica e religiosa, masculina e feminina, da pena e da espada, e assim por diante – trabalhar com a ideia de tradição libera os historiadores culturais da suposição de unidade ou homogeneidade de uma “era” – a Idade Média, o período do Iluminismo ou qualquer outra (BURKE, 2005, p. 19).

Percebemos aí, uma brecha na ronda do baile, aquele espaço que nos permite explorar movimentos e possibilidades corporais dançantes, improvisar. Compreender o que é tradicional e único não são pertencentes a um único lugar, um único estado, uma única região,

⁵ Por muito tempo vista como uma cultura superior, para poucos, obtida por meio de estudos ou para pessoas de posse, ignorando o direito de acesso a todo aquele que estivesse enquadrado fora desse padrão social e de classe.

⁶ Na música teve influência da polca e do início do Choro.

⁷ Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foi uma pianista, maestrina e compositora carioca. Considerada uma das maiores influências da música popular brasileira, era neta de uma escrava liberta e foi a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil.

tampouco a uma determinada classe social. Desatrelar, no entanto, é um exercício simples, porém, de difícil execução quando dada nossa existência somos envolvidos por padrões unilaterais de comportamento. Contudo,

uma vez que o comportamento humano é visto como [...] ação simbólica – ações as quais significam, como a fonação na fala, o pigmento na pintura, a linha no texto, a sonância da música – a questão é se a cultura é um conduíte padronizado ou uma fração da mente, ou ainda as duas juntas, o que perde o sentido. [...] O comportamento deve estar a serviço, e nisso existe alguma exatidão, porque é através do fluxo do comportamento – ou ainda, mais precisamente, ação social – que as formas culturais encontram a articulação. Elas a encontram também, é claro, em vários tipos de artefatos, em vários estados de consciência, mas elas desenham seu significado a partir o papel que desempenham [...] em um padrão da vida que não para de andar [...] (GEERTZ, 1973 apud SCHECHNER, 2006, p. 10).

E a vida não parou, segue provocando ações e estados de consciência no contexto da dança de salão, de maneira individual, relato por toda extensão dessa pesquisa meu gatilho de submersão por meio das ações de performance e experiências que vivi desde 2012 na primeira ação de performance em samba no pé até esse momento, agora, escrevendo/performando este/neste texto.

Ser cultural está diretamente ligada ao comportamento humano, seus fazeres, suas tradições, experiências; é extremamente importante destacar que a vida não para, portanto, trabalhar no Brasil, ousar dizer no mundo, com os mesmos conceitos e padrões históricos, culturais e de comportamento humano relacionados a dança a dois, constituído no século XVIII, onde se entendia dança de salão a partir de estruturas arquitetônicas palacianas, de elite, sobre o pensamento da moral e bons costumes que emergiam de uma comunidade burguesa da época, não contempla o século XXI, pois encontramos, seja em um baile realizado em um salão com piso de madeira nobre, refrigerado, iluminado por lustres e castiçais, ao som de violinos e piano ou no barracão de terra batida, com iluminação rústica, música mecânica ou instrumentos de corda e percussão, pessoas dançando a dois, criando relações sociais, realizando apresentações artísticas, divertindo-se ou intencionalmente comunicando algo sobre seu fazer arte, dança, cultura, vida.

Mesmo sabendo que há vertentes religiosas no Brasil ainda intencionadas em constituir o modo de vida estabelecido no século XVIII, no qual a dança a dois se enquadrava, a meu ver a serviço dos padrões de comportamento ligados ao controle social unicamente a partir de uma perspectiva masculina, de submissão da mulher, da firmação e estabelecimento de gêneros unicamente envolvendo o masculino e o feminino, acionados e associados simbolicamente também por meio da dança, questiono esses padrões defrontando com minha realidade de vida.

Sobre esses aspectos, já era sabido que não seria fácil, olhar e falar sobre o estudo em questão, a partir do meu lugar de fala: Belém (região amazônica), moradora de periferia, de família vinda do interior do Estado (Tracuateua/PA), estudante de escola pública, participante de projeto social, mulher, de formação católica, cuidada, banhada e revigorada nas práticas afro-ameríndias... Eis aí diversas questões que tiveram influência direta na tomada de decisões de abordagens nesta pesquisa e assim, optar por uma escrita pelo viés das narrativas de minhas memórias intrafamiliares e da memória da performance.

Dessa maneira, sigo assumindo esse poder de fala conquistado, que é fazer, constantemente, pesquisa, em uma instituição federal, no curso de mestrado em Artes, curso esse que considero, por si, um ato de atravessar barreiras aparentemente invisíveis. Cresci olhando da porta e janela de casa o muro da Universidade Federal do Pará, situada em uma rua paralela a de minha casa, mas, uma pequena passagem que inicia frente ao muro da Instituição e termina exatamente na calçada da casa; são menos de 70m que separam a rua da pista, a população da ciência, a casa do rio, o intelecto do senso comum, a menina do... Não! Não consegui separar a menina do sonho.

A rua da casa era de terra (um dia foi de pontes), nível do terreno bem abaixo da pista, sem rede de esgoto, vala a céu aberto; a passagem conduziu a menina desde a infância para a pista. Minha mãe, na época sem estudo me ensinou a atravessar os muros com dignidade, entrando pela porta da frente (primeiro portão, av. Augusto Corrêa), pelas portas dos fundos (segundo portão, av. Perimetral), sempre que ia realizar algum compromisso nos levava (meu irmão e eu) como companhia e depois aproveitar para um pouco de liberdade, a beira do Rio Guamá, que banha a extensão da Universidade. Podíamos ali aproveitar um pouco de lazer, em uma área que ela considerava mais segura, pois tinham espaços com pouco fluxo de veículos e arborizadas, foi quando aprendi a andar de bicicleta, e entre uma conversa e outra, entre uma brincadeira e outra, ela alimentava o sentimento de pertencimento à instituição, “quanto você estiver estudando aqui qual dessas será que vai ser tua sala?”, “quando você estudar aqui, se tua sala for lá pra trás próximo ao segundo ou terceiro portão, não atravessa a ponte sozinha, sempre olha alguém pra ir junto, porque é perigoso, pivetes se escondem aqui, podem tentar fazer maldade contigo”. Aos 11 anos (1998), eu estava novamente na beira do rio, agora calçando minhas primeiras sapatilhas de Ballet, e aprendendo os primeiros passos, na “Capela”, onde funcionou as primeiras turmas de ballet do Projeto Riacho Doce⁸.

⁸ Projeto Social organizado em parceria entre a Universidade Federal do Pará e o Instituto Airton Sena.

Por ironia do destino, ou não, apesar das tentativas não consegui alcançar uma vaga no vestibular, para graduação na “Federal”, cursei a Universidade do Estado do Pará, do outro lado da cidade, mais uma travessia. Quando me refiro a atravessar, não se trata da inexistência de portas ou locais de acesso, mas de um todo que se move para que nossos corpos possam existir em diferentes espaços, diversas vezes mantidos por uma parte segregadora da sociedade, que impõe a todo custo, sua importância e benevolência em detrimento do outro, que por sua vez, percebe não só seu potencial financeiro imobilizado, mas também sua ação e formação cultural inferiorizada e desvalorizada. Apesar de pertencente a um contexto de classe baixa, não percebia essas dimensões veladas de classe, de limitações do feminino, do profissional, do artístico, até que em uma tentativa de me silenciar elas começaram a ser reveladas, tomar formas e ganhar sons(vozes).

Os registros históricos que citam a Dança de Salão ou o ato de dançar a dois, vêm atravessando séculos em diversas partes do mundo, ora como categoria erudita e, portanto, descrita como civilizada e formadora, ora no campo do popular, do povo, conseqüentemente, subjugada, discriminada e rechaçada do meio considerado civilizado e “social”. Ainda sobre esse debate entre o popular e o erudito, Burke (2005) pontua que:

Para começar, é difícil definir o tema. Quem é “o povo”? Todos, ou apenas quem não é da elite? Neste último caso, estaremos empregando uma categoria residual e, como acontece muitas vezes em se tratando dessas categorias, corremos o risco de supor a homogeneidade dos excluídos (BURKER, 2005, p. 20).

Percebemos então, o quanto ainda temos que avançar nos estudos que ligam a prática de dança a dois, em relação aos conceitos de cultura, povo, social e popular. Sendo importante levantar esses pontos de vista, a partir das experiências do hoje, nessa ou em outras pesquisas que abordem o campo, de que maneira iremos envolver esses conceitos ou mesmo que valores agregaremos a estes para o que diz respeito à prática da dança de dançar a dois. Considerando inclusive a realidade social, cultural e financeira dos praticantes.

Insisto em chamar atenção para que as pesquisas tenham a sensibilidade de olhar o espacial e o local, não mais lançando propriedade generalista a um único lugar, região ou coletivo, dada a multiplicidade existente hoje, o que não significar dizer, que suas subjetividades sejam ignoradas, exatamente o contrário, devem ser reconhecidas.

Rodrigo Vechi (2012) por exemplo, destaca em sua pesquisa, o Sistema Internacional organizado pela *International Dance Sport Federation* (IDSF):

Tabela 03 – Sistema Internacional da Federação de Dança Esportiva.

Dança Standart	Danças Latinas	Rock & Roll
Valsa lenta	Samba	Rock & roll
Valsa vienense	Cha-cha-cha	Boogie-woogie
Quickstep	Rumba	Lindyhop
Slowfox	Paso doble	-
Tango internacional	Jive	-

Observação: o Mambo, a Salsa e o Merengue são trabalhados, porém, ainda não fazem parte do quadro oficial.

Fonte: Tabela organizada pela autora (2019), a partir dos estudos de Vechi (2012).

Podemos observar, pela tabela, que algumas dessas danças não fazem parte do cotidiano dançante nacional brasileiro, no que se refere às danças a dois, pode ter funcionado em uma dada época de importação cultural, acompanhando inclusive o cenário comercial musical, no entanto, tentar estabelecer o padrão europeu ou norte-americano como cultura nacional brasileira já não compreende a amplitude cultural desenvolvida nos diversos lugares e regiões. Levantar a causa, de longe é desconsiderar a influência cultural que nos permeia, mas pode contribuir para o (re)conhecer-se, (re)formar identidade(s) e (im)pulsionar essa realidade.

Em Belém, cidade na qual esta pesquisa está sendo realizada, as aulas de dança de salão tomaram força e se firmaram em academias e espaços específicos, a partir da década de 1980. A rotina de aulas desenvolvidas promove a abertura de espaços, e cada vez mais profissionais se dedicam a difundir a prática e o ensino da chamada arte de dançar a dois.

No entanto, não foi, primordialmente, com o ensino de Fox ou Passo doble que esse sistema encontrou campo fértil para existir, e, sim, no ensino dos ritmos e gêneros musicais latentes nos bailes e festas ditas “populares”, como Brega (bolero), Bolero, Xote, forró, merengue, lambada, guitarrada, rock e samba. Posteriormente, os profissionais passaram a viajar, buscando desenvolver suas habilidades e metodologias de ensino, sendo o Rio de Janeiro um dos principais referenciais dessa busca, principalmente na busca por conhecer e desenvolver os métodos e estilos de Jaime Aroxa⁹ e Carlinhos de Jesus¹⁰. Vale ressaltar que antes deles, outro grande nome já era destaque, Maria Antonieta¹¹.

⁹ Jaime Aroxa nascido em 1961 em Pernambuco, se envolveu profissionalmente com a dança em 1980 ao conhecer Maria Antonieta. Desenvolveu uma metodologia própria de ensino das Danças de Salão e ainda hoje, é um dos grandes nomes brasileiros no assunto.

¹⁰ Carlinhos de Jesus nascido em 1953 no Rio de Janeiro, evoluiu como dançarino nas pistas de dança carioca, nas chamadas gafieiras tradicionais, tornou-se um grande ícone com seu carisma e chamou atenção da mídia, também difundiu uma metodologia própria de ensinar seus movimentos no salão.

¹¹ Maria Antonieta, reconhecida no Rio de Janeiro como a grande dama da Dança de Salão carioca, por sua metodologia de ensino e dança.

A pesquisa não pretende, neste momento, traçar uma historiografia da chamada dança de salão, nem em seu âmbito dito como popular nem a partir das óticas das academias, muito menos tem o compromisso de uma historiografia dos ritmos e gêneros musicais aqui citados. No entanto, serão apontados alguns nomes ou mesmo relatos que refletem esse campo, podendo servir de direcionamento ou mesmo indicadores, para futuras pesquisas no assunto.

Em Belém, o nome que aparece como divisor de águas, em se tratando do ensino na Dança de Salão, é Marcelo Thiganá¹², no entanto os alunos mais antigos e professores também referenciam e reverenciam os nomes de Dona Tereza e Maria do Carmo¹³. Por não terem se dedicado aos novos padrões estabelecidos pelo eixo sulista de movimentos e ensino, por vezes são excluídas e não referenciadas como professoras ou artistas da dança.

A consolidação das academias específicas de dança de salão deu origem aos bailes realizados especificamente nesses espaços, a princípio, como uma maneira, momento, um espaço, para que os alunos colocassem em prática o que foi desenvolvido em aulas, buscando oferecer o dinamismo e complexidade que o baile apresenta. Hoje, encontramos na cidade aulas e praticar nos bailes o zouk, a bachata, a kizomba, o Brega (melody, tecno, saudade, arrocha), o forró (eletrônico, sertanejo e pé de serra), o Samba (no pé, tradicional, funkeado), salsa, tango e reggae (os três últimos em menor frequência).

Os especialistas em danças medievais são praticamente unânimes em apontar que as danças de salão, que floresceram entre a nobreza europeia descendem diretamente das danças populares. Ao serem transferidas do chão de terra das aldeias para o chão de pedra dos castelos medievais essas danças foram modificadas; abandonou-se o que nelas havia de menos nobre, transmutando-as nos “*loures*”, nas “*alemandas*” e nas “*sarabandas*” dançados pelas classes que se julgava superiores (FARO, 1986, p. 31).

Perna (2012) se referiu aos espaços “nobres” em relação à Dança de Salão, no entanto, reforço a reflexão, de que ela não acontece somente nos “grandes salões”, mesmo no Rio de Janeiro considerado o “berço da Dança de Salão Brasileira”, por exemplo, acontece também embaixo do viaduto, como pude presenciar em outubro de 2018, em frente ao morro da mangueira; enquanto na quadra da escola de Samba “Estação Primeira de Mangueira” acontecia a noite de apresentação para escolha do samba-enredo para o carnaval de 2019, mais a frente, embaixo do viaduto um grupo tocava samba e pagode, pessoas dançavam em

¹² Marcelo Thiganá, paraense, reconhecido em Belém como um dos professores que difundiram a dança de salão em prática, ensino e apresentações artísticas na década de 90, atuando ainda hoje como sócio e proprietário de sua própria academia de Dança de Salão.

¹³ Dona Tereza e Maria do Carmo, desenvolviam aulas de dança em suas casas e bailes/festas, sempre mencionadas nas aulas dos professores Theodoro, Sidney Teixeira e Junior Carvalho.

pares ou sozinhas, executando movimentações consideradas como básicas: deslocamento lateral, frente/atrás, giros individuais e do par, puladinho, saída de dama, entre outros.

A manifestação por ser praticada em pares tem como uma de suas principais essências a relação estabelecida entre as pessoas que formam o par, conseqüentemente, com os demais sujeitos inseridos no ambiente. Relações que, a meu ver, vão muito além de interesses políticos e econômicos, o que, portanto, amplia e possibilita novas análises.

Compreendo que não é de hoje o costume de realizar apresentações artísticas, exibições coreográficas e performáticas em determinado momento do baile, embora, atualmente em Belém, essa prática ocorra geralmente em alguns bailes específicos, como os que comemoram o aniversário do espaço de dança ou de professores, pois são realizados em clubes com salões maiores, dentre os quais se destaca o Salão do Clube SUBSAR (Clube dos Subtenentes e Sargentos), localizado na Praça Amazonas, no centro da cidade de Belém e o ASSUBSAR (Associação dos Subtenentes e Sargentos da Polícia Militar) localizado na rua D. Romualdo de Seixas, 841 no bairro do Umarizal.

Como apoio e busca por conquistar mais adeptos, por promover seus trabalhos ou mesmo influenciados pela mídia, as pessoas querem fazer apresentações, exibições com teor artístico, e, como forma de estudo, utilizam também materiais disponíveis na internet. Porém, parte de produtos midiáticos reduzem todas as particularidades da dança, relegando os sentimentos, expressões, a vontade artística, deixando componentes importantes da arte em si, para trás e transformando a dança em uma manifestação superficial.

A arte não tem por obrigação satisfazer desejos, agradar, entreter ou mesmo animar, no entanto, sua complexidade de sentidos pode levar para os diversos espaços experiências satisfatórias e comprometidas com o físico, o social, o mental, relacionando-se, assim, a aspectos determinantes e necessários para uma boa qualidade de vida, que torna o indivíduo que a vivencia, seja como atuante ou espectador, detentor de seu corpo e transformador de sua realidade.

Nessa conexão com a arte, o olhar segue para a prática da dança a dois, cujo objetivo é a produção e o fazer artístico, que chamarei aqui de DANSAR – dança de salão artística em prática e ensino, nesse segundo aspecto Santos (2006) esclarece que,

é necessário, então, construir uma experiência de ensino artístico de dança e cultura através da história do movimento corporal do indivíduo brasileiro e através da estética da dança, com uma possibilidade de comunicação significativa entre os conhecimentos empíricos e científico. A partir de nossos pressupostos, estamos também interligando a dança a uma filosofia de educação, a fim de pensar numa educação transformadora (SANTOS, 2006, p. 45).

Inaicyra Santos (2006) contempla, nessa passagem, três aspectos extremamente relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Primeiro, a importância de lançar o olhar para corporalidade do indivíduo brasileiro; segundo, significância de se estabelecer a comunicação entre conhecimento empírico e científico, considerando estética da dança como elo de conexão; terceiro, incluir as potencialidades da dança no desenvolvimento de uma educação transformadora.

Alguns elos, historicamente, implementados na dança de salão, vêm se rompendo ao longo dos anos, por conta das diversas mudanças da sociedade em geral, em particular no que se refere às questões dos papéis sociais e posicionamento da mulher perante seu tempo, as relações e discursos que abordam termos como dama/cavalheiro, quem manda/quem obedece, tem sido temas de diversas discussões em aplicativos de mensagem ou mesmo vídeos, exibidos na internet.

A luta feminina por espaço e reconhecimento tem sido amplamente abordada em diversas sociedades do mundo, e certamente a dança a dois brasileira não ficaria de fora desse contexto, sobre esse aspecto, Peter Burke (2005) aponta que:

Outra luta pela independência, o feminismo, teve implicações igualmente amplas para a história cultural, pois estava preocupada tanto em desmascarar os preconceitos masculinos como em enfatizar a contribuição feminina para a cultura, praticamente invisível na grande narrativa tradicional. Para um levantamento do que foi feito nesse campo em rápida expansão, podem-se examinar os cinco volumes de *História das mulheres no Ocidente* (1990-2), organizados pelos historiadores franceses Georges Duby e Michelle Perrot. A obra inclui muitos ensaios sobre história cultural — a educação das mulheres, por exemplo, as visões masculinas a respeito das mulheres, a piedade feminina, mulheres escritoras, livros sobre mulheres e assim por diante (BURKE, 2005, p. 32).

As questões de gênero e/ou sobre o feminismo merecem ser mais amplamente discutidas, o que ainda não será feito neste momento, no entanto, a pesquisa como um todo, já simboliza a caminhada de uma mulher nesse contexto. Pois, diversas danças a dois no Brasil e no mundo, são estabelecidas, difundidas e ainda consolidadas a partir de um discurso machista, e com uma grave tendência a invisibilizar o lugar da mulher na dança, ou como profissional, ou como artista no meio. É comum você encontrar homens falando de seus colegas homens, como dançam, como ensinam, seus projetos e eventos; no entanto, o inverso ainda em 2019, é raro, e não perpassa pelo mesmo juízo de importância.

Porém, se vê na citação acima que a discussão é algo muito mais além, processos “educativos” ou diria socioeducativos historicamente instaurados, tendo como base uma sociedade carregada de preconceitos sobre o papel e/ou lugar da mulher na sociedade. Um ciclo cultural ao qual não somente os homens estão inseridos, mas para a própria mulher, ver

as questões por outro ângulo é um desafio, da atualidade. Falar desse lugar, escrever esta pesquisa a partir dele certamente não foi uma escolha fácil, parece tão natural afinal é a pesquisa de uma mulher. Mas na realidade, eu também faço parte dessa sociedade e durante muito tempo pertenci a esse ciclo de ronda no baile, sem me permitir parar e observar outros ângulos, quando aconteceu, serviu como impulso que firma meu trajeto até onde estou hoje.

Analisando a fala de Peter Burke citada acima, e relacionando com o que levanta Inacyra Santos sobre pensar uma educação transformadora, posso dizer que são parâmetros ou princípios importantes para aqueles que tendem a pensar o ensino da dança a dois, seja ela no âmbito festivo ou da DANSAR.

Como uma artista atuante na cena paraense, o bailado desta pesquisa encontra abrigo no abraço tanguero das palavras de Gallucci (2014) que faz uma relação de um cantor “que explora as especificidades da voz erudita e popular no seu corpo e na história” com a de um artista da dança que “na contemporaneidade, desdobra-se nos papéis de pesquisador e de intérprete”.

E por diversas vezes foi na performatividade, na DANSAR que encontrei organicidade de pensamento e aprendizado para os passos desta escrita e seguir nessa caminhada como mestrado, que em si, faz parte de um contexto educacional, um sistema de ensino. Ambas caminharam não necessariamente em função uma da outra, mas se complementando.

Assumo, assim, a pesquisa, não somente como mais uma mulher no salão de dança, como mais uma artista querendo falar do seu trabalho, apenas como mais uma discente no curso de mestrado em artes. Mas, principalmente, com a consciência de uma mulher que vive em uma sociedade machista, em um país com um dos maiores índices de feminicídio do mundo, uma mulher, preta, moradora de periferia, que alcança uma vaga em um curso de pós-graduação em uma universidade federal, com o desafio de ser a primeira pessoa que traz para o Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA questões a partir da dança a dois no Brasil, partindo de uma ótica amazônica paraense, atuante/participante/imersa como professora, dançarina/bailarina, aluna no meio da dança, entendendo o teor político, social e artístico desse trajeto, bem como, meu lugar enquanto mãe, filha e pedagoga que não estão desatrelados dessa história.

2. DA LAMPARINA AOS REFLETORES – A EXPERIÊNCIA AMAZÔNICA

É no corpo que encontramos a causa da literatura, do texto, da obra (Caldas, 2007).

O trajeto de pesquisa, bem como o processo criativo que venho desenvolvendo em performance, tem provocado desdobramentos de páginas vividas, sentidas e, por vezes, negligenciadas, porém, guardadas na memória. Esse é um processo que me lançou a alçar voos ao passado e, ao mesmo tempo, perceber que ele está vivo e latente no corpo, hoje, e reverberantes em meu fazer artístico e enquanto sujeito social.

Por este motivo, é importante corporificar na escrita relações que não se definem, em espaço, tempo, sons e lembranças, mas constituem frequência de vida, em ação com suas diversas manifestações. Assim, acreditei ser importante elencar momentos de minha formação, história de vida, que de alguma maneira manifestam-se em meus processos criativos.

2.1. O Terreiro

Meus avós, pais e tios são nascidos em Tracuateua¹⁴, cidade da região bragantina¹⁵ no Estado do Pará, onde os rios, as matas, e os saberes têm extrema relação com a natureza. Família grande, de filhos, netos, e tataranetos, qualquer “ajuntamento” vira festa, na frente da casa, no terreiro que é a área de terra sem construções, ao redor da casa, com algumas árvores frutíferas, onde os moradores ou visitantes se reúnem, e durante muito tempo significou pra mim, o lugar para as brincadeiras com os primos de fim de tarde ou a qualquer hora do dia, o lugar do banco comprido feito com tronco a sombra de uma árvore onde os mais velhos sentavam nos observando ou contando histórias, causos, ouvindo música. Recordo de fatos ocorridos aos quatro anos de idade, como a imagem de meu avô preparando o cercado de madeira na área do terreiro próximo a casa, para fazer o barracão de dança, iluminado pelas lamparinas, para a festa em homenagem a São Benedito¹⁶, do qual a família é devota. O carimbó, o xote bragantino, a mazurca, as marchinhas de carnaval, cantigas de roda e o

¹⁴ Cidade do Nordeste paraense, municipalizada da cidade de Bragança.

¹⁵ A microrregião Bragantina é uma das microrregiões do estado do Pará pertencente à mesorregião Nordeste Paraense. Compreendendo as cidades de: Augusto Corrêa, Bonito, Bragança, Capanema, Igarapé-Açu, Nova Timboteua, Peixe-Boi, Primavera, Quatipuru, Santa Maria do Pará, Santarém Novo, São Francisco do Pará e Tracuateua. (JORGE, 2018).

¹⁶ Santo Católico, Benedito de Palermo Mouro, simplesmente chamado de São Benedito. Cultuado por escravos, por conta da cor de sua pele e pela fé depositada por estes no santo preto.

brega¹⁷ invadiam o terreiro, tocados no aparelho de som, ligado a um motor movido a querosene em festas maiores.

Em dias de improviso, reuniões familiares pequenas, ou simplesmente o ajuntamento da família ao entardecer, o equipamento de som era conectado a uma bateria de carro, ou meu avô Domingos¹⁸ ligava seu radinho de pilhas, conectado na rádio Pérola FM de Bragança. Crianças, adultos, idosos, todos dançavam e compartilhavam desse momento de alegria, quem não sabia dançar aprendia olhando ou acompanhando o outro. Pisadas fortes no chão de terra, saltos ao girar, resistência nos braços ao segurar a mão do par, respeito entre homens e mulheres, adultos e crianças, movimentos e princípios que aprendi, assim, dançando.

Imagem 03 – Visão panorâmica do terreno da família “Reis da Silva” em Tracuateua (2018).



Foto: Edilene Rosa (arquivo pessoal).

1. Antiga casa de madeira e morada da família, hoje, salão de festas (intitulado por minha avó) e local onde abriga seu carro.
2. Área do terreiro onde meu avô Domingos, montava o barracão de Dança para festas.
3. Casa atual, onde minha vó mora e abriga filhos e familiares de passagem.
4. Toda área sem construção ao redor da casa, chamada de Terreiro. Espaço que livre ainda hoje, e tomado pela família nos festejos e ajuntamentos de fim de tarde, principalmente em período de férias (janeiro e julho).

¹⁷ “música brega, típica de Belém do Pará, cuja história remonta aos boleros tocados nas “gafieiras” e nos “cabarés” das periferias da cidade dos anos 50 e 60. Contudo, a sua construção como um estilo musical típico inicia-se em fins da década de 70 e começos da de 80, principalmente com a difusão nas rádios locais de um estilo musical originado da mistura de elementos do bolero, do merengue e demais ritmos evocados por seus compositores (COSTA, 2006, p. 83).

¹⁸ Domingos Virgílio da Silva, pai de minha mãe, católico, devoto de São Benedito, conhecido na região como Domingo Filhinto, casado com minha vó até o fim de seus dias.

E foi nas brincadeiras de roda e nesses festejos que aprendi a dar meus primeiros passos a dois, ora por brincadeira, ora por coisa séria, conhecimento sendo construído e repassado, ou mesmo transformado, por meio de vivência prática, coletiva e afetiva. Esse mesmo espaço é marcado não só pelos encontros festivos e de descontração, mas, também, pelos religiosos: nas Ladainhas em Louvor a São Benedito, que acontecem todos os anos no mês de maio e/ou junho, ou mesmo em outros momentos organizados de forma esporádica. A família recebe os esmoleiros de São Benedito de Bragança¹⁹ e da Praia de Quatipuru, uma tradição que na família já acontece ininterruptamente há cinquenta e sete anos, após a promessa de minha avó, pela saúde de sua filha Irene, minha mãe, com menos de dois anos de idade.

Na casa de minha avó Antônia²⁰, mãe de meu pai, não tive essa relação tão forte com a dança ou festas, mas o terreiro também era um lugar de acolhida e encontros. Quando nasci ela já morava na parte central da cidade, as áreas livres do terreiro também nos permitiam aventuras, juntamente com tia Rosa²¹, o rio ficava atravessando a rua no terreno vizinho, poucas árvores, a barraca do forno para produção de farinha, e plantas medicinais, vó Antônia sempre muito ligada a ervas, extração de óleo de Andiroba, utilização do barro para fabricação de panelas, entre outros.

Já em relação ao terreiro como espaço sagrado/religioso, não tenho nenhum relato, até o momento, de alguém mais próximo na família de minha mãe, ou de meu pai que tenham sido dirigentes de terreiros afro-religiosos, ou mesmo tenham tido algum cargo de direção em terreiros de Umbanda²² ou Candomblé, no entanto, uma prática comum em nossa região e, principalmente, no interior do estado, é recorrer aos entendedores das ervas e encantarias para cuidar dos males, sejam eles espirituais ou físicos.

Nesse aspecto, ainda criança, recordo que o primeiro contato com Terreiro, foi o da Cabocla Mariana²³, casa de dona René²⁴, em Icoaraci/PA, sempre aberta a nos receber, com a

¹⁹ A Esmolaria de São Benedito em Bragança se trata dos promesseiros da Irmandade de São Benedito em Bragança que saem pela região pregando, realizando as ladainhas e angariando fundos para os festejos do Santo que acontecem nos dias 25 e 26 de dezembro na cidade de Bragança/Pará.

²⁰ Antônia Rocha da Rosa, minha vó branca, descendente direta de uma índia, uma grande conhecedora de ervas e da lida com a terra, produção de farinha, artesanato com barro, extração de óleos como de andiroba e coco, mãe de 11 filhos nascidos vivos.

²¹ Rosângela Rosa, última das irmãs de meu pai, nascida viva.

²² Nesse caso, “terreiro de umbanda” refere-se aos locais, casas, ou tendas de manifestações afro-religiosas de Umbanda.

²³ “Cabocla Mariana ou Dona Mariana é uma entidade que se manifesta no Tambor de Mina e em outras religiões afro Amazônicas como a Umbanda e o Candomblé Angola. O Tambor de Mina é uma manifestação religiosa afro-brasileira, praticada no Norte do Brasil, principalmente em São Luís do Maranhão e no Estado do Pará, onde são cultuados orixás, voduns, encantados, caboclos, nobres e reis” (SANTOS, 2015). Artigo disponível em: <https://espetacularidadeafroamazonica.wordpress.com/category/artigos/>

²⁴ D. René, filha de Cabocla Mariana, dirigente de uma casa espírita no bairro das Águas Negras em Icoaraci, em Belém do Pará.

indicação de banhos, chás, realização de passes intercedendo por nosso bem, até meados dos anos 1990 ela realizava as festas de Santo em sua “tenda”, erguida em seu terreiro (quintal), hoje já na casa dos 70 (como ela fala), o espaço atual é menor, apenas para os atendimentos particulares, não realizando mais as grandes festas.

Somente agora já adulta, surgiu a busca por conhecer (ir a) outros, terreiros ou casas como um espaço do sagrado, como ambiente religioso, ligados aos cultos afro-brasileiro e/ou afro-ameríndios, esse interesse se deu ligado diretamente com o ato de dançar/performar, instigando a conhecer mais sobre alguns arquétipos muito ligados a dança a dois, como as figuras do malandro e malandra que são figuras nacionalmente ligadas ao Povo da Rua, fortemente relacionada ao samba por exemplo, mas também a figura do homem e da mulher que dança individualmente e em par nos salões de baile, ligado a pessoas que se diz ter ginga no corpo, malícia no olhar e uma presença sedutora marcante.

A respeito dessa dança enlaçada, ou seja, a dois, ligada a rituais religiosos no Brasil e mais precisamente, no Rio de Janeiro, Zeca Ligiéro (2011) relata que,

no ritual de Povo da Rua, exu e pombagira recriam no terreiro um salão de baile, gafeira ou pagode, onde dançam de forma enlaçada, com as entidades alternando os pares de acordo com seus temperamentos e seus gostos musicais, onde desfilam samba, bolero, tango e outros ritmos menos conhecidos. (LIGIÉRO, 2011, p. 248-249).

Uma importante observação que contribui para os pesquisadores que buscam compreender essas intra e inter-relações que envolvem a dança de salão constituída e difundida no Brasil. Outro importante registro a citar é a de Galvão (2008) que relembra em sua obra “Ao som do Samba”, as manifestações apresentadas no cenário carioca:

Vale lembrar que o *terreiro* de candomblé foi, em tempos anteriores, o espaço que cumpria o papel de aglutinador dos mestiços pobres, e servia como centro de lazer e de sociabilidade, bem como uma espécie de sociedade de auxílio mútuo. E alguns dos mais famosos sambistas eram duplês de pais-de-santo (GALVÃO, 2008, p. 23).

Apesar dos profissionais ligados ao ensino da dança de salão em Belém, terem o cenário social carioca como uma das principais referências e conseqüentemente o samba, pouco se comenta, ou mesmo se aborda as referidas relações com as questões religiosas, no máximo é citada a relação negra por meio da capoeira, ao contrário disso, muito se atém as referências europeias²⁵ de uma postura longilínea, etiquetas sociais cujos princípios são

²⁵ “Talvez ainda contaminados pelo conceito de que algumas culturas são mais evoluídas do que outras, cientistas e acadêmicos têm pensado as tradições ágrafas como primitivas, tendo como padrão único as culturas europeias. Sem dúvida, essa tendência ganhou corpo com as políticas educacionais pioneiras implementadas pelo primeiro governo de Vargas” (LIGIÉRO, 2011, p. 272).

reconhecidamente da classe burguesa, relações musicais inclusive; a observação não tem o objetivo de desqualificar as contribuições e/ou influências culturais para o leque de estruturas que englobam a dança de salão brasileira, ao contrário disso é revelar a coexistência ou mesmo a confluência presente nessa manifestação que se apresenta hoje, e que merece um olhar que valorize a essência da dança de salão nacional, mas que considere também a subjetividade de cada região.

Essa abertura impulsionou-me ainda mais a querer ter essa visão holística em nossa região. E, ao chegar nos terreiros ligados à religiosidade, na Umbanda²⁶ e do Candomblé, tive uma sensação de familiaridade no que diz respeito à cosmologia criada, observando os encontros entre amigos e familiares, o ensinamento e o auxílio de um para com o outro e mesmo das entidades manifestadas para com os filhos da casa, fez ferver a memória intra-familiar de um ambiente de encontro, oração, festividade, afeto e de aprendizado, bem como me transportou aos ambientes de bailes das academias de dança de salão que frequento, aos rituais individuais de chegada, como o cumprimentar os já presentes, respeitar uma circularidade²⁷ na dança, e até mesmo um convite para bailar/baiar, como um ato de permissão para fazer parte de toda essa cosmologia e troca de energias.

2.2. O Samba

*Ponha um pouco de amor numa cadência
E vai ver que ninguém no mundo vence
A beleza que tem um samba, não
Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração
Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
(Ele é negro demais no coração)²⁸*

Quem veio primeiro em minha vida, o Xote Bragantino ou o Samba e as marchinhas de carnaval? Vou me ater em dizer que chegaram juntos, pois em hipótese alguma podem faltar nas festas familiares, é alguém começar a tocar e minha avó (até hoje), que mantém atualizada suas mídias musicais, sempre em dado momento, chama alguém e pergunta “tem

²⁶ “A Umbanda é concebida como uma ceita formada no âmbito da cultura religiosa brasileira, a qual sincretiza variados elementos, inclusive de outras ceitas como o catolicismo, o espiritismo e as religiões afro-brasileiras” (MERCES, 2012, p. 17).

²⁷ A circularidade no baile, deve se dar em sentido anti-horário, tendo como uma de suas finalidades, viabilizar o fluxo e a movimentação entre os pares, no entanto poucas pessoas em Belém seguem esse padrão.

²⁸ Samba da Benção, de Vinícius de Moraes, Baden Powell, Marcelo Peixoto, 1967.

carnaval aí pra tocar? Se não tiver, vou buscar o meu”. Quando criança, recordo das fitas K7 que ela nos mandava ir buscar no armário, já na minha adolescência ela tinha seu CD, e hoje, possuo um pen-drive com as marchinhas de carnaval, samba e xote, guardado a sete chaves por ela. Mesmo não tendo conhecimento de que forma os equipamentos utilizados para estas mídias funcionam, como uma grande guardiã faz essas memórias atravessarem o tempo, vivas e presentes, entre as antigas e novas gerações da família, e também por aqueles que passam por esse espaço.

Assim como Dona Pidoca²⁹, como gosta de ser chamada, outras mulheres tornaram-se grandes guardiãs da cultura e do samba, bem como das músicas e danças no Brasil, cada uma lidando com sua realidade, fossem nas áreas rurais, como minha avó, ou nas áreas urbanas das grandes cidades. Nunca residi na casa da minha avó ou proximidades, nasci em Belém onde moro até hoje, no entanto, férias escolares e feriados prolongados, esse certamente era um dos nossos principais destinos, daí o ponto de fala.

Embora moradora de um bairro com uma forte marca na história das Escolas de Samba no Pará, o Guamá³⁰, pouco vivenciei o carnaval no bairro quando criança ou adolescente, mas, não ficava aquém, pois muitos são os casos contados por meus pais, da sede do antigo Arco-íris³¹, as músicas tocadas nas rádios, nos carros sons que circulam pelas ruas, ou nas Festas de Aparelhagens³² que aconteciam nas ruas, e dentre os diversos ritmos, também se tocava e toca samba.

Simone Figueiredo, nossa vizinha e esposa de um dos primos de minha mãe – Beto (Roberto Reis), foi a primeira pessoa que recordo ter parado, em uma dessas festas de rua, para me ensinar samba no pé, utilizando a marcação de três tempos e levando os pés, de

²⁹ Seu nome Clementina Reis da Silva, católica, devota de São Benedito, conhecida na cidade como Dona Pidoca desde a infância, moradora na mesma região desde o nascimento nos anos 1930.

³⁰ “O bairro do Guamá está localizado na extremidade sul da cidade de Belém, às margens do Rio Guamá, e faz fronteira com os bairros de São Braz, Canudos, Terra Firme, Condor e Cremação. Apresenta área urbana de 4.127,78 km² e é um dos onze bairros que compõe o distrito Administrativo do Guamá (DAGUA)” (DIAS JR., 2009, p. 39).

“[...] Podemos afirmar a respeito do bairro do Guamá é que ele se constitui em um espaço onde se desenvolvem visões de mundo que se encontram numa cadeia de relações sociais dinâmicas, interconectadas por vivências diversas, transmitidas por gerações que conviveram compartilhando de experiências comuns no mesmo espaço social. Herdeiro de histórias de discriminação, segregação e luta, mas, ao mesmo tempo, herdeiro de experiências festivas alegres, o povo do Guamá conseguiu moldar um estilo, bastante ilustrativo, de se representar no todo da grande Belém, que mesmo não sendo único, é um reflexo das expressões de cultura popular de um bairro de periferia de uma grande cidade” (DIAS JR., 2009, p. 62).

³¹ “O Grêmio Recreativo Guamaense Arco-Íris desfilou de 1983 a 1989, conquistando quatro títulos de campeão. Tinha o luxo como principal característica, e foi o grande adversário do Rancho na década de 1980, estabelecendo uma rivalidade histórica entre os bairros do Jurunas e do Guamá” (PALHETA, 2012, p. 62).

³² “Aparelhagens são empresas de sonorização voltadas especialmente para a realização de festas de brega e que surgiram com essa denominação a partir da década de 1970” (COSTA, 2012, p. 398-399). Hoje em dia, já abrange uma diversidade de estilos musicais, entre eles o funk.

forma alternada para trás. Ela, sempre festiva, garantia a diversão das crianças em períodos e datas comemorativas como natal, dia das crianças e festas juninas, com ela também aprendi a Dançar Quadrilha, além disso, diversas vezes fiquei sentada a observar ela dançando merengue e lambada paraense com seu marido.

Como muitos brasileiros, também vivi noites sem dormir, em frente à televisão assistindo aos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, tantas vezes animada, não só pela beleza apresentada na tela, mas principalmente quando algum enredo contemplava em sua letra, temáticas da região norte, as lendas, nossas danças, cores e imagens, nossa história. Meu primeiro contato com o ensino do Samba de Gafieira, foi na academia de Dança de Salão nos anos 2000, certamente já tinha ouvido falar em Carlinhos de Jesus, mas não tinha, até então, noção da riqueza e dinâmica de movimentos e possibilidades, tanto quanto nos ritmos e gêneros que eu já arriscava ganhar o salão, como: forró, xote, merengue, brega e até o próprio samba. Quando comecei a frequentar as aulas de dança de salão, era comum meus amigos falarem “olha, não sei dançar daquele jeito lá não, só sei dançar do meu jeito, o popular”. Iniciar essa escrita e rememorar esses discursos, percebo o quanto essa discussão do que seja dança popular ou não é presente nos sujeitos, mesmo que não tenham uma visão ou um estudo amplo do que possa ou não significar o termo, porém, de alguma forma atravessa e gera um aspecto de segregação.

Diversas vezes vi o professor Sidney Teixeira sambando no pé, flutuando na sala de dança até encontrar com sua parceira, Suzy (Susanne Brito), além de grande desenvoltura em movimentos de chão, realizavam diversos passos aéreos, para o deslumbre dos presentes. A parceria não durou muito tempo, hoje ela não está envolvida com o desenvolvimento da dança de salão nas academias e seguiu outros rumos de vida, no entanto, sua passagem pela academia Casa de Dança Mania de Dançar, logo quando eu estava iniciando, foi o suficiente para plantar na minha memória sua dança, seu carisma e amor no que fazia.

Apesar de diversas aulas, somente em 2003, fiz minha primeira apresentação de Samba de Gafieira, no Palco do Teatro Gabriel Hermes, do SESI, no Festival Dança Pará, um duo com Jhon Myler, é seu nome artístico, confesso que até hoje não sei seu verdadeiro nome, pois ele não revelava. A música interpretada foi o chorinho *André de Sapato Novo*, e o professor Assis³³ nos ajudou com a coreografia, bem como, nos cedeu espaço alguns dias para

³³ Tom Leal Nascimento, antigo integrante da cia Roda Pará, dirigida pela professora Marilene Melo, na época era professor de dança em diversos espaços em Belém.

ensaio, no local em que dava aula, a academia da professora Marilene Melo³⁴. O vestido dourado acima, a costureira fez a base e as pedrarias foram bordadas por mim e por minha amiga Giselle Barroso.

Imagem 04 – Festival Dança Pará no Teatro Gabriel Hermes do SESI (2003), John Myler e Edilene Rosa.



Fonte: Arquivo pessoal de Edilene Rosa. Foto: Manoel Pantoja.

Durante esse mesmo evento, participei pela primeira vez do Workshop de Samba de Gafieira Tradicional e Funkeado, ministrado pelo professor Jimmy de Oliveira³⁵ e sua parceira³⁶, além do “Workshop” ministrado, eles foram jurados e se apresentaram no palco do evento, que tinha um dos seus dias dedicado a Dança de Salão.

Preciso destacar que foi a primeira vez que vi uma dançarina se apresentar, com uma sapatilha de Dança de Salão não fechada, uma sandália de tiras, presa até o dorso do pé, de salto fino, evoluindo no espaço com força, elegância e muito equilíbrio. Uma revolução para minha vida, pois meus pés, nortista, de metatarso largo, sofria no padrão comercial utilizado pelos fabricantes de sapatos, ditos para Dança de Salão, pelo mesmo motivo, procurei o sapateiro muito conhecido pelos dançarinos, senhor Zeno, sua sapataria fica no centro comercial de Belém, nas proximidades do Largo da Igreja da Santíssima Trindade; ele traçou

³⁴ Professora de Dança Marilene Melo, sua academia de Dança e Musculação foi sediada por anos na avenida José Bonifácio, entre Rua dos Mundurucus e Conselheiro Furtado em Belém.

³⁵ Jimmy de Oliveira, atuante na dança de salão desde a década de 90 no Rio de Janeiro, empresário proprietário de sua própria academia de dança, localizada no bairro do Catete, professor, dançarino e coreógrafo, reconhecido em diversos países, tendo conquistado com suas parceiras e individualmente diversas competições de dança.

³⁶ Neste momento da pesquisa, ainda em busca dos registros que confirmem qual mulher/dançarina/parceira, acompanhou Jimmy no evento.

um desenho do meu pé e fabricou o sapato, que a meu pedido já não era totalmente fechado, e trouxe mais liberdade ao pé, conseqüentemente mais segurança, equilíbrio e conforto.

Desde então, muitos foram os encontros e vivências envolvendo o Samba, para esta escrita, traço relações entre o que julgo, nesse rememorar, se tratar de meus primeiros contatos, no meio familiar e em ambientes de Dança de Salão com o Samba.

A pesquisa não pretende, obrigatoriamente, traçar o contexto histórico do Samba e de ritmos e estilos dançados nas academias de Dança de Salão ou fora delas, no entanto alguns serão citados de acordo com os relatos ou experiências vividas.

E desses momentos em que a música e a dança chegam avassaladoramente, trago as imagens que seguem, marcando não um ponto de partida, mas um divisor de águas.

Imagem 05 – Performance Samba no pé, em ação, Edilene Rosa trajada de malandro, no baile mensal da Academia de Dança de Salão Junior Carvalho no Clube SUBSAR/Belém/PA. Outubro/2012.

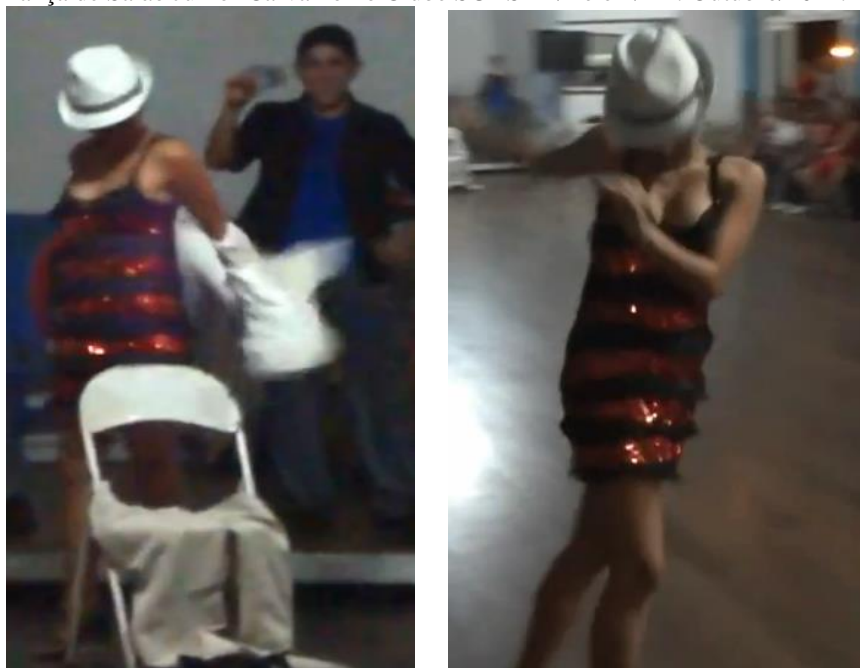


Fonte: Arquivo pessoal Edilene Rosa. Extraída do vídeo gravado pela bailarina/Dançarina Luana Rodrigues.

Essa imagem é do ano de 2012, nove meses após o nascimento de minha filha, mais precisamente no mês de outubro no baile da Academia de Dança de Salão Junior Carvalho, que acontecia toda primeira quinta-feira, no Clube SUBSAR, na Praça Amazonas, local onde ministrava aulas. De véspera, resolvi fazer algo que remetesse ao tempo em que iniciei e via o professor Sidney, dançando samba no pé. Como não tinha parceiro, lancei-me ao desafio sozinha, vestida de homem, a intenção não era apresentar uma coreografia, mas lançar-me no salão espontaneamente em um solo, com o que já tinha de conhecimento apreendido e desenvolver de acordo com o que acontecesse no momento, somente depois revelar o corpo feminino, uma performance. Primeiramente pensei, vou imitar o Sidney, depois reconheci que nunca ia conseguir, porém, compreendi que o aprendizado que tive com ele se fazia presente

também, na maneira como eu executava os movimentos, o desenvolvimento de algumas dinâmicas e trejeitos, porém, certamente outras coisas surgiram, com a apropriação dessa dança. Mas, mantive a ideia de homenageá-lo com esse ato.

Imagem 06 – Performance Samba no pé, em ação, Edilene Rosa em transfiguração do Malandro para a Malandra, no baile mensal da Academia de Dança de Salão Junior Carvalho no Clube SUBSAR/Belém/PA. Outubro/2012.



Fonte: Arquivo pessoal Edilene Rosa. Imagens extraídas do vídeo gravado pela bailarina/Dançarina Luana Rodrigues.

Foi a partir dos desdobramentos dessa performance, e a vivência da ação em outros locais como Tuna Luso Brasileira e Teatro Maria Sylvia ainda com a música Fibra de Paulo Mora; e, Memorial dos Povos, Teatro Universitário Cláudio Barradas e Teatro Maria Sylvia Nunes, por intermédio da pesquisa de Rosilene Cordeiro³⁷, que surgiu a percepção da ação/corpo com a espiritualidade que permeia esse universo, o dos arquétipos acionados, é nesse momento também que se dá meu primeiro encontro com o dançar ao som de tambor tocado ali em cena, um atravessamento que disparou o desejo que já existia, de conhecer as relações do samba com nossas matrizes africanas e afro-religiosas, meu parceiro na época, Márcio Souza ainda me acompanhou em algumas ações, no entanto após o fim da parceria não desisti de experimentar e experimentar a performance-dança, nesse sentido o samba e o

³⁷ Rosilene Cordeiro, que se traz como “uma mulher combatente numa guerra machista histórica, sem tréguas, desigual e aparentemente sem fim, onde só os fortes sobrevivem amparada por suas/seus companheiras/os entre os vários disparos recebidos no peito aberto atingido, vazado e em chamas já quase desfalecida, resistindo e seguindo... de olhos firmes no SEU General... seu guia. Cujas únicas valentias é seguir o amor... o seu amor!”. cordeiro_d_ogum, 2018. twitter.com/roseatriz, rosileneporsimesma.blogspot.com

brega, borbulharam, não para que um corpo dançasse ao seu som, mas para que corpo e som encontrassem morada um no outro.

Dançar ao ecoar do tambor trouxe uma energia, potência corporal, como se o som atravessasse a carne e saísse disparando movimentos, acionando outra dimensão, em meu afetar, a ancestralidade e a espiritualidade.

Imagem 07 – Performance Coletivo Corpo-Rede, no Festival de Teatro do Pará, Teatro Maria Sylvia Nunes em Belém/PA. Na ação, iniciando com a performance com a malandragem de “Zé Pelintra”. Performers: na foto em conexão corpo-rede da esquerda para direita, Denis Bezerra, Rosilene Cordeiro e Edilene Rosa.



Fonte: Rede Social Facebook da Estação das Docas.

Imagem 08 – 1º re-Ato, parte pesquisa de Rosilene Cordeiro, no III Encontro de Etnocenologia no Teatro Cláudio Barradas, Belém/PA. Em ação, da direita para esquerda, Silvio, Luciano Neto, Rosilene Cordeiro, Edilene Rosa (Maria Padilha). Ano: 2016.



Fonte: Arquivo pessoal de Rosilene Cordeiro.

Imagem 09 – Performance no Espetáculo “Um amor de Cabaré”, no Teatro Waldemar Henrique, durante o Festival “Fest Salão”. Retrato o Romance de uma prostituta portuária (Maria do Cais) com um marinheiro.



Foto: Márcio Loureiro (2015).

As fotos acima (07, 08 e 09) foram registradas bem antes da leitura que fiz sobre as manifestações nos terreiros cariocas descritas por Zeca Ligiéro no subcapítulo anterior, ao revisitar as imagens e resgatar a referência bibliográfica, um novo filme acionado pela memória me tomou subitamente. Pois, se por um lado, não vivi a efervescência do samba no cenário carioca, por outro, faço parte dos caldeirões de brega das sedes e terreiros de festa em Belém, da época em que pessoas se reuniam para treinar brega nesses lugares, com a presença dos cantores ou não, os fãs clubes organizavam os ensaios e nos dias de festa das aparelhagens o dançar era tão importante quanto o tocar. Meu primo Kelson Reis foi um grande parceiro nessas noitadas em família e nas casas de festas como A pororoca, Trapiche Bar e Restaurante, Casa de Reboco, Palácio dos Bares, Kuarupe, contando também as “festividades” organizadas pelas igrejas, onde comumente algum cantor regional ou aparelhagem embalava a noite, tocando brega, merengue, forró, xote, bem como samba e algumas músicas eletrônicas (porém em menor tempo). Entre outras casas de Show/festa de grande repercussão na cidade, recordo do Olê Olá, Bora Bora (essas duas promoviam ambientes ou noites diversificadas especificamente para o samba e o brega), o Lapinha e a sede do Arco-íris, infelizmente as duas últimas não conheci pessoalmente.

É comum ouvir falar dos desafios que a Banda Calypso enfrentou para conquistar e acessar o eixo comercial de shows da música nacional, ou mesmo da febre da Lambada com Beto Barbosa, no entanto, assim como quando se fala da dança do maxixe, cita-se casais dançando sem embasar o devido crédito que essas pessoas e seus corpos construíram

juntamente com esse imaginário. Assim como os dois já citados, o cantor paraense Wanderley Andrade viajou para outros países levando o jeito paraense de cantar e dançar brega, pois em meio a todos esses cantores, tinham artistas dançarinos acionando corporalidades presentes no cotidiano dançante de nossa região e suas diversas influências, bem como, construindo novos vocabulários de movimentos, a partir de seus processos criativos em dança, citarei alguns nomes com fortes lembrança em minha memória em relação com essas e outras bandas, mas, certamente outros se fizeram presentes juntamente, são: Rolon Ho, Antônio Coimbra, Nívia Santos e Cláudio, Elaine Pantoja, Aderson Campos, Maríllia Araújo, e outros dos quais não recordo o nome no momento. Outras pessoas³⁸ que já estavam em atividade com o ensino da dança a dois e que se comprometiam em viver esses lugares, e assim oferecer um melhor ensino para os alunos que surgiam em suas turmas foram os professores Assis, Josué Moura, Sidney Teixeira, Teodoro e Marcelo Thiganá que só conheci pessoalmente em 2012, mas ouvia seu nome a partir dos professores Sidney e Josué que fizeram parte de sua cia de dança.

Dessa maneira, posso dizer que o samba e o brega coexistem em minha vida, bem como acredito que se fazem morada em muitos corpos dançantes de nossa região, pois dificilmente deixarei de lado a experiência que adquiri de girar no eixo, no brega ou no carimbó, ao executar um pião no samba, muito menos vou ignorar a sensação de dançar acochada em um merengue, muito menos a habilidade de mover as pernas e quadris nesse abraço fechado, ao executar cruzeiros e voleios e tango. Não questiono aqui a origem desses movimentos, elenco experiências ligadas às danças locais, que contribuíram para o desenvolvimento de técnicas que venho aprendendo.

2.3. O Salão

Pensando, rapidamente, a palavra salão nos remete ao aumentativo, uma grande sala, a de minha avó não era tão grande em espaço físico, apesar de grandiosa na acolhida. Quando meu avô Domingos organizava as festas, montava o que considero a extensão da sala de visitas da casa, o chamado barracão de dança, uma área mais ampla, coberta com a palha, cercado com madeira ou bambu de, aproximadamente um metro e vinte centímetros de altura, normalmente iluminado por lamparinas e lampiões, chão de terra batida, som mecânico que funcionava ou por baterias de carro, ou movido por motor a querosene ou óleo.

³⁸ Os nomes que seguem, são referenciados não como detentores ou necessariamente únicos nesse contexto. Em diálogo com a pesquisa e com minha experiência estou citando os nomes que diretamente pude vivenciar ou mesmo, que se tornaram latentes em minha memória por meio dos relatos.

Ao cair da noite, lamparinas eram acendidas, foguetes lançados ao ar, anunciando o festejo, comprava-se gelo na cidade para resfriar as bebidas, o que não impedia, de no fogo a lenha ter um panelão de Mingau e café, cozidos e aquecidos. Infelizmente, até este momento da pesquisa não encontrei nenhum registro fotográfico da época, porém, coletando informações com meus tios, avós e conhecidos da região, fui informada que a comunidade quilombola do Jurussaca tinha montado um espaço parecido, que talvez a imagem poderia me ajudar, assim, fui até o lugar e para surpresa, tinha as mesmas características citadas acima. Vale ressaltar, que o primeiro parágrafo desse subcapítulo, já estava escrito quando visitei o local e fiz o registro.

Um registro que só foi possível pelo que Jan Assman (2016) chama de *memória comunicativa*, que me levou a este lugar para atravessar o tempo em um exercício para além do imaginário, à escrita, um atravessar em tempo presente. Nesse objetivo, busquei por meio dos laços afetivos familiares encontrar respostas, maneiras que pudessem de alguma forma ser fiéis a essa significação em nossa família. De acordo com Assman:

A memória comunicativa não é institucional; não é mantida por nenhuma instituição que vise ensinar, transmitir ou interpretar; não é cultivada por especialistas e não é convocada ou celebrada em ocasiões especiais; não é formalizada ou estabilizada por nenhuma forma de simbolização material; ela vive na interação e na comunicação cotidiana e, por essa única razão, tem uma profundidade de tempo limitada, que normalmente alcança retrospectivamente não mais que 80 anos, o período de três gerações que interagem. Há ainda estruturas, “gêneros comunicativos”, tradições de comunicação e tematização e, acima de tudo, laços afetivos que ligam famílias, grupos e gerações (ASSMAN, 2016, p. 119).

De tanto que perguntei de um parente a outro, as avós, tios, primos, despertei a curiosidade de minha tia Rosa, “porque tu tá atrás disso, o que tu tá inventando”, sorrindo expliquei a ela e a vó Antônia, que em estudos e viagens identifiquei a importância desse lugar em minha formação como dançarina e que apesar de ninguém do meu círculo de influência, falar desse ambiente como um salão, eu gostaria de contar os relatos do que vivi, mas para exemplificar o espaço fisicamente sentia dificuldade, pois desenhar não é uma de minhas maiores habilidades, ela balançou a cabeça em silêncio positivamente, concordando com minha fala, continuamos a conversar outros assuntos, tomando um café e depois segui de volta à casa de vó Pidoca, isso por volta de 10h da manhã.

Por volta de 15h tia Rosa chega com seu marido Nonato procurando por mim e disse “achei o salão, conversei com o responsável e o Nonato pode te levar lá, eles vão fazer um festejo amanhã à noite”, ela sorria, perguntei perplexa e feliz como assim ela havia encontrado? Onde? Como? Ela explicou sorrindo que depois do almoço saíram de moto pelos

lugares que acreditavam ter algum festejo pela virada de ano, e chegaram até a comunidade do Jurussaca, que fica a aproximadamente 25min de carro ou moto de sua casa (no bairro da Água-fria).

Imagem 10 – Salão organizado para festa de fim de ano (2018) na comunidade do Jurussaca em Tracuateua/PA. Pessoas na foto: Tio Nonato e minha afilhada Paula.



Foto: Edilene Rosa (2018).

Como combinado, no outro dia seguimos ao local, tio Nonato foi de moto e convidei minha afilhada Paula Cristina a me acompanhar de carro, ela é a última neta de minha geração, não chegou a presenciar esse formato de ambiente montado por vô Domingos.

Fui apresentada ao morador da casa em que o barracão foi construído em frente, ele conversou comigo pela janela da casa, contei rapidamente quem eu era (em contexto familiar), sobre os barracões de dança que meu avô fazia e a prosa foi fluindo, disse que a comunidade tinha se reunido pra fazer a barraca, uns tiraram bambu outros palha e ele disse que podiam fazer em frente a casa, pediu desculpa pela música que estava sendo tocada de forma desordenada, disse que o Dj tinha ido tomar banho e só ia voltar ao final da tarde, enquanto isso “os meninos” – referindo-se a alguns jovens – “estão aí brincando”.

Havia uma aparelhagem de porte pequeno, algumas pessoas ao redor da mesa de som entre homens, jovens, rapazes e crianças, com um computador o qual um deles estava operando, com uma garrafa de cachaça no chão. Perguntei o que ia ter pra gente dançar a noite, eles

responderam que de tudo, xote, brega, house, “muita coisa mesmo, pode vir que a alegria tá garantida”. Da janela, o morador diz que algumas pessoas já passariam a virada do ano lá (se referindo a transição do último dia do ano de 2018 para o primeiro do ano 2019), mas se eu quisesse podia chegar depois, que a festa não tinha hora para acabar.

Acionar o território na memória é um hábito comum entre as pessoas antigas da comunidade quando se põem a falar do passado memorado ou relacionar os espaços de hoje às memórias do passado. As memórias da comunidade não estão, portanto, escritas e registradas em papéis, mas no próprio território. É preciso ler com cuidado, é preciso tomar emprestada a memória visual daqueles que viram muito do que ali se transcorreu, é preciso pedir emprestadas também suas memórias auditivas, olfativas e gustativas. Por meio delas as pessoas vão deixando o passado permear o presente, e isso se dá constantemente nas memórias que habitam o território (SARAIVA; SILVA, 2017, p. 183).

Ao olhar para o equipamento fotográfico, eles pediram pra que eu batesse uma foto deles, atendi e perguntei se podia fazer alguns registros do espaço. Tendo a permissão, percorri com as mãos o bambu que constitui o cercado que delimita o espaço de dança, ao me aproximar da área mais recolhida onde é feito o bar, digamos assim, onde fica o gelo com as bebidas a serem consumidas durante a festa (ainda não havia chegado), cuja cobertura é mais baixa, pude sentir o cheiro da palha, do lado de fora, à beira da estrada de onde fiz o registro da imagem 10, senti mesmo calçada a terra quente do sol das 15h, um sol forte que fazia a vista ficar turva; ao voltar para o barracão, resolvi tirar a sandália e sentir com os pés o chão de terra batida. Nesse momento, uma pausa para respirar, a sensação do barro firme e frio me fez viajar no tempo em frações de segundos à memória de quando meu bisavô Amadeus Reis, pai de vó Pidoca, cantando convidava pra pisar no barro, e sorria da gente dizendo que éramos muito fracos e dizia sorrindo “pisa forte”, mostrando como fazer, para quê necessariamente era o barro pisado desse dia já não recordo, é a parte em que a lembrança me falha.

A visita à comunidade foi rápida, mas no retorno me fez confabular com os relatos dos moradores, dos meus tios, do professor Antônio Jorge e principalmente com um relato de minha mãe, que em 2018 me revela a ligação da família “do pai madeu”, como seus netos costumam se referir a meu bisavô, com a comunidade quilombola. Ainda estou em busca de documentos que comprovem, mas há relatos dos filhos que sua família é descendente dos escravos que migrados do Maranhão, constituíram nesse território suas moradas.

A comunidade quilombola do Jurussaca em Tracuateua é reconhecida pela produção familiar, subsistência familiar, além de cultivar um grande festejo, a “Festividade de todos os santos”, essa manifestação tem relação direta com a história do lugar, a dizer do Brasil, pois se relata que:

Na versão contada por Seu V. a comunidade se deu a partir da chegada de três africanos escravizados, que em situação de fuga se instalaram nas terras alagadas do Jurussaca, vindos em fuga pelo Maranhão: “Eles vieram, eles passaram pelo Maranhão. Aí vieram se acomodar aqui. Era um local isolado aqui” (Seu V.) (SARAIVA; SILVA, 2017, p. 185).

O relato do morador destaca uma realidade das pessoas desse lugar, e que não está distante, ao contrário perpassa minha história familiar, pouco abordada, porém existente. O assunto que liga a escravidão ligada a família de meu bisavô Amadeus é pouco tratado na família, talvez como forma de defesa, pela condição dolorosa e difícil da época, bem como as questões políticas envolvidas, como a que vemos a seguir:

O Governo, através do Exército, convocou todos os homens para a guerra, e, temendo que todos os homens da comunidade fossem para a batalha, um senhor prometeu que, caso os convocados não fossem para o confronto, realizaria uma festa em homenagem a todos os santos. Uma semana antes de os homens irem para a batalha a guerra acabou. A Festa de todos os santos é realizada, então, como fruto de uma promessa (MALUNGU, 2013)³⁹.

Toda essa relação me faz refletir algo que certamente não terei tempo nesta pesquisa para ir a fundo, no entanto, cabe relatar o que foi acionado, que é um refletir no próprio ato de dançar na minha família, tanto quanto é talvez para alguém de um terreiro tocar samba no Rio de Janeiro.

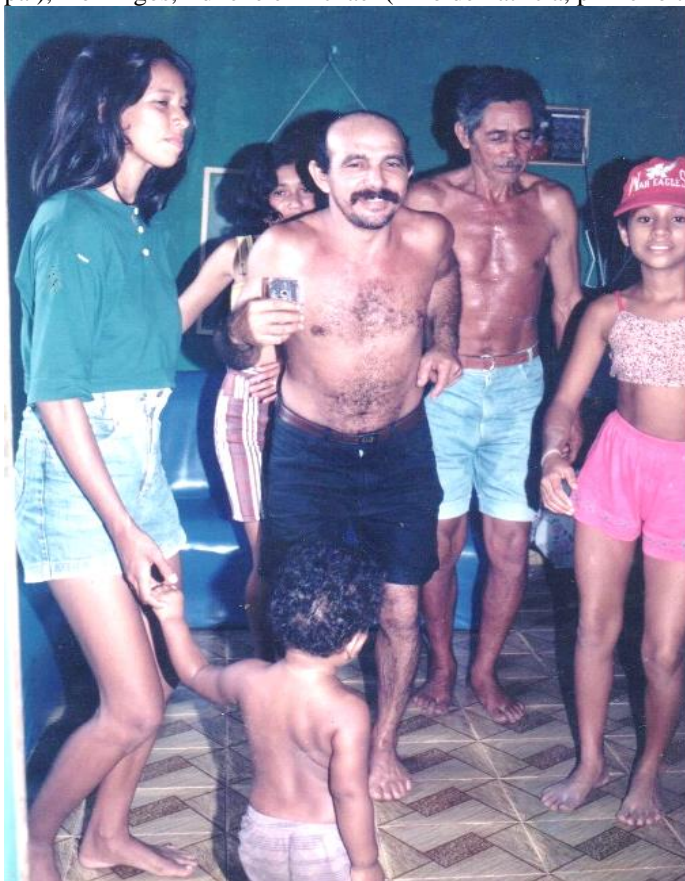
Esse lidar com os afazeres diários, onde o corpo se adapta, constitui comportamentos que se tornam hábitos, corpos que trabalham, que rezam, no caso a partir de minha genealogia familiar, tanto por parte de pai quanto de mãe que era (e em parte ainda é), lidar com o gado – pecuária familiar, meu tio Carlos Antônio, Manoel José, Jorge e Riba chegaram a ser vaqueiros profissionais em fazendas da região –, plantio de mandioca para produção de farinha, a pesca, vô Domingos durante muitos anos trabalhava no plantio de tabaco, criação de animais (galinha, pato, porco), minha vô Antônia que extraía óleo de andiroba, cuidava de suas ervas, amassava barro e fazia panelas, meu vô Mario Rosa que apesar de muito trabalhador, perdia a rota quando se alinhava com a cachaça, ganhava as estradas, contava causos, montador de cavalo bravo – até agora não conheço uma história que fale de ter caído de um –, tinha um dizer que era sua marca ao se balançar no chão ou no lombo do cavalo, nos abençoava e cantava em despedida: “paturí, pato, patola, marreco e ciricola, eu não sou currupeiro que se prende na gaiola, se prender eu furo fundo e vou embora, amanhã eu venho e conto o resto da história”.

³⁹ Informação disponível em: <https://malungupara.wordpress.com/2013/10/24/quilombolas-homenageiam-todos-os-santos/>. Acesso em: 03 ago. 2019. [MALUNGU – Coordenação das Associações das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Pará].

Como essa vida (em movimentos e comportamentos) segue em mim, não só pelo meter o pé no barro, no curral, na roça ou na tentativa de entregar um café pro meu avô em balançar montado em um cavalo, ou mesmo, no caminhar, transitar, tão bem ensinado por minhas avós, mas por meio da dança que dividimos, dos giros que me ensinaram, dos saltos e pisadas precisas e inteligentes pra não levantar tanta poeira quando o chão era de areia, o rodar o salão na chegada tomando benção dos mais velhos como sinal de respeito, a resistência à sede, à fome e ao cansaço, o aprender a sentir o sal do suor com alegria, o mesmo sal que alimenta a vida e somado ao outro, face a face, fortalece relações de respeito, aprendizado, constituem quem sou hoje, constituem minha ancestralidade.

A mesma ancestralidade que me transporta ao Jurussaca e sentir ali nesse pequeno instante, a travessia de meus antepassados, o encontro com a comunidade indígena local, o instalar-se, as relações de fé estabelecidas no local, e o jogo de cintura em lidar com a possibilidade do extermínio, da desvalorização, os *insights* para sobreviver, alimentar-se, trabalhar, e cultivar a fé.

Imagem 11 – Família dançando na sala da casa de tio Paulo, último irmão de minha mãe, localizada no bairro Benguí em Belém/PA, “ajuntamento” familiar no dia das mães. Da esquerda para direita: Patrícia (prima), Cristiana (prima), Alzimiro (meu pai), Domingos, Edilene e Michael (filho de Patrícia, primeiro tataraneto).



Fonte: Álbum fotográfico de família, tio Paulo Reis.

Desses encontros dançantes na família, nem sempre acontecia toda uma preparação, por vezes a simples chegada dos filhos, que moram em Belém/PA, quase sempre de surpresa, devido às dificuldades de comunicação, meus avós soltavam foguetes para comemorar, e ao som do rádio de pilhas, ou do toca fitas de carro, os pares se formavam e ali mesmo a dança começava, iluminada pelo farol do carro, por uma lamparina no parapeito na varanda da casa, histórias sendo contadas, (re)encontros, ensinamentos sendo construídos e a dança acontecendo individualmente ou em pares.

Imagem 12 – Minha Vó Pidoca e Vô Domingos dançando no Baile de quinze anos de minha prima Silvana, realizado no terreiro em frente da casa, ao lado do Rio Quaranaruquara em Tracuateua/PA.



Fonte: Álbum fotográfico de família, tio Paulo Reis.

Os festejos já não são como antes, hoje nesse terreiro e salão ocorrem somente os eventos da família. Mas, assim como meus avós, outros moradores da região realizavam essas festas. Ainda criança, recordo de minha mãe e tios voltando de um desses bailes, e o comentário da noite era, Maria Irene e Osvaldo⁴⁰ foram nomeados rei e rainha da Dança, o

⁴⁰ Maria Irene Reis da Silva, minha mãe, filha de Clementina, o cadastro na irmandade de São Benedito de Bragança adentrou a família a partir de uma promessa que minha avó fez por sua saúde ainda bebê. Meu tio Osvaldo Reis da Silva, irmão mais velho de minha mãe. Um grande companheiro desses momentos dançantes.

título era dado ao casal que entrava no barracão de dança e passava maior tempo na pista. Nesse dia, não estive presente, no entanto, sempre imagino o momento e os dois irmãos recebendo o título. A memória de ver os dois riscando o salão diversas vezes me faz criar cenas para esse momento.

Mais adiante, conheci a ótica do Salão, a partir do ensino da chamada Dança de Salão, já era uma curiosidade, pois um dos primos de minha mãe, o Josiel Reis, frequentava a academia do professor Marcelo Thiganá. Porém, minha primeira chegada foi na “Casa de Dança Mania de Dançar” onde iniciei⁴¹ as aulas; a sala não era tão grande, uma casa antiga, nos altos, com uma grande escada, piso de madeira, teto alto, localizada em área nobre da cidade, Avenida Nazaré, de esquina com Av. Alcindo Cacela. Os momentos festivos nesse espaço eram chamados de *Happy Hour*, cavalheiros levavam bebidas, mulheres algo para comer, os professores tocavam suas seleções musicais, a ambientação ficava por meia luz (imagens 01 e 02).

O primeiro Baile de academias de dança de salão que participei foi na sede social do clube Paysandu, ao fim do ano 2000, organizado por diversos profissionais na época, um grande salão, com piso de madeira, decorado com tecidos, mesas ao redor do salão e o centro livre para se bailar, a música era mecânica. Por ser menor de idade, comprei dois ingressos e minha mãe foi a companhia da noite, não recorro de ter dançado uma única música, mas fiquei atenta e observava encantada tudo que acontecia, admirava como aquelas senhoras dançavam, e como eram alegres, festivas, bem vestidas. Pouco me ative, naquele momento, sobre as relações econômicas e status sociais que envolviam o contexto em questão.

Hoje, academias de Dança de Salão organizam bailes, mensais ou até mesmo semanais, em seus próprios espaços de funcionamento, existe o pagamento de ingresso que fica em torno de R\$ 10,00 (dez reais) a R\$ 20,00 (vinte reais). No entanto, o valor pode sofrer alteração em determinado período ou data comemorativa, existem academias com salas grandes, funcionando em clubes ou mesmo espaços alugados, em outras, sua espacialidade lembra realmente a sala de uma casa, limitando a quantidade de pessoas. Quanto ao piso, alguns são de cerâmica, outros com revestimento que lembra madeira (laminados), raros os locais com piso de madeira (considerado o melhor para dançar), normalmente nos espaços menores já não se usam mesas ao redor, simplesmente cadeiras encostadas nas paredes, a fim de deixar espaço para dançar.

⁴¹ Iniciei as aulas de Dança de Salão, em outubro do ano 2000, com professor Sidney Teixeira na Casa de Dança Mania de Dançar.

Lembrei desse cenário ao chegar a primeira vez na gira no terreiro de Umbanda da Cabocla Herondina e Dona Rosinha Malandra em Icoaraci/PA⁴², era um espaço amplo, semiaberto, com diversas cadeiras ao redor para acolher os visitantes, o piso em cerâmica, pouca luz, um pequeno globo com luzes coloridas circulava próximo as imagens logo na passagem de acesso ao espaço. A noite era de Gira⁴³ de Caboclo, logo os filhos da casa chegaram ao centro do salão, iniciam os pontos cantados, orações e movimentações (um baiar), de pés descalços deslocavam-se em sentido anti-horário, ao cumprimentarem-se por vezes erguiam as mãos e giravam com os corpos juntos em forma de abraço. Os pontos cantados embalaram a noite de Dança e fé, ao som de instrumentos como tambor, maracá e outros.

A observação das corporalidades manifestadas, nesses locais nos quais os diversos sujeitos de nossa região, estão inseridos, permite nossa aproximação de uma parcela de pessoas por vezes marginalizadas devido suas práticas religiosas, mas que se fazem presentes em dança e trabalho em diversos ambientes sociais e em classes sociais.

Em se tratando da dança de salão nas academias de dança, por diversas vezes ouvi falar do corpo malandro no samba, de sua forma de andar, gingar, balançar, ou mesmo, do molejo da mulher no samba, suas gestualidades, sensualidade e poder, a única referência quando questionava o porquê disso era, porque é assim que acontece no Rio de Janeiro.

Viver a memória e andar por esses diversos espaços (a casa, a rua, o terreiro quintal/templo, o clube, a quadra de samba, entre outros), que hoje abraço como salão tendo cada um suas subjetividades e características, e entrar em contato com o estudo dos arquétipos funcionaram como matrizes, corpos em um abraço que se lançam a uma dança, por ora descobrindo a si, por ora descobrindo o outro, um girar/viver/pesquisar que tem me sido permitido no campo da memória e da performance.

⁴² Terreiro da Cabocla Herondina e Dona Rosinha Malandra. Icoaraci/PA. Pai Cledilson.

⁴³ Inerente a atividades praticadas em determinados ritos ou cerimônias na Umbanda.

2.4. Rodou – o Terreiro, o Samba e o Salão

Na verdade Terreiro... meu meu cumpadre, a gente vai em Padre Miguel, batendo um papinho mano e ele tava com saudade de um bom samba, aí ele falou “poh mano, vamo fazer um sambinha, samba de verdade”. Mas, ele só queria se fosse bem lá atrás, se fosse um samba pra fazer fubazada, pra ganhar dinheiro, botar cervejinha, essas coisas ele não queria não, ele queria um samba. Mas bem lá atrás. O cara que é amigo do samba, o povo que vem aqui no terreiro, é amante de samba, que aqui é terra, aqui é feio, é quintal, é chão, é sardinha frita, é isso mesmo, mas sabe o que acontece aqui é amor. Se a Suely tem amor, ele tem amor, eu tenho amor, Paulo Henrique tem amor, Rosi tem amor, vocês têm amor, nós tem amor pelo samba. É isso que faz dar certo ⁴⁴.

Cada pessoa tem sua história de vida, no meu caso, não se trata de um corpo que encontrou a dança fora, ele já era dança, porém precisou ir muitas vezes fora, navegar por entre esses portos, precisou ser rio, pra (re)descobrir sua ilha, seu terreiro, sua corporalidade.

Estudar, (re)conhecer fatos e dados da história é viajar na imaginação, é existir em um espaço tempo, no caso desta pesquisa, tenho sido desafiada constantemente a ouvir, ficar aberta ao devir. Ressalto que esse exercício tem sido de grande relevância, estar aberta ao que pode vir, ir a lugares como se fosse a primeira vez e ir pela primeira vez, conversar com pessoas como se estivesse acabado de conhecê-las, ou mesmo, conhecer novas pessoas e lugares.

Ouso em dizer que o devir desse pesquisar me arrebatou, no dia em que decidi desafiar o espaço e adentrar o salão sem par, com a performance de Samba no pé, vestida de homem (imagem 05). Ação que permitiu adentrar novos e antigos espaços relacionados à cultura, à corporalidade/corporeidade e, até mesmo, me devolver à memória da família, e tomar consciência de meu papel e fazer, no contexto da dança de salão em Belém do Pará, enquanto mulher, dançarina/bailarina, performer, professora e mãe.

⁴⁴ Relato de Silvio Luiz, organizador do Terreiro de Crioulo, transcrito do DVD Terreiro de Crioulo produzido por Ventura Filmes, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wJKNW8bcMN4>

Imagem 13 – Na imagem, Rosilene Cordeiro e Edilene Rosa (in)performance na apresentação de conclusão da sua pesquisa para o espaço/campo, do qual ela é filha e que também fui acolhida.



Fonte: Arquivo pessoal Edilene Rosa. Foto: Lucas Mariano.

Consolidada na partilha/participação do Corpo-Rede⁴⁵, de Rosilene da Conceição Cordeiro, no II Encontro Paraense de Etnocnologia, iniciando as reflexões acerca da dança de salão com a espiritualidade afro-religiosa de Umbanda e Candomblé em relação aos arquétipos da malandragem no samba, adentrando esses terreiros e giras, uma relação que se estreitou com as vivências nos re-Atos espetaculares, desdobrados em sua pesquisa de mestrado⁴⁶ que me levam não só a visitar o espaço, mas, ter a permissão de baiar nele (imagem 13), cruzar essa energia, ter chão no pé, sentir a densidade do ar que me permitiu flutuar.

⁴⁵ Projeto Corpo Sincrético. Espetacularidade ao vivo no II Encontro Paraense de Etnocnologia. Disponível em: iencontroetnocnologia.blogspot.com/2014/06/espetacularidade-ao-vivo-solos-artistas.html?m=1

⁴⁶ CORDEIRO, Rosilene da Conceição. “A BANDEIRA DE OXALÁ BRILHOU, BRILHOU”: Uma corpografia memorial. 2018. 275 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade da Amazônia, Belém, 2018.

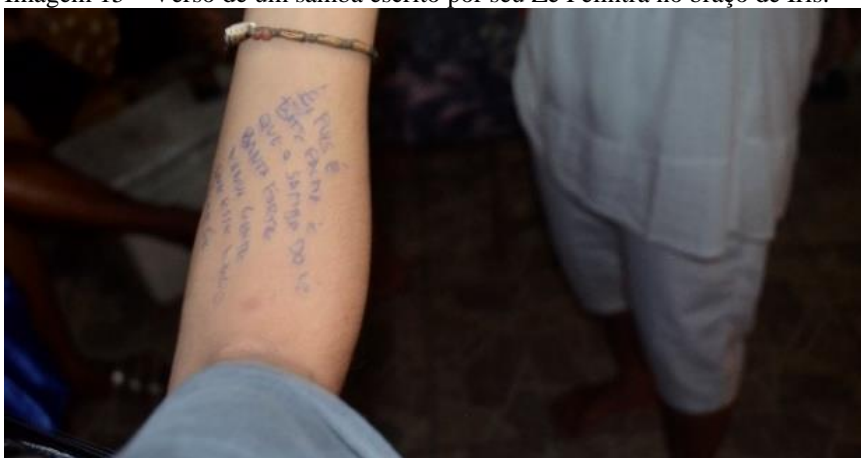
Em 2018, fazendo registros da gira de malandros (na casa de Rosinha em Icoaraci), chamou-me atenção a entidade Zé Pelintra⁴⁷, incorporado em seu cavalo (corpo de uma mulher, vestida com camisa estampada e chapéu preto), registrando no braço de uma das filhas da Casa, Íris da Selva, uma estrofe de um samba: “É, pois é / bate palma / que o samba é do Zé / canta forte minha gente / que esse nego é de fé”. Na ocasião Íris estava com um Cavaquinho e a entidade insistia que ela tocasse, com a finalidade de que musicasse a melodia dos versos que ele estava cantando e havia registrado em seu braço. Como consta na foto a seguir, posteriormente ela deveria completar a letra do samba.

Imagem 14 – Terreiro de Umbanda da Cabocla Herondina e Dona Rosinha Malandra em Icoaraci/PA. Na imagem, veem-se entidades incorporadas em seus cavalos, Íris (de costas) ouvindo as orientações de seu Zé Pelintra, usando chapéu preto, camisa estampada marrom.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Edilene Rosa.

Imagem 15 – Verso de um samba escrito por seu Zé Pelintra no braço de Íris.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Edilene Rosa.

⁴⁷ “A entidade Zé Pelintra abrange o cruzamento de várias culturas, a africana; a indígena, por meio da cura; a brasileira, representada pela sua origem mítica no Nordeste e na figura do malandro do bairro carioca da Lapa” (MERCES, 2012, p. 35).

Ao ser questionado sobre a origem daquele verso, a entidade respondeu que era um samba que havia acabado de iniciar e que a menina deveria completar e musicar, bem como, eu poderia utilizar nos “negoceiros dos estudos” que estava fazendo. Certamente, aquele momento foi de reflexão e emoção, a imaginação me fez viajar no tempo ao Terreiro de tia Ciata, no Rio de Janeiro, e a questão: quantos sambas que marcam a história da música brasileira podem ter surgido assim, entrelaçando vida, arte e espiritualidade?

Imagem 16 – Corpo, salão do terreiro.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Iury Vicenzo.

Tia Ciata⁴⁸ foi um dos nomes que encontrei, revirando essa história/memória do Samba e da relação dos arquétipos da malandragem no samba de gafeira. A mulher que ficou conhecida no centro do Rio de Janeiro como “Mãe do Samba”. Pensando em mulheres, como vi vó Pidoca e tia Ciata, que viveram contextos geográficos e políticos diferentes em alguns aspectos, no entanto, cada uma em sua época e localidade, assinaram seu matriarcado.

Voltando ao momento em questão, percebemos que se trata de uma energia dita como masculina (a entidade Zé Pelintra) cruzada com uma energia feminina (corpo do cavalo), bem como, pude observar em diversos outros momentos o inverso acontecendo, entidades femininas, em seus cavalos corpos masculinos. Esse momento me fez refletir sobre as estruturas e formas fechadas em relação aos papéis duramente definidos para homem ou mulher na dança de salão, que por muitas vezes nos esquarteja e adocece.

Relações que como pesquisadora participante posso abordar, pois como cita Bezerra (2013, p. 56) ao dialogar com Chartier (1996), “o historiador do tempo presente vive próximo

⁴⁸ Seu nome Hilária Batista de Almeida (1854 – 1924), uma Baiana do Candomblé que segue a diáspora para o Rio de Janeiro, e cede sua casa para os grandes encontros religiosos e festivos no centro do Rio de Janeiro.

ao seu objeto de estudo e isso faz com que ele partilhe” categorias essenciais e referências fundamentais, afirma ainda que,

esses intérpretes da realidade possuem informações que precisam ser registradas para que possamos compreender melhor ou mesmo esclarecer dúvidas sobre os fatos ocorridos, mesmo que esse estímulo à lembrança não seja um processo prazeroso, pois quando há um trauma, geralmente o intérprete procura silenciar (BEZERRA, 2013, p. 56).

Estou longe de me colocar como historiadora, sinto-me intérprete e criadora desse momento, sujeito, participante e atuante, por meio dessas vivências, necessitando falar sobre as mesmas e do conhecimento adquirido em inter-relações com a dança a dois, dança em par, seja ela na prática denominada de “dança popular” ou “dança de Salão clássica” por ser praticada em ambientes tidos como “social”. Ainda em questão a essas denominações, Camargo (2013) lançando olhar antropológico diz que:

Quando se trata da “nossa” cultura, fazemos questão de traçar as fronteiras que unem ou afastam a “dança” do “teatro”, das “artes marciais” ou dos “esportes”. Sem falar do “nosso” sistema de classificação das danças: “dança cênica”, “dança folclórica”, “dança de salão”, etc. Não vou incluir aqui a categoria “dança étnica” nessa lista porque do ponto de vista antropológico, todas as danças são étnicas, pois as danças refletem as tradições culturais no interior das quais foram desenvolvidas. Tampouco influirei a categoria “dança primitiva”, porque, uma vez mais, do ponto de vista antropológico, a “dança primitiva” não existe. Existem as danças executadas pelos povos ditos “primitivos”, mas estas são demasiadamente diversas para corresponderem a um estereótipo (CAMARGO, 2013, p. 18).

Durante muito tempo fiquei presa as denominações, que foram construídas em forma de estruturas arquitetônicas, categorias estabelecidas por status, detenção de posses ou mesmo posições políticas/profissionais. O ato de dançar, de ser fluido, belo, elegante, de ter destreza, paixão e sutileza, não faziam parte das características dançantes associadas à minha classe social, no entanto eu estava lá, partindo do pé na areia ao corino da sapatilha, do pé no asfalto ao pé no salto. Algumas vozes diziam: “mas Edilene você só consegue fazer tudo isso porque você fez ballet”. Certamente houve uma grande contribuição, mas desenvolver esse estudo dentro do programa de pós-graduação em artes me oportunizou, não ver ou dar existência pois já existiam, mas dar visibilidade, voz e evidência a esse aprendizado que está para além do que estabelece a dita memória oficial e mergulhar nas *memórias subterrâneas* (POLLAK, 1992).

2.5. A performance da memória

Somos aquilo que lembramos, ou lembramos aquilo que somos? Os anos se passam e perdemos memórias importantíssimas, é como se pedaços de vida caíssem no poço do esquecimento, ou são como pedras lançadas em rio calmo, que pulam, pulam, provocando um frenesi na água que em ondas, corresponde a sua força, a sua velocidade, estabelecendo contato, uma viagem (imaginação/lembrança) que aos poucos cede à força gravitacional (esquecimento). Dependendo da profundidade desse rio, e/ou do valor da pedra (memória) somos levados a mergulhar, nos defrontar com tal preciosidade, seja ela potencializadora de alegrias ou tristezas, é necessário viver.

Mas como viver quando o medo bate à porta, a sensação de gritar e ninguém ouvir é por vezes avassaladora, no entanto, DORES (1999) nos diz que:

longe de caírem no esquecimento, a *memória subterrânea* é preservada e transmitida oralmente de uma geração para outra, de pai para filho, amigos e parentes. Uma memória que apesar de estar no *silêncio* não foi esquecida. Ao contrário, está esperando o momento certo de ser dita, lembrada, constituindo-se, muitas vezes, como uma forma de resistência, diante de um momento não propício de trazer à tona toda a verdade, o que poderia abalar a coesão social e, principalmente, questionar a memória oficial e reivindicar a verdadeira história (DORES, 1999, p. 120).

E o termo verdade entra aqui, não como peso, ou baliza de valia, daquilo que vale mais, ou menos; do que tem mais ou menos importância, pois num geral se tratando da dança de salão seja ela a dançada por meus avós e tios em terra de chão batido ou a dançada pelos professores de dança no salão da Casa Espanha no Rio de Janeiro, ambas em um momento ou outro são categorizadas como dança popular pela memória oficial e dominante, por diversos fatores que envolvem resquícios da colonização, questões sociais, políticas, econômicas, dentre outros que uma pesquisa ainda mais aprofundada na questão pode revelar.

Rodrigo Marques⁴⁹, na concentração do evento Gafieira Brasil 2018, ao se concentrar com as equipes envolvidas no evento, falou sobre a importância de como o evento estava acontecendo nesse ano, com uma temática e uma maneira de fazer que não envolvia uma verdade única, ou o estilo de um ou outro, além de abordar uma temática política/social “O Brasil que nós queremos”, mas buscava dar voz a uma verdade coletiva. Talvez, falando a nível de Rio de Janeiro, pela própria historicidade dançante, um(a) paraense ousar disputar um campeonato na mundialmente conhecida casa do samba, não receba tantos méritos e reconhecimentos de imediato, Rolon Ho vem há anos traçando caminhadas e estabelecendo relações, vencendo desafios nessa caminhada em diversos eventos, no ano de 2012 tive a

⁴⁹ Professor, dançarino de Dança de Salão no Rio de Janeiro, organizador do Evento Gafieira Brasil juntamente com Vinicius Villiger e Patrick Carvalho, bem como do Evento Brasil Samba Congress.

oportunidade de estar em sua primeira aula em um evento no Rio de Janeiro, na oficina do Samba Edição Global organizada por Jimmy de Oliveira. Como ele, Nete e Naldir, Allan Lobato, Kely Reis, Lana Ribeiro, entre outros profissionais que atravessaram a geografia do país na busca por se firmar profissionalmente na dança de salão. Rolon decidiu voltar e traçar essa jornada fixando residência em Belém, por isso, acredito que a partir de sua imersão e de sua parceira Thais Sousa nessa competição, o Gafieira Brasil abraçou o Norte, e muitos praticantes da arte de dançar a dois aqui, abraçaram seus representantes indo junto ao Rio, torcendo, dançando, em 2018 foram mais de sessenta paraenses inscritos no evento e pra mim enquanto atuante e observadora, fica a sensação de ver o transitar de diversos mundos, circulando e a girar no salão.

Sidney Teixeira e Aryane Simões também investindo nesse desafio, e participando de evento a nível internacional como o Congresso de Tango (2017, 2018 e 2019) bem como, ministrando aulas também no Gafieira Brasil de 2018. Talvez algumas pessoas sintam-se esquecidas em minha escrita, por isso é importante deixar claro que essa ainda não se trata de uma pesquisa historiográfica ou da história da dança de salão paraense ou brasileira, pois dada a grandiosidade de informações os dois anos de curso e obrigações a cumprir não seriam suficientes para tal. Sigo esta escrita como as tantas vezes que fiquei à beira do rio jogando pequenas pedras, pegando uma por vez e percebendo quão longe elas iam, quais possibilidades de viajar por mais tempo, ou mesmo perceber uma pedra bem diferente das outras, para que após lançar, observar seu encontro e viagem sobre as águas, poder mergulhar, e encontrá-la, para um novo lançamento, uma nova (rel)ação, e assim repetidas vezes até que a brincadeira perdesse o sentido, ou mesmo, a pedra se perdesse entre as várias outras no fundo do rio, levada pelas águas da vida.

Esse rio é o “Quanaruquara” ou “Quanoruquara”⁵⁰, em Tracuateua/PA, cidade natal de meus pais, Alzimiro e Irene, morada de minhas avós, Antônia e Clementina (D. Pidoca), bem como de tios, primos e outros familiares. Certamente muitas outras coisas foram construídas em torno do rio e da cidade, no entanto, com o passar dos anos e calor feroz, os dias estressantes da vida urbana como moradora da cidade de Belém/PA, assim como a ação de jogar pedras, já não tenho contas dos pensamentos perdidos, lembranças reviradas, rememorando as sensações da calmaria do lugar, bem como das sensações provocadas pelas frias águas, e um sorriso que surge inevitavelmente ao encontrar as “pedras”, as preciosidades vividas naquele lugar.

⁵⁰ Rio que atravessa o terreno de meus avós Domingos (*in memoriam*) e Clementina (Pidoca), bem como corta a estrada que dá acesso ao vilarejo de Santa Maria (região de campos) na cidade de Tracuateua/PA.

Imagem 17 – Rio Quanaruquara, atravessando o terreno da Família Reis da Silva em Tracuateua/PA.



Foto: Edilene Rosa, em maio/2018.

Certamente a maior preciosidade encontrada são as pessoas, seus corpos, suas manifestações, as relações estabelecidas, onde a dança como uma lente sobre a lente, permite focar e revelar mesmo o que não estava em evidência, sendo possível ao observador escolher com que olhos/lentes seguirá, ou se como na imagem acima, vai decidir exercitar olhar por múltiplas óticas, sendo possível evidenciar novas expressões, movimentos, estilos, técnicas, etc.

Imagem 18 – Olhar o rio por outras lentes. Imagem de fundo, rio Quanaruquara, cortando a estrada de Santa Maria em Tracuateua/PA.



Foto: Edilene Rosa, em maio/2018.

Apesar de ter o rio, como esse potencializador de memórias vindas desse lugar, fui tomada por outro elemento, ao ser provocada pelo professor Denis Bezerra a realizar uma ação performática durante o I Seminário Nacional de Memórias Cênicas da Amazônia, em agosto de 2018. Até então, não havia percebido quanto significado um determinado objeto tinha, em situações que abordo no estudo sobre Dança de Salão, partindo do lugar que atuo, em Belém do Pará, uma região Amazônica, considerando o aprendizado em Dança a Dois no meio familiar e cultural, desde a infância, passando pela juventude(adolescência) e até os dias atuais. Esse objeto o qual percebi brincando no rio da memória no processo de pesquisa, e ao qual fui levada a mergulhar em sua busca, refletindo seu papel, foi a lamparina.

Mas o que tem a ver uma lamparina com a Dança de Salão? Como estabelecer tal relação? A Dança de Salão é uma dança social, oriunda dos grandes salões, de pessoas bem postas⁵¹, educadas, bem relacionadas, bem vestidas e bem calçadas, portanto, iluminados por lustres e candelabros. Essa foi a descrição que também ouvi e li acerca dessa modalidade ao iniciar as aulas de dança em espaços específicos de dança de salão, comumente chamados de academias. De fato, o primeiro baile que fui nesse período, foi realizado em um salão dentro dos padrões que atendem a essa perspectiva estética.

No entanto, ao passar dos anos e em vivência e prática no grupo de dança Sidney Teixeira, passamos por diversas experiências que vão desde a mudança de uma estética espacial até as relações estéticas e estilistas de movimentos das danças e gêneros musicais. Se por um lado a Dança de Salão, partindo do ensino, ainda é difundida, irresponsavelmente, por historiadores somente a partir da visualidade das *belas artes*, por outro lado vivenciamos, seja em bairros ditos “nobres” ou de “periferia” da região amazônica, a dança de salão sendo desenvolvida, ensinada, praticada, enquadrada como *cultura popular*, classificação essa que desmerece seu lugar de conhecimento e importância. Mesmo que obviamente, existam os praticantes que intencionam tão somente a festa, diversão sem nenhuma intenção ou pretensão de ensino e conhecimento.

Durante muito tempo vivi o conflito e a crítica por desenvolver os estudos técnicos-corporais para dançar Tango⁵², e ao mesmo tempo, treinar na academia e ir para as “festas” de periferia para desenvolver o aprendizado do brega, e assim, potencializar o ensino a meus alunos. Recebia críticas, como podia eu, uma profissional da dança de salão, perder tempo

⁵¹ No sentido de possuir posses, bem colocado(a) financeiramente.

⁵² “O tango dança, como práxis ritualizada (*off stage*) e como espetáculo teatral (*on stage*), é uma arte processual, no sentido em que se partilha com o público do mesmo tempo fenomenológico; e, justamente, essa temporalidade se desmancha, na cisão que produz o cinema, entre o tempo de produção e de apresentação” (GALLUCCI, 2010, p. 89).

treinando “brega”, podendo treinar e evoluir seu tango? O motivo, dessa fala, é que na visão de alguns profissionais brasileiros é dada como uma das danças clássicas (portanto nobres) da dança de salão. Sinto a fala, como considerar que estou trocando um lugar “nobre” por um “plebeu”, uma dança que me traz “qualidade” por uma “desqualificada”, uma prática que promove “aprendizado” por uma que me faz “perder” tempo.

Viajei para Buenos Aires/Argentina, em agosto de 2015, com meu parceiro na época, Márcio Souza. Disputamos o campeonato mundial de Tango, *El cenário e Salón*, em um dos Palcos da *Usina del Artes*, participamos de diversas aulas e cursos promovidos pela organização do evento, frequentamos milongas, dancei tango na rua com moradores da região, jovens, senhores, e um espaço organizado pelo evento, embaixo do viaduto em frente a *Usina del Artes*. Para minha alegria, todo esforço feito para esse mergulho surgiu quando em uma das danças um sorriso saiu, a satisfação tomou conta do meu ser, a “tranquilidade” assumiu meu corpo potencializando a criação durante a dança, o motivo, me senti dançando um brega ou um xote⁵³, a memória, lançou-me como uma daquelas pedrinhas, a um lugar de pertencimento. Desde então, criou-se um incômodo físico, teórico e metodológico, no que se difunde por pesquisadores como sendo ou não, dança de salão.

Outro fator intrigante e estarrecedor é o de que, para ser reconhecida como uma profissional da dança de salão, precisa-se estar com a imagem fixada a de um parceiro. Evidentemente, não pretendo negar que a dança de salão tem, entre as suas principais características, a relação estabelecida entre duas pessoas. E ainda reforço, “duas pessoas” que não exatamente um homem ou uma mulher, como os padrões sociais embutidos, em práticas machistas se estabelecem. Mas, também, não sinto “despertencer” da dança de salão, pela ausência de um parceiro fixo, único. Ao ver esses olhares, ou ouvir esses comentários, sinto o mesmo quando alguém diz que para ser respeitada como mulher eu preciso ter um marido, ou que para não ser abusada sexualmente preciso ter um marido ou namorado, se não o tenho, devo aceitar qualquer ação seja ela desrespeitosa, ofensiva, segregadora.

Do contrário, muitos homens são reconhecidos e idolatrados com uma parceira fixa de dança ou não, respeitando ou não essas parceiras. Certamente, é um lugar que não pertence, e nesse sentido, agradeço imensamente a “troca” que tive com alguns parceiros com quem dividi a prática/treinamentos/coreografias, no grupo do professor Sidney (2001 a 2016), entre eles, Rodrigo, John Myler, Hallan Silva, Jairo, Antônio Coimbra, Maurício Souza, Wilton Ramos, João Paulo Ferreira, Márcio Souza, Walber Gonçalves, e claro, Sidney

⁵³ Também conhecido como forró pé de serra, estilo do músico Luiz Gonzaga.

Teixeira; bem como, a Caíres Sobrinho⁵⁴, Luiz Brabo e Ednei Rodrigues (os dois no tempo em que passei na Cia de Dança “Neto e Adelaide” no ano 2005), a Carlos Sarmiento que conheci nas aulas com o professor José Netto e que posteriormente, viemos a treinar Tango Salão e até, montar um estúdio de dança, o “Casarão 13” (em 2011), a Márcio Souza com quem dividi uma parceria de prática, ensino e processos de criação com resultados particularmente fortalecedores durante três anos (2013 a 2016). Bem como outros, que atravessaram minha vida na dança de salão em diversos ambientes, como se pode ver, não desconsidero a necessidade do outro, considero que ambos devem existir para impulsão da dança.

Assim, percebo aqui um paradoxo enquanto sujeito e pesquisadora do campo de pesquisa: seguir um curso não linear, desafiar temporalidades, em ação e reflexão, em um fazer e se refazer. Eventos de simultaneidades que resolvi assumir, no exercício pesquisar. Pois se por um lado havia efervescência (de sentimentos internos e não declarados), por outro vem a provocação (como o acionamento externo do professor Denis Bezerra), acionadas no campo da performance intitulada “Da lamparina aos refletores”, a qual busco vencer mais um desafio, que é o de corporificar a experiência nesta escrita.

Um fazer a dois, que gera memória, lembrança, contato, sensações. Revivido em minhas ações performáticas em dança de salão, “solos”, carregados de estados de presença, lembranças de trocas de energia, de direcionamentos, rotações, vazios, sons de respirações, calor corporal, cheiros, olhares, tremores, força, toques.

Desde o grande mestre da “memória das emoções”, Constantin Stanislavski, a recorrência ao tema tem provocado bastantes controvérsias, se uma técnica de atuação, um estilo ou simplesmente a substância com a qual o performer transforma a sua imaginação e as suas emoções em arte. De qualquer modo a questão está sempre associada ao mesmo desejo: a produção de uma arte viva, uma arte da presença e do presente (mesmo quando a tônica é o passado) (LOPES, 2010, p. 135).

Esses estímulos acionados no campo da *performance*⁵⁵, em diversas experiências, têm gerado formação e transformação acerca das reflexões sobre o universo da dança de salão. Em especial, as memórias acionadas e performadas, no I Seminário de Memória, permitiram ver o que estava na penumbra, a luz da “lamparina”, minha experiência em dança

⁵⁴ *In memoriam*.

⁵⁵ Aqui entendida a partir da visão de Schechner (2002), considerado um dos fundadores da *performance* enquanto campo de estudo. Para ele “as *performances* – das Artes Cênicas, dos esportes ou da vida cotidiana – consistem, em termos bem gerais, em gestos e sons ritualizados. “*Rituais são memórias em ação*”, diz Schechner. Num nível teórico, enquanto campo de estudo e análise, a categoria “*performance*” pode ser definida como “comportamento restaurado” (“*twice-behaved-coded-transmittable behavior*”), ou seja, aquele comportamento que não está sendo “performado” pela primeira vez, mas, no mínimo, pela segunda ou terceira. (CAMARGO, 2007, p. 81).

de salão aprendida e apreendida no seio familiar, com meus (minhas) primeiros (as) parceiros (as), avô, pai, mãe, tios (Carlos Antônio, Osvaldo Reis, Paulo Reis, Manoel José, Manoel Rosa), tias (Ligia do Rosário, Wanda Silva, Janete Silva, Rosa da Rosa), primos (Roberto, Antonio Carlos, Clebson, Virgílio, Edwaldo, Oriswaldo, Edailson) e primas (Cristiana, Patrícia, Silvana, Silvia).

Acerca dessa experiência, e o exercício de perceber meu corpo entre, intra e em torno, sobre isso, dialogo, com o pensamento de Beth Lopes (2010):

O corpo é o espaço da memória do performer, o lugar onde os sentidos se constituem perante o público. As ações compõem a sua linguagem, história e ideologia (todos têm uma). O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade. As emoções que o performer perpassa na sua pele, na sua carne, na sua expressão inscreve uma ‘matriz de si’ (LOPES, 2010, p. 137).

Sobre esse conjunto de externalizações, Beth Lopes relaciona a essa matriz de si, o real ao conceito de representação mimética, ato que não vê somente como imitação da vida, mas “a noção de uma constelação de referências imaginativas que se incluem entre as diferentes realidades e mundos virtuais” (LOPES, 2010, p. 137).

Sinto a dança de salão a partir de corpos-corporificados⁵⁶, que partem de/com suas inter-relações a flunar em diversos espaços, obviamente, cada espaço trará suas reverberações, executar movimentos na areia, certamente, é bem diferente de executá-los em um piso de terra batido ou de madeira.

Durante a montagem da performance, pude reconstruir, ou reestruturar ações e relações acionadas a partir da experiência em dança de salão no seio familiar, da relação com meus pares, a exemplo de meu avô que nos desafiava a dançar até o sol raiar, e sendo atravessada, enquanto dançarina/bailarina que não vive um personagem, mas a si (e os seus) em cena, mergulhei na memória buscando essas lembranças, o comportamento das pessoas, o ambiente, as sensações, os movimentos, seria um reviver ou construir uma nova experiência? Segundo Schechner (2006):

quanto às ações que são aparentemente “um-comportamento” - os Happenings de **Allan Kaprow**, por exemplo, ou um evento da vida cotidiana (cozinhar, vestir, dar uma andada, conversar com um amigo)? Mesmo estes são construídos a partir de comportamentos previamente experienciados. Na verdade, o dia a dia do cotidiano é precisamente sua familiaridade, está sendo construído a partir de pequenas parcelas de comportamento rearranjados e moldados de maneira a caber em determinadas circunstâncias. Mas também é verdade que muitos eventos e comportamentos são

⁵⁶ “Ser corporificado é criar um corpo vivo – não apenas estar *com* o corpo ou em relação a ele. O seu corpo vivo cria as suas relações” (KELEMAN, 1996, p. 26).

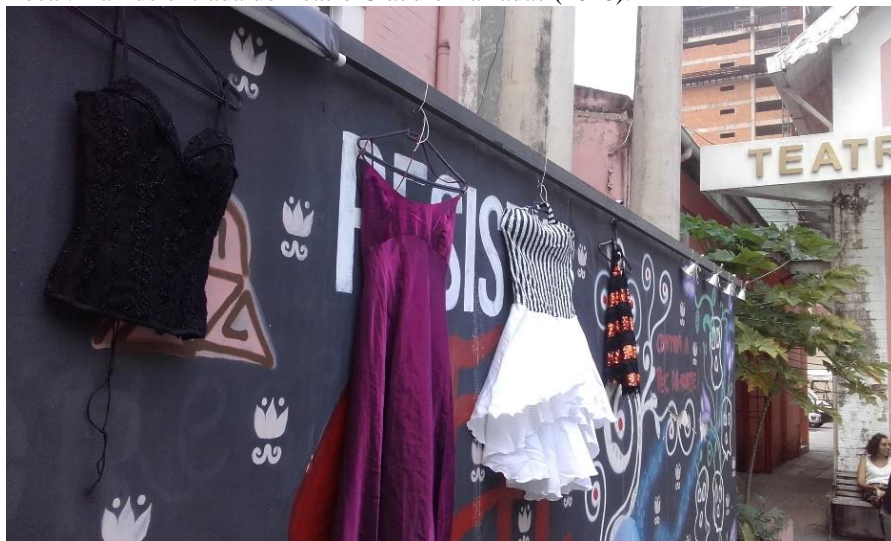
eventos que acontecem apenas uma vez. Seu “ineditismo” está em função do contexto, da recepção, e das ilimitadas maneiras que as parcelas de comportamento podem ser organizadas, executadas e mostradas. O evento resultante pode parecer ser novo ou original, mas suas partes constituintes – quando bem separadas e analisadas – revelam-se **comportamentos restaurados** (SCHECHNER, 2006, p. 29).

Durante o ato, não busquei ali inter-relacionar com reflexões teóricas, mas posteriormente com a performance da memória, surge o momento em que pesquisadora e performer se convidam para dançar, ou seja, compreender, refletir, fazer anotações, olhar os possíveis registros. Um novo momento, outro comportamento definido na língua portuguesa como “maneira de se comportar, procedimento, conduta, ato” (FERREIRA, 2001, p. 169). Surgindo assim, outro fluxo de pensamentos, em relação aos comportamentos que se apresentam nos diversos ambientes de dança a dois, considerando as teorias apresentadas no texto “O que é Performance” de Richard Schechner, primeiro a de Heráclito (em relação a teoria impermanência e da mudança) e de Schechner (em relação a teoria do comportamento restaurado), o que me levou a ler novamente e encontrar a informação de que,

Existe um paradoxo aqui. Como pode tanto Heráclito quanto a teoria do comportamento restaurado estar certos? Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal, e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único (SCHECHNER, 2006, p. 30).

O campo da dança de salão certamente, é amplo dada a multiplicidade de situações envolvidas, em relação ao trecho acima, posso destacar que muitos movimentos que hoje fazem parte do ato de dançar a dois, têm sua raiz em um dado comportamento social, como a posição do abraço, ou mesmo de se vestir. Dessa maneira, a amplitude desses acionamentos, que lançam corpo e memória à *performance*, bem como as que faço internamente, tais como: o que é performance? De que maneira a dança de salão adentra os atos performativos da pesquisadora? Como os campos de estudos da memória e da performance podem contribuir para o campo da dança de salão, ainda em formação e em conexão com as artes cênicas?

Imagem 19 – Figurinos utilizados em apresentações artísticas de Dança de Salão, em palcos etc. “sobre refletores” ao lado das lamparinas que deram luz, à dançarina. Local: Hall de entrada do Teatro Cláudio Barradas (2018).



Fonte: arquivo pessoal. Foto: Edilene Rosa.

Imagem 20 – Das lamparinas que deram luz, à dançarina. Local: Hall de entrada do Teatro Cláudio Barradas (2018).



Foto: Edilene Rosa.

Assim, ligar os espectros da iluminação à “lâmparina” e os “refletores” aí representados pelos figurinos utilizados nos palcos, a performance iniciou simultaneamente a ação, dos demais performers, Solange Souza e Amanda Modesto, Marcelo Farias e Eu (Edilene Rosa). A ação iniciou a partir dos figurinos, ou seja, dos refletores, da experiência cênica e coreográfica, em interação com um vídeo, da performance de samba no pé, trajada de homem em transfiguração para mulher, que ao caminho e ao passo do aprendizado, dentre técnicas e viagens por (d)entre outros espaços e lugares de dança de salão, reencontro na penumbra da lâmparina, minha história e formação em dança a dois no âmbito familiar. Foi como ouvir o próprio ‘vei Jacó’ chamando atenção de Luiz Gonzaga a respeitar os ‘oito

baixos' de seu pai, assim experimentei da zanga de Januário⁵⁷, montei no jumento⁵⁸ e pedi socorro a Dominginhos que gozava no arrastar do chinelo no salão com seu sorriso cristalino⁵⁹. Pois muitas foram as noites atravessadas a passos largos acompanhando meu velho (vô Domingo) a xotear⁶⁰ pelo salão, com pausas para respirar, buscando ar no valsado saltitante de tio Carlos Antônio por vezes me perdendo e encontrando com ruptura do abraço, além de rodar e riscar o salão com o merengar de tio Osvaldo e tio Paulo, em um abraço mais íntimo, mais acochado.

O cheiro do pavio queimando com querosene, aflorou uma emoção, aquecendo a paixão que me atém ao dividir um abraço a dançar com o outro, que me levam a encarar o ofuscar da vista na luz emitida pelos refletores. Exatamente, como a emoção em Buenos Aires ao me sentir pertencente ao tango, acionando o imaginário das memórias corporais com o brega.

A experiência atuando na área educacional me ensinou sobre a importância de se colocar ao aprender, ao me perceber mergulhada, permeada, envolvida tanto no que diz respeito a lembrar, quanto as próprias dificuldades que a mente enfrenta nesse processo de formação, que é o mestrado, professor Dênis me apresentou aos Estudos da Memória, com alguns autores, entre eles, Le Goff, onde trago o seguinte trecho:

No século XIII os dois gigantes dominicanos, Alberto Magno e Tomás de Aquino, atribuem um lugar importante à memória. À retórica antiga, a Agostinho, acrescentam sobretudo Aristóteles e Alvicena. Alberto trata a memória no *De bono*, no *De anima* e no seu comentário sobre o *Della memoria et della reminiscencia* de Aristóteles. Parte da distinção aristotélica entre memória e reminiscência. Está na

⁵⁷ Pai de Luiz Gonzaga, referendado na música Respeita Januário Luiz, 1946: "Quando eu voltei lá no sertão / Eu quis mangar de Januário / Com meu fole prateado / Só de baixo, cento e vinte, botão preto bem juntinho / Como nêgo empareado / Mas antes de fazer bonito de passagem por Granito / Foram logo me dizendo: / "De Itaboca à Rancharia, de Salgueiro à Bodocó, Januário é o maior!" / E foi aí que me falou mei' zangado o véi Jacó: / "Luí" respeita Januário / "Luí" respeita Januário / "Luí", tu pode ser famoso, mas teu pai é mais tihoso / E com ele ninguém vai, "Luí" / Respeita os oito baixo do teu pai! / Respeita os oito baixo do teu pai! (música de Luiz Gonzaga em parceria com Humberto Teixeira).

⁵⁸ Tal qual narrado por Luiz Gonzaga em sua música Apologia ao Jumento: É verdade, meu senhor / Essa estória do sertão / Padre Vieira falou / Que o jumento é nosso irmão / A vida desse animal / Padre Vieira escreveu / Mas na pia batismal / Ninguém sabe o nome seu / Bagre, Bó, Rodó ou Jegue / Baba, Ureche ou Oropeu / Andaluz ou Marca-hora / Breguedé ou Azulão / Alicate de Embau / Inspetor de Quarteirão / Tudo isso, minha gente / É o jumento, nosso irmão / Até pr'anunciar a hora / Seu relincho tem valor / Sertanejo fica alerta / O dandão nuca falhou / Levanta com hora e vamo / O jumento já rinchou / Bom, bom, bom / Ele tem tantas virtudes / Ninguém pode carcular / Conduzindo um ceguinho / Porta em porta a mendigar / O pobre vê, no jubaio / Um irmão pra lhe ajudar / Bom,... E na fuga para o Egito / Quando o julgo anunciou / O jegue foi o transporte / Que levou nosso Senhor / Vosmicê fique sabendo / Que o jumento tem valor / Agora, meu patriota / Em nome do meu sertão / Acompanhe o seu vigário / Nessa terna gratidão / Receba nossa homenagem / Ao jumento, nosso irmão.

⁵⁹ Música de Dominginhos, 1989: O meu olhar não leva jeito de chorar / Quando vê o teu sorriso derramar / Esse riso cristalino de alegria / Como o beijo que a praia deu no mar / É melhor ser triste assim como eu estou / Do que ser feliz na vida como estás / Pois felicidade em mim é teu amor / Bem mais claro que uma noite de luar / Quando a brisa desta noite te abraçar / Vai sentir o frio forte da paixão / O meu braço abraça o corpo de outro amor / Como o beijo que essa praia deu no mar (voz: olha aí, a sanfoninha vai só mordendo, vai só mordendo e a gente abofetando aquela neguinha no meio do salão no chinelo).

⁶⁰ Dançar Xote.

linha do cristianismo do "homem interior", incluindo a intenção (*intentio*) na imagem de memória, presente o papel da memória no imaginário, e concedendo que *a fábula, o maravilhoso, as emoções* que conduzem à metáfora (*metaphorica*) ajudam a memória, mas, como a memória, é um auxiliar indispensável da prudência, isto é, da sagesa (imaginada como uma mulher de três olhos que pode ver as coisas passadas, presentes e futuras). Alberto insiste na importância da aprendizagem da memória, nas técnicas mnemônicas (LE GOFF, 1924, p. 253-254).

Todos esses elementos que envolvidos em cada performance ou em cada ação que parte envolvendo esses elementos, funcionam instintivamente em si: simulação de organização (montagem dos elementos, organização do espaço, colocar o corpo como parte, sentir), ordenação das coisas a serem recordadas (em diálogo com o que se tem e o tempo previsto para tal, ancorar a consciência a razão) e reflexão constante com o possível a ser recordado (a fim de preservar o que se pretende e o que pode surgir), a esse exercício, em desenvolvimento, associo as ‘técnicas mnemônicas’ mencionadas por Le Goff (1924, p. 455-456), pois por meio delas, fui conseguindo construir os passos dessa pesquisa, organizar as informações, bem como estruturar esquemas, para o processo de aprendizagem. Sim, não podemos esquecer que o curso de pós-graduação também faz parte de uma formação e engloba processos de aprendizagem.

Em meio a tudo isso, encontro Beth Lopes sinalizando acerca da heterogeneidade, fragmentação e dispersão no discurso do performer, dizendo que:

Da mesma forma que a memória oferece uma variedade de reflexões que atravessam os conceitos de sujeito, ideologia, história, como ferramenta teatral possibilita uma experiência de linguagem capaz de colocar o tempo passado como um meio de compreensão do presente. O discurso corporal gerado pela percepção e expressão usa mecanismos que cada um perfaz a seu modo. No trabalho com os seus arquivos, conscientes ou inconscientes, o performer vai buscar formas de materializar aquilo que sente daquilo que relembra. O discurso que se constitui é heterogêneo, fragmentado e disperso por envolver os diferentes sentidos pelos quais ele é afetado (LOPES, 2010, p. 137-138).

Assim o ato de escrever, torna-se em si performance da memória, reestruturando os atos corporais, estados de afetos, para uma escrita de si em uma bailarina com os seus, dessa maneira “O trabalho do performer consiste em se confrontar, dia a dia, com a percepção de si.” (LOPES, 2010, p. 138). E perceber a si está longe de um exercício egocêntrico e isolado, exatamente como no ato de dançar a dois deve ser, os estudos da performance nos colocam nesse plano de compreensão, pois o entendimento de *performer* ultrapassa as fronteiras da interpretação e da encenação unidirecional, permitindo que o cosmos que envolve o ato nos permita plinear por diversos aspectos: do ator *performer*, do espectador *performer*, do ambiente, do clima, dos elementos, do âmbito geográfico, do eu que se vê ou mesmo ou do que se sente, lembra, esquece, recorda e (re)aprende.

3. RISCAR O SALÃO – EXPERIMENTAÇÃO EM PERFORMANCE DANÇA

*Pode me chamar de covarde,
mas não largo essa mulher.
Isso não é mulher é uma tentação.
Ela joga baralho, ela puxa a navalha,
risca a faca no chão.*
(Ponto de Umbanda de Maria Navalha)

‘Riscar o Salão’ é uma expressão conhecida no contexto compreendido como popular, referindo-se aquelas pessoas que pretendem ir para, ou já estão na festa, e dançar tanto a ponto de deixar marcas no salão. É comum alguém fazer referência e dizer “fulano hoje tá riscando o salão”, ou seja, está dançando muito.

Este capítulo vem tratando dessas marcas que marcam não somente o salão, espaço físico. Mas principalmente, trata do processo de descoberta dessas marcas no salão (corpo) da pesquisadora, que encontra na *performance* uma maneira de pensar, refletir, intervir, questionar a si e seu meio, experimentar possíveis aventuras e desventuras do ato de dançar a dois, em um corpo superficialmente, no que diz respeito a matéria, solitário, mas que, se analisado internamente, nunca está só, dada sua existência.

Em janeiro de 2012, recebi a graça de ser mãe, uma gravidez que veio em fase de intensa atividade profissional, aulas, apresentações, ensaios e uma grande dúvida: como ser mulher, mãe, com sua cria pequena, autônoma no universo da Dança de Salão em Belém? Certamente, foi um momento de grande reflexão e tomada de decisões, surgindo daí a potência e impulso para muitas outras áreas da vida, entre elas o fazer artístico de forma mais consciente e profissional.

Tomada por uma energia que precisava fluir, transversalizar, resolvi comemorar meus 12 anos de atividades em Dança de Salão e como integrante do Grupo de Dança Sidney Teixeira fazendo uma homenagem a ele. Em honra aos seus anos de glória, sambando no pé nos Bailes de Dança de Salão de Belém e nos palcos, trajei-me de homem, sapato de couro, calça branca, paletó branco e chapéu, de modo que ninguém percebe em um primeiro momento se tratar de uma mulher. Como de costume, ele parou a música para dar os anúncios no baile, com a ajuda de amigos, o som do microfone foi cortado, este voltou à mesa de som e quando se virou de volta ao Salão, eu já estava lá, posicionada (imagem 05).

Ao som da música “Fibra”, de Paulo Moura, iniciei buscando na memória, tudo que havia aprendido com ele enquanto “*corpo-masculino*”, ou “*corpo-condutor*”, seus trejeitos, sua técnica, sua agilidade, sua desenvoltura, a famosa malandragem no samba. Porém, precisava agradecer, também, por tudo que me havia ensinado como dama, “*corpo-*

conduzido” e “*professora de Dança de Salão*”. Assim, usei por baixo da roupa masculina uma roupa tradicionalmente feminina, com paetês, franjas que favorecia o molejo do “*corpo-feminino*” no samba. No decorrer da ação, e ainda ao som da música, o malandro deu espaço à “dama” (abriu caminho), momento em que minha identidade foi revelada. Surpreso, ele adentrou o salão, incentivado pelo público, e partilhou comigo a dança, ali se oportunizou, o encontro da aprendiz com o mestre, sobre os olhares atentos e estonteantes dos presentes.

Tive a percepção de um estado corporal bem diferenciado de tudo que já havia apresentado, uma energia que partia não só da performer, mas girava no salão, provocando e sendo provocado. A comunicação ali estabelecida entre os nossos corpos e as pessoas ao redor, o envolvimento com todo contexto, deixaram fragmentos, informações, o sentimento de que quão importante era guardar tudo isso na memória, mesmo sem saber exatamente sua significância, importância, necessidade futura. Porém, velozmente, como um raio de pensamento, enquanto recuperava o fôlego, lembrei de algumas questões levantadas no campo da Etnocologia⁶¹ sobre os estudos da Performance, que tive acesso durante a Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo, nos anos de 2010/2011, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Na época, sem uma intencionalidade conceitual constituída ou mesmo a se constituir, no entanto, hoje posso dizer que aí surgiu meu primeiro contato com a consciência das relações corpo-movimento-espírito no dançar/performar. Aspectos muitas vezes ignorados, pois as considerações sobre o corpo acabam por seguir um olhar ligado ao desempenho e/ou a estética, normalmente presente nos relatos de historiadores, pesquisadores. Santa Brigida nos revela que:

Se recuarmos um pouco nessas narrativas descortinaremos a cena de escravidão de um Brasil colônia onde os negros aprendiam gestos cortesões, elegantes e delicados para cumprirem suas tarefas como serviçais nos bailes da corte, para os quais ensaiavam as medidas, etiquetas e também, observavam os gestos elegantes do mestre de cerimônia, além da coreografia nobre dos casais dançando minuetos. Ao retornarem as senzalas, caricaturavam, ridicularizando e debochando de seus comportamentos ensaiados, utilizando para esta performance movimentos de rituais afro incluindo alguns gestos da capoeira. Nesta versão destacamos um significativo elemento de fundação desta dança que é a miscigenação de etnias diferentes como os portugueses, os negros e também o índio (SANTA BRIGIDA, 2010, p. 02).

A Dança de Salão Brasileira não está isenta dessas relações étnicas e religiosas, é fato e aparentemente redundante citar, no entanto, toda essa formatação em torno da moral e

⁶¹ Segundo Bião (2007) aproxima-se da etnocologia pela “articulação entre antropologia, estudos teatrais, teoria e prática, o interesse pela diversidade cultural e, parcialmente, a aceitação de uma perspectiva epistemológica que permite a conformação do objeto a partir do olhar do sujeito” e se distancia a medida que “os estudos da performance vão do âmbito estético ao fenomenológico e ao dos aspectos antropológicos, sociais e culturais, enquanto a etnocologia se situa claramente no campo estético, da sensorialidade e dos padrões compartilhados de beleza” (BIÃO, 2007, p. 24).

dos bons costumes burgueses, que imprimem através dos tempos o que é certo ou errado, social ou antissocial, bom ou ruim, o que serve ou não serve, o que é belo ou é feio, a qual a sociedade brasileira é historicamente atrelada, acaba por negligenciar a raiz cultural, de danças e ritmos e religiosidade que trazem como matriz a vivência de negros, índios e colonizadores, citado por Santa Brígida (2010) no texto acima. Mas que, com o passar dos anos, vem quebrando preconceitos e conquistando corpos e pessoas, independente de gênero, raça ou condição social.

Outros autores também fazem referência a como os negros ‘debochavam’ da maneira como seus ‘donos’ dançavam, de suas posturas e maneiras ao repetirem os gestos quando reunidos, com os seus, imprimindo a ideia de copiar seus ‘superiores’. Para haver resistência se faz necessário haver existência, sobrevivência, permanência, não significando dizer que se admite a negligência, a invisibilidade e o cárcere. E quando falamos em Dança de Salão, perpetua-se acerca da dança a dois, no imaginário das pessoas, o olhar do colonizador, as metodologias de ensino aplicadas e difundidas, ousou dizer que, ainda hoje, seguem padrões corporais e estéticos vendidos por europeus⁶² e norte-americanos, etc.

A exemplo, posso citar o tango, o qual eu não sentia o menor interesse em aprender, pois as aulas e vídeos que inicialmente assisti, demonstravam a meu ver uma dança dura, na qual a mulher tinha que dançar com uma dependência corporal em relação a seu par, formando figuras corporais as quais não sentia confortável para dividir. Mesmo assim, encarei o desafio proposto pelo prof. José Netto e pela profa. Adelaide Marinho, enquanto fiz parte de sua cia de dança⁶³. Iniciamos um trabalho coreográfico com o Tango, no processo havia um cuidado com a preparação física, treinamento e aprendizado individual dos movimentos e sequências coreográficas, além de uma bela tentativa de nos fazer mergulhar na musicalidade do tango, o desempenho físico, porém, não foi o único foco, ambos buscavam de alguma maneira, sinalizar a existência de uma interpretação de sentimentos, expressões em acordo com a música. A princípio em meu corpo, a contração muscular era mais evidente que conjunto em si.

Uma tensão⁶⁴ que só consegui quebrar quando decide dedicar um tempo mais de pesquisa e prática do tango, assim, participei de um Workshop promovido pelo Instituto

⁶² Bem como a observação de Lopez (2010, p. 110), que considera uma inclinação ao formalismo.

⁶³ Na época chamada Cia de Dança Netto & Adelaide. Posteriormente, formou-se a Cia Nacional de Dança, hoje sobre administração do professor José Netto.

⁶⁴ “Essa tensão está ancorada em um olhar idealizado: o tango que se pratica no filme evade aspectos gestuais dos arrabaldes, da cena teatral de circo e dos cortiços de imigrantes. O salão do cabaré Armenonville apresenta um clima estereotipado, sem cortes, quebradas ou brigas, mostrando o produto que passou a ser centro da cultura europeia e se reverteu nos salões de diversão das classes altas portenhas” (LOPEZ, 2010, p. 111).

Marina Benarroz, com o argentino Manuel Ortiz, e posteriormente iniciei treinamentos e estudos com Carlos Sarmiento, aplicação destes aprendizados em aulas, surgindo nesse momento o convite do professor Sidney para juntamente com este, dividirmos uma turma de tango. Tive a oportunidade também de ter aulas e o contato com a prática de Tatiana Lopes e Edson Chaves (na época parceiros); Sarmiento e eu, também fizemos uma espécie de imersão com o diretor argentino Manuel Ortiz, a experiência em Buenos Aires no Mundial de Tango que foi do bailar no Palco a bailar embaixo do viaduto, de dançar no salão ao som ao vivo da “Orquestra Collor Tango” a treinar no terraço do hotel em pleno frio, para apresentação do dia seguinte na competição do Mundial de Tango.

Imagem 21 – Nota sobre os brasileiros competidores no Mundial de Tango 2015.

Competição

Brasileiros se destacam nas semifinais do Mundial de Tango de Buenos Aires 2015

Dezesseis casais tentaram colocar o Brasil no rol dos países mais bem colocados do Mundial e quatro deles conseguiram chegar lá, passando para as semi-finais dos dias 24 e 25/08.

Na categoria tango pista, os classificados foram: (1) Juliano Andrade e Paula Emerick (DF), que cumpriram as etapas na Argentina; e Kiraly Garcia e Karina de Souza (SC), que venceram a preliminar na sub-sede Rio. Na categoria tango cenário foram: (1) Alam Blascovich e Camila Delphin (RJ), em classificação local; e Diogo Carvalho e Bruna Estellita (RJ), em classificação na sub-sede Rio.

A feira, as atividades culturais e as competições do Tango Festival y Mundial de Baile é uma realização do Ministério da Cultura do Governo da Cidade de Buenos Aires e este ano foi realizado entre os dias 12 e 28 de agosto. A fase competitiva conta com preliminares em sub-sedes espalhadas pelo mundo e o Rio foi sede por duas vezes: uma há dez anos, coordenada por Nei Homero, e a deste ano, coordenada por Alice Vasques e Maximiliano Cristiani. Na competição da sub-sede Rio, realizada entre os dias 23 e 25 de julho na Casa do Minho, Cosme Velho, participaram casais do Brasil, Paraguai e Bolívia.

Disputa acirrada

Considerada a mais importante competição de tango do mundo, o Mundial de Buenos Aires atrai a cada ano um número crescente de participantes com elevado nível técnico. Estar entre eles, por si só, já representa uma grande conquista. Este ano, 400 casais disputaram as 65 vagas

das semi-finais tango pista (somente 38 iriam à final, dia 26/08); e 200 casais disputaram as 37 vagas da penúltima etapa da categoria tango cenário (somente 18 iriam para a final, dia 27/08).

Os países com casais de maior pontuação foram Argentina, Rússia (estes dois sempre nas melhores colocações), Coreia do Sul, Colômbia, Indonésia, Itália, Venezuela, Colômbia, Grécia e Japão. Do Brasil, tentaram colocação, além dos já mencionados classificados, os casais Navir Salas e Debora Vitor (MG), Alexandre Bellarosa e Kátia Rodrigues (SP), Alex de Oliveira e Vanessa Flecha (SP), Marco Rodrigo e Edilene (PA), Gabriel Ferreira e Lidiani Emmerich (SC), Antonio Pereira e Sergina (SP), Gustavo Tontini e Sofira Kniphoff (SC), Natan Nicolas e Marina Zardo (SC), Rodolfo Marchetti e Maria Cláudia (SC), Luiz Roberto Martinez e Dulcinea (MG), Luiz Gabriel e Leticia (SC) e Ricardo Tetzner e Alexandra Flen (SC).

Para Diogo Carvalho, a participação em competições desse tipo incentiva a evolução e cria oportunidades. “Competição visa excelência. Sendo assim, serve como motivo para o aprimoramento técnico. Dependendo da credibilidade da competição, ela pode projetar a imagem do profissional no mercado. Contudo, este é apenas um caminho entre tantos outros para o desenvolvimento e reconhecimento profissional”, declarou-nos Diogo, em entrevista ao Jornal Falando de Dança (acesse o link para a entrevista pelo perfil do JFD no Facebook).

Leonor Costa

Fonte: Jornal Falando de Dança. Set/2015, p. 6.
Disponível em: jornalfalandodedanca.com.br

Analisando o processo de aprendizagem em minha história na dança, sento a mesa na pista para ouvir Natacha Lopez (2010), acerca das danças argentinas, explicando que: “em geral, o que determina que se esteja dançando é a forma coreográfica”, que no tango, porém,

“ocorre algo inverso: o que determina é um conteúdo transmitido culturalmente, é a maneira” (p. 110).

Apesar de ensinadas em diversas academias em diferentes regiões do Brasil, a dança a dois brasileira parece segregada da história da dança, ficando de fora dos circuitos conceituais internacionais sobre Dança, quando muito, é mencionada como uma dança popular ou social, sem uma merecida análise, contextual, de movimentos e técnicas. Uma situação intrigante, que dificulta os possíveis caminhos que pesquisadores possam seguir para estudar o campo em questão.

Entre questionamentos perpassam não somente por questões geográficas, categóricas, sociais, como também intra e inter-relacionais entre os pares, e a insistência em limitar papéis sociais a partir da dança, quem afinal é o condutor, quem afinal é o conduzido? Quem deve fazer o convite para dança, o homem ou a mulher? Valsa é dança de Salão porque é uma dança social, mas quando um forró é dançado pelos convidados em um baile de formatura, ou jantar empresarial continua sendo, regional, popular, portanto, não social? Mulher pode ser professora de Dança de Salão? A última parece uma pergunta absurda, porém, comum.

Compreendo que diversos campos e olhares podem adentrar a prática da dança de salão, para discutir as mais diversas teorias ou conceitos. Eu, decidi abraçar a área das Artes, como caminho para essa fase de estudos, no âmbito cultural. E, nesse sentido, Cecilia Gomes (2007, p. 176) nos diz que “a cultura define uma ordem de existência que é simbólica e subsidia a construção dos papéis; influencia na sua diversidade e nas características que definem pessoas e grupos”.

Seria a cultura ou o olhar daqueles que falam sobre ela, aproveitam seu local de privilégios para imprimir sua forma de pensar, generalizando e aprisionando o que ficou à sombra? No livro *Conversações de Arte e de ciências*, Fabiana Almeida (2011, p. 38)⁶⁵ discorre sobre as estruturas de pensamento, sinalizando que “as reflexões nos convocam a pensar a natureza das estruturas hierarquizadas e hegemônicas de pensamento presentes no senso comum e na ciência moderna”. Penso que é chegado o momento de a Dança de Salão refletir sobre sua realidade atual, desatrelando-se das correntes e estruturas de pensamento fincadas a partir de um sistema feudal. Pensamentos, princípios, ações que precisam partir de cada um, mas sabemos que não é fácil atravessar fronteiras, como afirmado por Cássio Hissa (2011):

⁶⁵ In: Hissa (2011).

A reinvenção de tais conceitos implica em um conjunto de práticas políticas que, por sua vez, deverão, no meu entender, ter início em nós mesmos: cidadanizar a cidadania; democratizar a democracia. Reinventar a emancipação social: *reinventar o nós em cada um* (HISSA, 2011, p. 39).

Esses questionamentos, por vezes, me parecem sem cabimento, em meio a minha família, porque para ela mais importante que conduzir, girar, ou mesmo com que roupa estávamos vestidos, era simplesmente Dançar. Minha avó Pidoca sempre via que alguém não tinha dançado, fosse homem ou mulher, casado ou solteiro e ela dava um jeitinho de fazer com que essa pessoa dançasse. Meu avô Domingos dizia que: “quando acabava a dança, acabava a festa”. Já nas academias, encontrei outra realidade, que não me fez dedicar ao aprendizado das movimentações ditas “de cavalheiros” e “das damas”, somente pela singela poética do dançar. Professor Sidney foi muito claro e franco, realista quando me orientava ao ensino, para que eu pudesse assumir uma turma, alertava sobre a Dança de Salão em nossa cidade ser machista; as mulheres normalmente são as parceiras que ficam a escória dos cavalheiros, poucas conseguem se destacar, é imprescindível ser/ter diferencial. E naqueles tempos, ser diferente era saber conduzir, grande parte das mulheres não assumia turmas, por não saber executar os movimentos ditos dos cavalheiros. A metodologia dominante e ensinada é a partir do homem. O mais intrigante nisso é que já neste período em Belém, início dos anos 2000, o quantitativo de mulheres matriculadas nas turmas já era superior ao de homens.

Sobre esses papéis considerados na dança de salão e o que chamo de padrão masculino de dança, Quintanilha (2017) escreve que

é possível considerar a dança de salão um instrumento heteronormativo, pois presume uma pessoa dançando no papel masculino comandando a outra no papel feminino. De maneira muito interessante, percebe-se que esta condição heteronormativa da dança de salão se dá independentemente da orientação sexual dos seus praticantes e da performatividade de gênero que eles apresentam (QUINTANILHA, 2017, p. 163).

Esses papéis estabelecidos, acabam por definir normas e regras, de alguma maneira, mesmo mergulhada em um aprendizado envolvido por esse discurso e até mesmo durante anos, tê-lo entendido como modelo a ser difundido, alguma coisa em meu interior já confrontava essas definições, executar um movimento ou outro, conduzir ou ser conduzida não pareciam importantes para definir minha orientação ou desejo sexual. Talvez porque dançar a dois não me foi apresentada no seio familiar (como mostrado no capítulo anterior), tendo como seu principal objetivo ou mesmo servindo de instrumento ou caminho para o acasalamento, dançar sempre foi simplesmente Dançar. Durante anos dediquei-me a aprender

e representar bem os dois papéis, em 2005, na busca por desenvolver, deixar aflorar, dar voz ao ‘corpo feminino’ tão esperado à mulher, busquei as aulas de Dança do Ventre, que proporcionaram um encontro que dialoga entre as experiências fecundas, reestabelecendo estruturas internas e externas em inter-relações com o fluxo de movimentos, gestos, percepção do som, transfigurando-se num processo de comunicação sensorial.

É bem verdade que muitas estratégias comerciais que envolvem a dança de salão, tratam do campo como um importante instrumento na arte da sedução e se para o homem fica a carga de alguém que deva saber levar, para a mulher fica a cobrança de representar a sensibilidade a sensualidade, a leveza, o poder de interpretação das informações. Uma realidade bem diferente da que confrontamos nas aulas, encontramos homens extremamente expressivos e também mulheres com graves dificuldade de expressar-se, diante de tantas restrições sociais, familiares, profissionais, etc. Um desafio a quem ensina corporificar e estimular o desenvolvimento corporal dessas pessoas, dentro de suas perspectivas e objetivos com a dança.

Imagem 22 – Performance de Edilene Rosa, Solo de Samba no pé, Zé e Padilha, no Teatro Maria Sylvia Nunes, no Fest Salão 2012.

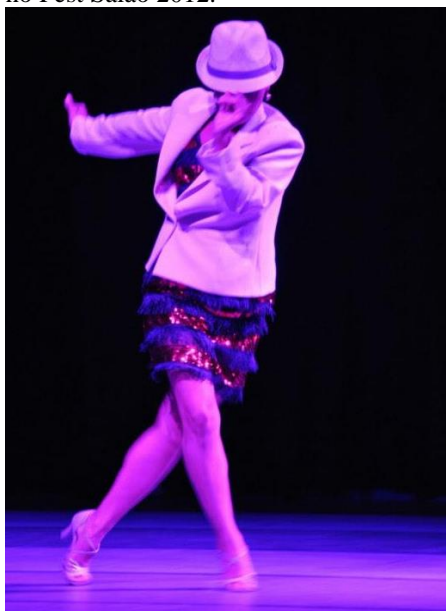


Foto: Amanda Menezes.

Imagem 23 – Performance de Edilene Rosa, Solo de Samba no pé, Zé e Padilha, no baile mensal do prof. Evandro Fly, na Tuna Luso, 2012.



Fonte: Arquivo pessoal de Edilene Rosa.

A performance do Samba no Pé trouxe ao corpo a dimensão do verdadeiro significado das palavras do professor Sidney, uma maneira de experimentar, cenicamente, o corpo masculino que acabei por desenvolver, entregar-me a experimentar as alterações que

aquele trajar masculino, implicavam no corpo em diversos ambientes. Bem como, logo em seguida, o corpo feminino que surge, imprimindo seus traços e riscando suas marcas no salão.

A experiência ampliou a percepção, cada piso, as pessoas ao redor, a proximidade ou distanciamento com o público, cada lugar provoca um repertório diferenciado de movimentos, de postura, de (des)equilíbrio. No entanto, é afetada por uma energia corporal em estado de latência, experiência que relaciono com o entendimento de Célia Gomes (2007):

O corpo apreende e transmite a percepção do homem sobre suas circunstâncias, percepção, história, lugares, não lugares e entre lugares da sua existência no universo. Comunica dimensões do sensorial, do cognitivo, do real e do imaginário de cada um, configurando seus diferentes níveis de relações (GOMES, 2007, p. 175).

Surgindo a necessidade de investigar com mais afinco essa relação *corpo-dança-espírito*, para continuidades das ações dessa performance que nasce no Baile de Dança de Salão, busquei ler mais sobre a malandragem no samba, chegando a dois personagens “Zé e Maria Navalha”, acabei constituindo a seguinte dramaturgia para os dois:

Caminhada malevolente, sombria, misteriosa, rosto encoberto pelo chapéu, em um gingado flutuante espalha seu mistério, com um "sapateado" ligeiro e por vezes brechado, implica sua marca, exalando sedução, na busca da dama perfeita em mais uma noite de Boemia, para com esta, ganhar o salão a sambar. Maria (dama perfeita dessa noite) percebe a chegada de Zé, observa em silêncio, finge não ver, rodeia o salão. A cada passo inspira e transpira sua força, sua raça, seduzindo e embriagando os olhares, com seu caminhar e sua ginga que entorpece, seu olhar reflete para que veio. (ROSA, 2018, p. 1).

Em 2014, fui convidada a participar da instalação do *Corpo-rede*, parte das ações do coletivo “Corpo Sincrético”, no II Encontro Paraense de Etnocologia no Teatro Cláudio Barradas, no Ato “Espetacularidade ao vivo”, dirigido pela pedagoga, atriz, mestra, avó, mulher, performer, Rosilene Cordeiro.

Meu parceiro, na época, Márcio Souza participou comigo, eu estava com o figurino masculino sobreposto ao feminino, mas até nossa entrada nada estava decidido por mim, ou mesmo estipulado se revelaria a mulher ou não, assim, juntamente com os outros Performers, estávamos Márcio Souza, Flávio Negrão e Eu (Edilene Rosa, Zé), trajados de malandros.

Adentramos o palco, com samba no pé, estabeleceu-se um jogo de malandros saudando o “povo da rua”, ao toque da percussão, em meio a todo esse movimento, corpo, som, era a primeira vez que sambava em contato direto com o som da percussão. Ali me encontrei em um estado de (in)consciência a florada, ao olhar para os lados, os outros dois “malandros” já não estavam em cena, somente um “Zé” (eu), por vezes o som da percussão

era mais frenético e em outros momentos mais suave, apesar da consciência de um “corpo treinado”, senti que havia algo que não me pertencia ou ainda não conhecia (em consciência e/ou movimentação).

No momento mais suave do batuque, o malandro deu espaço à malandra, ou, ela encontrou seu próprio espaço, o que chamo, aqui, de transfiguração, ainda mais forte, sentia o pulsar do sangue nas veias, a respiração profunda, um olhar firme⁶⁶, dessa maneira, compreendo que Maria ‘chegou’, ao chegar cantou “*Quem vê, a Maria navalha, quem vê, nunca vai esquecer...*”.

A personagem/entidade Maria Navalha é conhecida pelas histórias interligadas à boêmia carioca, ao samba no Rio de Janeiro, até este dia, não tinha conhecimento que se tratava de uma entidade da Umbanda. Ao cantar em meio a performance, descobri se tratar de um ponto referenciado à entidade Maria Navalha, que por alguns é considerada como uma pomba-gira, no entanto, é possível encontrar informações a definindo como uma malandra, considerando ambas como linhas de energias diferentes.

Certamente, esse se tornou um marco de vida/trabalho, da pesquisadora que aqui relata, pois deste instante senti que muitos eram os atravessamentos, nos quais eu tinha sim que assumir responsabilidades, buscar melhor entendimento (corpo-dança-espírito) e para com os outros (o servir, estar a serviço e em serviço).

Outro marcante encontro com o Coletivo foi no Auto do Círio de 2014, imageticamente intencionando performar de Maria Padilha, “Corpo vivo, ao vivo”, a(in)cena. Experiência que me deixou cheia de questionamentos, e instigou a ir a busca de leituras que esclarecessem os fenômenos ali vivenciados, bem como, bem se ampliou o desejo, a necessidade de visitar um terreiro de Umbanda, conhecer melhor essa relação do “povo da malandragem” que vinha se dando em conexão direta com a dita malandragem do Samba em meu trabalho na Dança de Salão Brasileira.

⁶⁶ Hoje trago essa experiência para o que Ana Claudia Moraes de Carvalho (2015), trata em sua pesquisa como *corpo-encostado*, fundamento cósmico da construção artística, que traz para o público as referências encontradas no corpo e no espaço sagrado do Candomblé.

Imagem 24 – Performance Maria Padilha, povo da rua, com o Coletivo Corpo-rede, na abertura do Auto do Círio em Belém/PA, no ano de 2014.



Fonte: Arquivo pessoal de Rosilene Cordeiro.

Acerca dos estados alterados que menciono, em processo de escrita da monografia da especialização em estudos contemporâneos do corpo, que tinha como amparo os estudos da etnocenologia, que entende,

os estados de consciência;
 os estados de corpo;
 a categoria da teatralidade;
 a categoria da espetacularidade;
 a transculturação;
 as matrizes culturais;
 as práticas e comportamentos espetaculares e organizados.
 (GOMES, 2007, p. 182).

Partindo dessas flexões e reflexões, intitulei a performance de “Samba no pé: a dança de uma Padilha que é Zé”.

Em 2016 fui convidada por Rosilene Cordeiro, para uma festa da cabocla Herondina no Terreiro de D. Rosinha Malandra e Cabocla Herondina em Icoaraci, Belém do Pará. Ao observar toda aquela manifestação, a música, os cantos, o movimentar, viajei na história e nos movimentos, dos corpos em processo de incorporação.

As expressões práticas espetaculares e comportamentos humanos espetaculares organizados servem para dar conta desse conjunto de fenômenos sociais, nos quais está o teatro, nos quais está a performance, mas nos quais também estão o ritual religioso, a procissão, as festas públicas, as competições esportivas ou as manifestações políticas (BIÃO, 1996, p. 15).

Essa experiência holística dentro de um terreiro borbulha a memória, trazendo à margem sensações e informações, até então, desconhecidas. Esse novo mergulho no mundo da Umbanda e do Candomblé mostrou uma nova perspectiva no pesquisar e fazer em Dança, um novo sentido corporal, cultural e mesmo, espiritual. Alterações e provocações em construção, como um portal que me faz ser e estar diretamente ligada como/ao campo de pesquisa, por meio da Dança de Salão em Belém.

Riscar o salão, metaforicamente, traz muitas significações; primeiro, por ser mulher galgando seu espaço e voz em um meio carregado de relações e laços com uma sociedade que segrega a mulher em voz, corpo e fazer profissional; segundo, por ser mãe, e nesse segregar, “mulher mãe” que tem que ficar em casa, pois ir para o salão de baile, mesmo sendo seu local de trabalho e sustento, é tido como vadiagem, é ser mãe desnaturada; terceiro, porque esse é o espaço em que me reconheço, em que diversos momentos e dança, encontro-me em estado de elevação, de encontro com o que podemos chamar de alma, espírito, é na dança meu lugar sagrado. E são essas transfigurações, ser homem e mulher, Malandro e Padilha, conduzir ser conduzida, ser aprendiz e formadora, é simplesmente *ser*, existir, colocar-se.

Imagem 25 – Maria do Cais (Edilene Rosa) no espetáculo “Um amor de cabaré”, no Teatro Waldemar Henrique.



Fonte: Arquivo pessoal Edilene Rosa. Foto: Iury Vicenzo.

Ação que tem influência direta em outros dois trabalhos no âmbito da Dança de Salão. Um, no espetáculo de Dança de Salão “Um amor de cabaré”, que foi realizado em 2015, no Teatro Waldemar Henrique, em Belém, dirigido por Sidney Teixeira, uma dramaturgia que retrata a história de amor de uma prostituta e um marinheiro, em região portuária, vivida entre encontros e desencontros.

Vale destacar que a criação desse espetáculo teve, entre outros, a motivação levantada pela Associação Paraense de Dança de Salão (APDANS), em estimular grupos de Dança de Salão à produção de Espetáculos. Na ocasião o professor Rolon Ho, Diretor do Festival Fest Salão⁶⁷, presidia também a APDANS, abriu espaço em um dos dias do evento organizado por sua Cia. A ideia levantada pela diretoria em atividade era a de oportunizar não somente um espaço para mostras coreográficas de parceiros ou grupos – como a própria Cia Cabanos já oportunizava no Fest Salão e sem cobrança de inscrições etc., ou mesmo como já acontecia nos bailes –, mas que esses pudessem apresentar suas montagens ou mesmo construir um novo roteiro, dramaturgia e desenvolvê-los. A diretoria partiu na época do princípio de que, a dificuldade em lidar com os procedimentos documentais, bem como de captar recursos financeiros para se produzir espetáculos em teatros em Belém, representava um dos grandes entraves para que esses grupos e academias adentrassem esses espaços.

Dessa maneira, apresentou-se a seguinte proposta, estipulou-se o tempo de trinta a quarenta minutos para cada grupo, ficou a disposição dos grupos, a equipe técnica de som, iluminação, o espaço do teatro, registro fotográfico, divulgação, impressão dos cartazes, toda parte documental e financeira necessária para realização do evento foi resolvida pela direção do Fest Salão e APDANS.

Uma reunião foi convocada com professores e responsáveis por grupos de Dança de Salão para apresentar a proposta, esclarecer dúvidas e realizar ajustes, conforme as necessidades e solicitações. Dessa reunião duas produções já existentes, e elas foram adaptadas para o estabelecido entre as partes, a primeira foi o espetáculo “A flor da pele”, da academia Dance Mais, dirigida pelo prof. Evandro Sales; a segunda Dança Amazônia do Instituto Marina Benarroz⁶⁸, dirigido pelo prof. Cesar Cordeiro; outros dois profissionais, mesmo com um curto prazo de tempo, embarcaram na ideia e se comprometeram a produzir algo. Em um mês, produzindo o Belém Baila Tango, Sidney Teixeira com o espetáculo “Um

⁶⁷ Evento Organizado pela Cia Cabanos, dirigido por Rolon Ho, envolve Workshops, apresentações artísticas, mostras de dança e bailes com temáticas ligadas a dança de salão.

⁶⁸ Localizado na Av. Tamandaré, no bairro da Campina, atualmente sobre a direção do prof. Cesar Cordeiro.

amor de cabaré” representando o Centro de Dança Sidney Teixeira, e o professor José Netto com um Pocket Show do seu espetáculo “Tangos”.

No ano seguinte, a APDANS lança o I APDANS Festival, além da ideia já citada acima, o festival também direciona parte da venda dos ingressos para os grupos em questão, seis grupos se inscreveram. Porém, somente quatro concluíram a produção e apresentaram, espetáculo “Amare” da Academia de Dança Meu Estilo, dirigido pelos professores Aline Moreira e Rullien Polizeli; o segundo, o espetáculo “Sobre Memória” da academia Dance Mais, dirigido pelo professor Evandro Sales; o terceiro, “A magia do Brega” da X Treme; e o quarto, espetáculo “Dom Juan”, uma parceria do Centro de Dança Sidney Teixeira e o Estúdio de Danças Edilene Rosa, o elenco composto por bolsistas e alunos dos dois espaços.

Sobre o espetáculo de Dança de Salão, “Dom Juan”, apresentado em 2016, também no teatro Waldemar Henrique, com direção de Sidney Teixeira e Edilene Rosa, que fazia uma analogia do Personagem “Dom Juan” com três figuras masculinas habitantes nos salões. O primeiro retratado foi o Boto, presente nos bailes ribeirinhos da região amazônica, o segundo o Malandro, das gafieiras cariocas, e o Tanguero, presente nas milongas argentinas, nos três casos a presença da mulher (vivenciada por mim), nessa relação de amor/vulnerabilidade/existência em seu espaço/tempo.

Imagem 26 – Márcio Souza de Boto e Edilene Rosa de Mulher ribeirinha, no espetáculo Dom Juan, Teatro Waldemar Henrique, APDANS Festival, 2016.



Fonte: Arquivo pessoal Edilene Rosa. Foto: Iury Vicenzo.

Imagem 27 – Márcio Souza e Edilene Rosa sambando no pé, de “malandros”, no espetáculo Dom Juan, Teatro Waldemar Henrique, APDANS Festival, 2016.



Fonte: Arquivo pessoal Edilene Rosa. Foto: Iury Vicenzo.

Imagem 28 – Márcio Souza e Edilene Rosa em um tango, no espetáculo Dom Juan, ao fundo, a bailarina/atriz/performer Cláudia Mensender, Teatro Waldemar Henrique, APDANS Festival, 2016.



Fonte: Arquivo pessoal Edilene Rosa. Foto: Iury Vicenzo.

Imagem 29 – O encantamento e o enfrentamento, a mulher em(entre) atravessamentos.



Fonte: Arquivo pessoal Edilene Rosa. Foto: Iury Vicenzo.

É vergonhoso dizer que, em pleno século XXI, eu sentia a necessidade de me colocar como masculino para galgar um espaço profissional, mas era assim que me sentia, como as mulheres antes do século XVI. Pode-se dizer que, permissiva, ser participante (passiva). Não me trajava de homem nesses espaços, porém, algumas atitudes eram “ditas” dos homens, porém, força física que nunca vou ter, mas fui desenvolvendo formas de lidar com essas imposições. Em momento algum há aqui a necessidade ou intuito de instaurar (o tão falado) vitimismo, exatamente o contrário, como um ato performativo existencial.

O nascimento de minha filha é um marco, pois foi também o ano em que decidi ir ao Rio de Janeiro pela primeira vez, conhecer o dito “celeiro” da Dança de Salão Brasileira. Um flunar que me levou a conhecer o legado de Maria Antonieta (conhecida como uma grande

dama e formadora de dançarinos no Brasil), conhecer mulheres como Solange Dantas, Yolanda Reis, Sheila Aquino, Violante, Ana Paula Pereira, ouvir, ver e viver o reconhecimento, importância, luta e trabalho dessas mulheres em seu fazer artístico, com respeito, dedicação e profissionalismo.

3.1. Ser uma

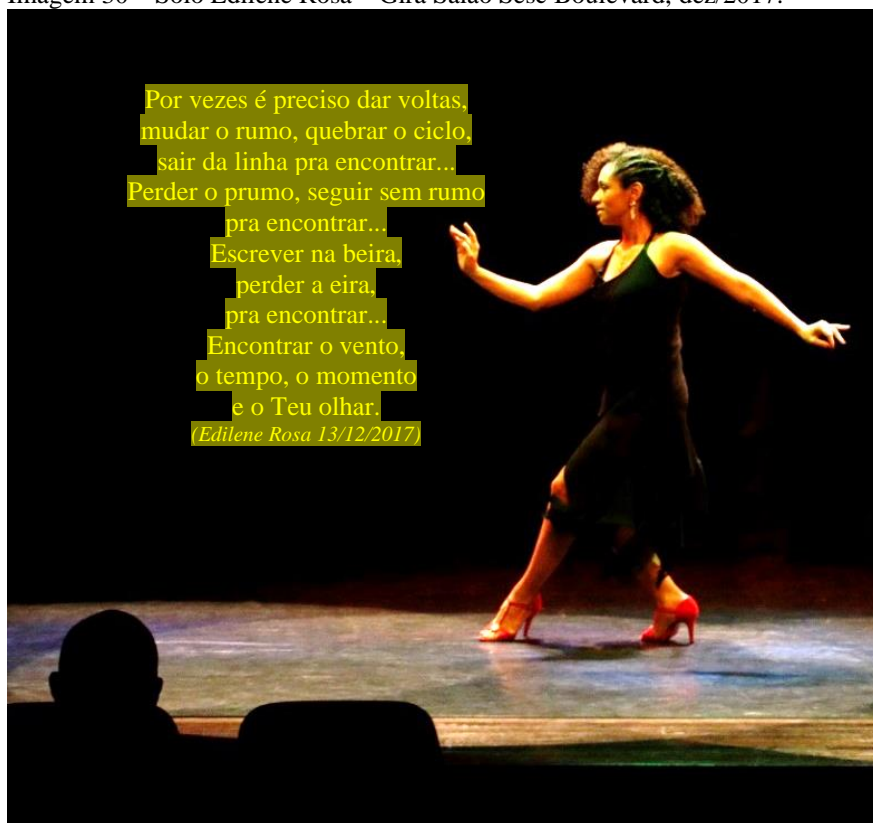
Ser uma, ser ímpar, (sobre)viver em um mundo de pares, não tendo um par. O desejo consciente de que é necessário conhecer minimamente a si, para se relacionar, dançar, trocar com o outro. Um corpo que em si carrega o outro por meio da memória, é também ferramenta, organismo mediador dos processos de aprendizagem, estas por sua vez sendo lograda, através das relações, sentidos um ciclo que se estabelece continuamente.

Portanto, pensar o ato de dançar a dois, é pensar também enquanto indivíduo que se é, enquanto ser mentalmente evoluído que existe sendo capaz de compreender sua realidade e transformá-la.

Executar individualmente em um canto da sala os movimentos de dança já era um ato rotineiro, no entanto, a importância desse exercício me foi acionado pela profa. Adelaide Marinho, a qual dedicava algumas horas do seu tempo em acompanhar o treinamento individual de cada um, em relação a sequência coreográfica em desenvolvimento, uma prática que acabou tornando-se hábito em meu trajeto artístico.

Sentir meu corpo em estado de equilíbrio em cada movimento, deslocamento no espaço tempo, encontrar meu ritmo corporal com a ação musical, possibilidades e limitações de torções e evoluções. E mesmo que sentindo tudo isso por meio da lembrança do outro, e das experiências já vividas dançando com um par, e acionadas nas performances, ser provocada com noção de imaginário pelo professor Cesário Augusto na disciplina de Corpo me fez perder o chão. Pois todas as outras vezes dancei só pela falta do outro, pela inexistência do outro, pelo simples exercício de si, mas nunca havia sido negado a mim dançar com o outro. Quando perguntei se poderia convidar alguém para dançar comigo na avaliação prática da disciplina, ele disse que preferia ver todos os pares que eu poderia trazer apenas com meu corpo.

Imagem 30 – Solo Edilene Rosa – Gira Salão Sesc Boulevard, dez/2017.



Fonte: Arquivo pessoal Edilene Rosa. Foto: Cleber Sandim.

Schechner (2003) se refere a um dançarino/performer que, em ação no dançar, se “faz” e se “mostra fazendo” e Zeca Ligério (2011) e seus apontamentos referente à ligação das performances artísticas na América Latina, ocorrerem em circularidade entre a vida social, religiosa e artística. Assim antes do dia marcado para culminância decidi ‘me fazer’ em uma mostra organizada pela profa. Lívia Paixão, parte do projeto Gira Salão no Sesc Boulevard, por incrível que pareça em sequência de ano (2016 e 2017) estava nesse palco realizando trabalhos com um amigo convidado (não com meu parceiro fixo) ou individualmente por rompimento da parceria com as pessoas com quem eu estava treinando, no caso de 2017 aproveitei o momento para viver, fazer e mostrar fazendo, um pouco desse corpo e circularidade transitantes em mim, e poder receber o que emergisse nos praticantes ali presentes.

João Paulo Ferreira estava na plateia quando adentrei o palco, e depois quando pedi a ele para traçar alguma observação acerca da ação, sinalizou que, apesar de saber que eu estava lá só sem um par, a impressão que teve foi de que o tempo todo havia alguém presente. Danilo Moraes atentou para identificação de estruturas de movimento, ou maneiras de executá-los comuns a determinados ritmos executados em par e que não perderam sentido

mesmo sabendo que eu estava só fisicamente, outras pessoas atentaram para percepção de um abraço, e a curiosidade de saber a quem ele estava sendo direcionado.

A ação não foi previamente coreografada, o espaço (palco do teatro do Sesc Boulevard) já era familiar e a música ‘Tango para my padre e Marialuna’ desde o início do curso tem funcionado como instrumento organizacional, por meio dela tem sido possível visualizar mentalmente as manifestações envolvidas na pesquisa.

Um desafio que, para além de mim, trouxe a lembrança das diversas pessoas que se colocam a beira de um salão, movimentam-se, dançam mesmo sentados em suas cadeiras, tentam alcançar um par pelo olhar, ou mesmo, sinto que às vezes viajam no tempo vivendo em uma dada música a lembrança de uma dança guardada na memória, de um par que embora não esteja presente no mesmo espaço-tempo, existe na memória refletida em gestos, ações e sentimentos. Há ainda, aqueles que anseiam, desejam viver essas experiências, constituir memórias dançantes, mas que por medo, vergonha ou pelo simples peso da responsabilidade desistem. Quantos homens desistem de dançar por exemplo porque a sociedade lhes impõe a obrigação de ser um excelente condutor, ou quantas mulheres não se permitem dançar porque o ato ainda é visto como supérfluo e imoral?

Se uma pessoa não sabe dançar, onde está a dificuldade de se permitir ser conduzida? Seja ela homem ou mulher, é necessário avançar ao entendimento dos processos individuais de aprendizagem em dança, como fator importante e constituinte, a se lançar com o outro, dentro das várias manifestações que envolvem o campo da dança de salão.

3.2. Ser com o outro

*Sob a pressão do ter de parecer, ter de participar,
ter de adquirir, ter de qualquer coisa,
assumimos uma infinidade de obrigações.
Muitas desnecessárias, outras impossíveis,
algumas que não combinam
conosco nem nos interessam (Lya Luft)*

Foram quatro anos tentando ingressar no programa de mestrado em Artes da UFPA, um objetivo nessa trajetória acadêmica. Nunca tive dúvidas de ser minha principal concorrente; o medo, a rotina, a sobrevivência entre muitas outras coisas que sem perceber vamos colocando na mala e pesam nessa jornada. E, nesses últimos seis anos, o verbo ‘ter’ veio sendo substituído por ‘estar’.

Existir com cada um dos integrantes desta turma de 2017, partilhando da multiplicidade humana e profissional/artística que transborda de cada um, uma turma ouvinte

questionadora, permitiu e acolheu sendo uma e também, fez-se par. Assim, foi possível ser e navegar com minha barca (dança de salão) por esse rio/salão (o curso mestrado), fortalecendo a prática, teórica e emocional do processo aprendizagem desse percurso, sendo o próprio exercício da vida conectados aqui por meio dos atos performativos. Sobre os estudos da performance, Schechner (2000) aponta que:

Los estudios de la performance trabajan con – y a través de – la miríada de puntos de contacto y de yuxtaposiciones, tensiones y lugares sueltos, separando y conectando seres humanos y las telas de significación que nuestra especie sigue tejiendo (SHECHNER, 2000, p. 19).

Conectar, tecer, como uma saia de retalhos,
 costurada pelos eventos acausais que me puseram a
 dançar/bailar/baiar com outras pessoas e permitir vivê-los
 em mim, em meu corpo, sentidos, imaginação e sensações.
 Criar, (re)significar, recordar, ir,
 construir. Tudo como um olho d'água
 atravessando a mãe terra (rasgando a carne),
 brotando água na superfície, banhando, e purificando
 por dentro e por fora minha humanidade, para só então,
 poder alcançar o outro, não com verdades prontas,
 acabadas, mas como água que com todos seus elementos e
 substâncias serve à essência da vida. Ou como mãe terra,
 se abrindo, criando vácuo para o prosseguimento da vida.
 Ser com o outro, realizar uma ação não apenas
 fundamentada na dinâmica do movimento,
 execução mecânica, mas nas relações, costuras
 e tessituras que vão sendo construídas a cada
 passo, a cada/e em contato.

Dessa maneira, enfrentando o medo e
 a vergonha, segui em busca de ser com os
 outros, medo da inexistência, do silêncio,
 silenciamento, solidão; existir na e com a
 multidão. Contornada pela ciência de não
 ser nem estar só.

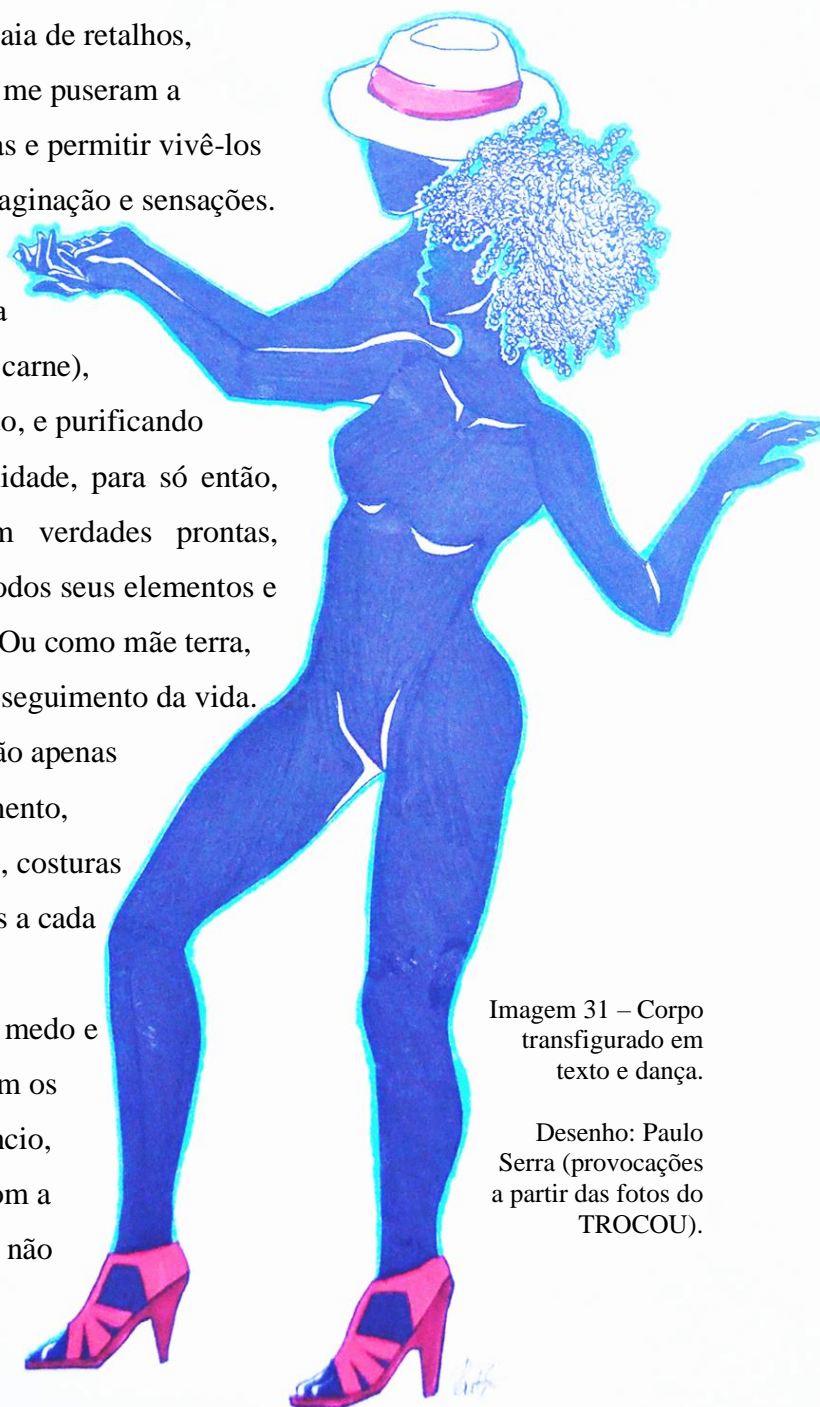


Imagem 31 – Corpo transfigurado em texto e dança.

Desenho: Paulo Serra (provocações a partir das fotos do TROCOU).

3.3. Experimentar, performar, dançar

Os experimentos envolvendo dança e *performance*, conectando lugares, seres, saberes e símbolos, as diversas significações tecidas por esses cenários, fazer pesquisa em dança de salão, enquanto mulher amazônida, perpassa pelo processo de não ignorar o trajeto de vida e as memórias – aqui entendidas pela ótica das *memórias subterrâneas* –, a geografia na qual estou inserida, a qual esta instituição que me abriga por meio do programa de pós-graduação em artes, as questões políticas e culturais em que isso implica e se tornam influências diretas em minha formação e reverberam neste ato escrito, desprezar esse movimento significaria não valorizar a própria existência na qual fui gerada e me permitiu gerar vida em líquido amniótico (as águas dos rios e igarapés); bem como saber que cortar o cordão umbilical não me desconecta do outro nem da outra parte, minha ancestralidade, o mar, atravessado por meus ancestrais africanos e europeus.

Loureiro (2008) nos fala que “a floresta é também uma plantação de símbolos. Há, na região amazônica, um emaranhado de símbolos, a começar pela simbologia própria da floresta, resultado do sonho de sair de si à procura do outro que somos nós mesmos” (p. 359). E, nesse vestir, trocar e experimentar, busquei outros lugares, pessoas, símbolos e mitos pelos quais passei a perceber, pois já era cercada, outras regiões que apesar de distantes em geografia e valores para acesso⁶⁹ que parecem distantes, mas que também me pertencem, como a imagem do “malandro”, assim submerjo, buscando contemplar o que se apresenta a ser olhado, pois:

O olhar revela a transfiguração do que contempla, no modo como dimensiona o contemplado à medida do contemplador. Mas é, ao mesmo tempo, a perspectiva de um olhar distanciador, que estranha a realidade, vendo nela além do que ela é, tornando-se o olhar um olho semente de criação, capaz de desencantar realidade na realidade, de perceber os seres que há em cada ser, de revelar a epifania submersa nas coisas do cotidiano (LOUREIRO, 2008, p. 358-359).

Com o caminhar da pesquisa, compreendi a importância de se exercitar o olhar, buscar perceber o que pode ficar ou mudar, com a passagem das águas. Como a exemplo do exercício proposto pelo prof. Cesário Pimentel (em sua disciplina de Corpo) de ser conscientemente ‘uma’ e de maneira alguma estar só, contribuiu ativando os sentidos e permitindo enquanto pesquisadora, transitar e perceber sobre diversas óticas, ângulos e gestualidade do campo em questão. Formando imagens que por vezes, bem entendidas,

⁶⁹ Me refiro aqui aos altos valores de passagens para se viajar da região norte para outras regiões do Brasil, e inclusive dentro da própria região. Uma situação enfrentada por aqueles que decidem migrar, flunar, buscar outras formações, olhar, experimentar, aprender e/ou até mesmo, ensinar, IR, SER e VOLTAR.

consgo escrever de maneira clara, outras nem tanto, escrever esse texto é certamente mais uma fase desse exercício que ainda há muitas imagens que precisam da ação do tempo, até que se transfigurem da imaginação, à escrita. O senhor tempo, que só agora me permite compreender e revelar alguns dos pontos mais relevantes desse encontro, desse ‘ser uma’ para/e ‘ser com o outro’. Considero que o tempo que conduziu esta pesquisa pela barca da memória, direcionada pelos ventos da ancestralidade em ação de sincronicidade.

Mas como essa palavra (sincronicidade) surgiu em meio a tantos devaneios? Ela simplesmente submergiu, dando fôlego, proporcionando oxigênio a partir de uma conversa sobre – rio, mar, samba atuação em arte – com um músico (tumbador) que conheci em campo, no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Ao findar a conversa, percebi já ter estudado sobre, assim acessei meus materiais de estudo e anotações do curso de Especialização em Psicologia da Educação e me reencontrei com o termo advindo da psicanálise Junguiana, a *sincronicidade*, estava mergulhada em meu inconsciente.

Ao considerar a atitude do pesquisador, cabe ressaltar a *sincronicidade* como um fator relevante no processamento simbólico arquetipo dos fenômenos. Mas do que um conceito ou apenas um parâmetro para a compreensão da realidade, a sincronicidade implica uma atitude diante dos fatos, visto que o reconhecimento de sua ocorrência requer, mas do que uma capacidade perceptiva, uma cosmovisão que dê acolhida à sincronicidade (PENNA, 2009, p. 182).

Não há, contudo, a intenção de direcionar a pesquisa para o campo da Psicologia, o conceito chega como um recurso de análise, a fim de compreender os eventos que surgiram e organizá-los reconhecendo, tomando ciência dos passos dessa pesquisa, olhando para esse fenômeno foi possível perceber que há informações para além da forma física ou do presente, e ter uma atitude analítico reflexiva, exigindo o exercício não somente de olhar, observar o campo estudado, ou de o acolher como diz o texto acima, mas principalmente de ser acolhida e envolvida pela pesquisa, conectar as informações que acionam estruturas de pensamentos até então incompreendidas, Penna (2009) nos revela que “o processamento dos símbolos por meio da amplificação, ao observar o presente, olha também para o passado e nessa intersecção vislumbra o futuro, resgatando as encruzilhadas do lembrado e do esquecido, do universal e dos particulares”.

Essas associações a partir de analogias ou mesmo comparações entre diferentes áreas de conhecimento favorecem a articulação entre o âmbito coletivo e o individual, assim, pesquisadora e sujeito podem (co)existir, colocando o corpo, como ponto de atravessamento, e assim me senti durante muito dias, em uma encruzilhada, sem saber que caminhos exatamente seguir.

Performando com as palavras, buscando aprender o que isso representava exatamente em meu estado como pesquisadora e mesmo pessoa, formei a palavra ‘em_CRUZ_ilhada’.

Colocar o corpo a experimentar performance-dança, acreditando que o próprio campo de pesquisa poderia me mostrar as peças que formariam esta parte importante da pesquisa que é a dissertação, levou-me a reconhecer crenças, valores, informações que ao longo da vida me haviam sido ensinadas, mas que acima de tudo poderiam ser questionadas ou mesmo olhadas sob uma nova ótica. Compreender o corpo neste lugar:

- **em cruz:** que aponta para vários caminhos, que permite o cruzamento de energias, que tem o ponto de interseção.
- **em ilha:** perceber o rio que me cercava, as travessias feitas para saciar necessidades, compreender o território, planejar e administrar a sobrevivência nesse lugar.
- **a cruz:** compreender esse cruzamento de energias para além da visão católica na qual fui formada, sem questionar certo ou errado. Apenas conhecer, viver.
- **a ilha:** ser ponto de encontro, a pesquisadora por onde todas essas informações(energias) estão sendo cruzadas, ser território, senão para os outros, mas para ter meu próprio chão, ser chão. A ilha(memória/corpo) aqui não é entendida como espaço limitado, mas principalmente, que se permite estender-se rio a fora, transitar por outras texturas.

Além de um trajeto de vida, aqui revelado, a pesquisa representa um desafio da memória. Mas que faculdade é essa que recebe o eco da vida, nos faz viver esse som, guardar, esquecer, reconhecer e/ou até mesmo transformá-lo? A memória, é comumente associada a tudo que nos lembramos, porém, Dra. Carla Teeppo⁷⁰ esclarece que “são todos os processos que envolvem a aquisição, consolidação e depois a evocação de determinada informação”. É importante levantar que, quando se fala em pesquisar, estudar, criar, escrever, muitas são as dificuldades que acompanham esse processo. No meu caso especificamente perceber que o tema ‘memória’ permeiam não só minha vida biológica, mas também o processo e o fazer pesquisa científica em Artes, bem como seus entrelaces para construção final dessa manta de retalhos, que é pesquisar Dança de Salão.

Dessa maneira, riscar o salão poderá ser olhado de diferentes maneiras, pode ser que as marcas deixadas nesse bailar (no mestrado) tomem outras formas na próxima noite de baile (outros caminhos da pesquisa). É gratificante pensar esse trajeto como aprendizado.

⁷⁰ Neurologista, especialista em memória.

3.4. Transfigurar(-se_r)



71

É possível que a um primeiro olhar nada nesse trabalho faça algum sentido. Afinal lamparina e refletores acionam na memória inconscientemente algo ligado a iluminação, talvez. Foi exatamente assim que iniciei esse processo de ação, estudo, transformação: pensar performance em dança de salão. Como já foi dito ao longo desse trabalho, existe um desafio em se reconhecer a dança de salão brasileira como um campo, caminho, ou chamemos assim, área de conhecimento em dança, o repto aumenta quando elege-se os estudos da *Performance* como intermediador desse processo tendo como fio condutor os estudos da Memória.

Transfigurar-se parece a arte do brasileiro, principalmente das mulheres brasileiras, em especial as pretas, acabamos por desenvolver a habilidade de ser muitas e a sociedade ainda exige que seja com rebolado e na ponta do pé.

Assim, para lhes descrever alguns dos mecanismos acionados nesses dois anos de pesquisa ligados ao programa de mestrado em artes, o título inicial que se chamava ‘Trocou’ passou a ser ‘Da lamparina aos refletores’, definindo metaforicamente um trajeto.

A lamparina, carregando consigo a memória da família, mas também, a ironia de uma experiência deixada a penumbra e até então não revelada; o refletor, sendo acionado não com a responsabilidade de mostrar conceitos estáveis, pelo contrário, com a missão de ampliar o campo de visão sobre o campo pesquisado, permitindo um outro olhar, melhor dizendo, outros olhares.

Dessa maneira relato a seguir, alguns momentos importantes dessa pesquisa, esclarecendo que não carrego a audácia de criar sozinha um novo termo ou conceito em dança de salão, em uma pesquisa de apenas dois anos, mas a esperança de que este material como

⁷¹ Imagem 32 – Corpo em/in trajeto. Fonte: arquivo pessoal. Desenho: Paulo Serra.

um todo, bem como as reverberações deste, sirvam de provocações para que pesquisadores, escritores, historiadores em geral, permitam-se dançar, riscar o salão, trocar de pares, ouvir outros corpos, circular o salão, sozinho ou em par, com a esperança de que as discussões levantadas nos capacite, como seres humanos, a nos tornarmos melhores uns para com os outros.

É possível que os relatos e situações apresentadas não sejam necessariamente prazerosas, tampouco os ‘movimentos’ executados tenham a definição ou a conexão que desejamos, mas, confiante acredito que esse é apenas o início de um novo ciclo da dança de salão, e que experimentando, praticando, bailando, podemos encontrar melhores estratégias, ou mecanismos, respirações que nos permitam sentir o outro (o par) para nossa melhor dança, e que este seja um desejo contínuo em cada bailar.

É pretensão dessa pesquisadora que futuramente em outros trabalhos, torne-se possível falar mais das pessoas que cruzam esses relatos, bem como de outros que por algum motivo desse caminhar, ainda não apareceram nesse ‘baile’(texto), por ora, sigo mostrando algumas imagens, nomes, momentos, com um respeito *carno-espiritual*, pois constituem essa massa corpórea que carrego e me permitem transcender, desenvolver-me em ação de espiritualidade.

Algumas fotos seguem de maneira aleatória complementando o texto ou constituindo-se imagetivamente um texto a parte. A escrita em itálico com recuo revela alguns escritos, relatos meus e de sujeitos do campo, anotações soltas ou não ao longo da pesquisa.

Primeiramente, aciono a experiência no cinema com a gravação da Web-série PRETAS, no mês de fevereiro de 2018, que me permitiu no campo do audiovisual viver meu corpo em estado performático, dança, imagem; não um corpo em ações dinâmicas de movimentos com textos ou falas a serem verbalizadas, mas um corpo político em performatividade, que precisou juntamente com as outras atrizes, transitar da tela para o contato, ecoando nossas vozes da Lapa⁷² no Rio de Janeiro, a Nazaré⁷³ em Belém, e por onde mais existir.

⁷² Ecoa Preta, performance promovida pela produtora Invisível Filmes, com participação no Viradão Cultural organizado pelo ‘Grupo Tá na Rua’ de Ammir Raddad, no bairro da Lapa no Rio de Janeiro, em 15 de novembro de 2018, em ação Rosi, Joyce, Natália e Edilene.

⁷³ Ecoa Preta, performance realizada na ‘Casa das Artes’ no bairro de Nazaré, em 09 de abril de 2019, na primeira semana de exibição oficial dos episódios da Web-série PRETAS.

Imagem 33 – Set Gravação Web-série PRETAS. Corpo político.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Lucas Moraga.

Logo em seguida, relato minha passagem por Campinas/SP, ainda em fevereiro de 2018, onde estive em participação no VII Simpósio Internacional de Reflexões Cênicas Contemporâneas, dentre as diversas vivências destaco a fala do professor da UFF, Eduardo Passos, na palestra sobre ‘Metodologias e procedimentos para criação e pesquisa em arte’, na qual traçou um diálogo entre as Interfaces em artes com a obra ‘caminhando’ (1963) de Lygia Clark, que nos coloca em sentido de um fluxo contínuo, onde o caminhar se torna apenas uma potencialidade, colocando pesquisador e trajeto de pesquisa em uma realidade única e existência. Essa explanação foi de extrema importância para que eu pudesse compreender a linha de pesquisa na qual desenvolvi esse trabalho (Linha 2: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes), bem como permitir e me sentir parte integrante, compreender o trajeto de pesquisa não como uma obrigação a ser seguida, mas principalmente como um salão coexistindo com seus pares de dança. Nessa viagem fiz contato com a ‘Cia típica e Tango’, a fim de conhecer o trabalho e se possível tomar aulas, sem saber da ligação com a profa. Natacha Lopez e na época fui informada da mudança de cidade.

Em abril, ocorreu o chamado: subir o morro. O convite de Rodrigo Marques a participar do elenco de apoio de sua equipe no Gafieira Brasil 2018, no Rio de Janeiro, e o ensaio acontecia no centro de treinamento dos competidores, o complexo do Criança Esperança no morro do Cantagalo, certamente o sonho que não ousei sonhar, muito menos planejar dentro de um cronograma deste projeto de pesquisa, pois estava além de mim estar presente nas seletivas do evento, e acredito que só aconteceu, devido o exercício de ouvir a pesquisa e creditar-me nela. Estando lá com Rodrigo, sua equipe e acompanhar como

competidores Camila Gemaque e David Silva, em um dia 28 de março, quarta da Paixão de Cristo, me fez entender o quanto ser no outro atravessa o tempo, o cosmos, a distância, as andanças. Presenciei o início de David Silva na academia Ritmus sob a direção de Sidney e naquele dia a sensação que fica é que fui levada a atravessar o país e presenciar em corpo presente não somente suas batalhas na competição do evento, mas partilhar de suas batalhas internas, dançar com eles dentro, no íntimo, no tato, na singularidade mínima de cada um, especificidade que de maneira nenhuma é ínfima, ao contrário, é força, que nessa ocasião estava sob os ‘olhos de rio’ do professor e técnico do GB Rodrigo, que também me permitiu não somente fazer parte, mas principalmente oportunizou que eu tivesse uma visão holística do evento, de maneira direta destaco a busca dos organizadores em promover a paixão pelo samba música e dança em uma relação horizontal, alcançar e abraçar o país por meio da dança de salão, em especial o samba de gafieira, seja na modalidade de baile ou enquanto manifestação artística. Sobre a dança enquanto manifestação artística Rodrigo Marques nos diz que:

É quando você busca expressar algo através dessa ferramenta, que no caso é a dança. Então acho que a partir do momento que o indivíduo dança com a pretensão de dizer algo através daquela dança, ele tá usando de manifestação artística. Essa é minha visão, eu vejo muito artistas sendo artistas sem saber; sabe? Dizendo muita coisa com sua dança, sem saber que tá dizendo, né! Então esse é o artista nato, o cara que dança e se comunica. Rapidamente se comunica⁷⁴.

Nesse aspecto, o evento foi marcado por três grandes momentos, nos quais é possível refletir a performance em dança. A primeira, em relação ao desenvolvimento coreográfico, foi dividida em duas categorias: por equipe⁷⁵ e por duplas; e segundo, o improvisado, que busca manter a essência⁷⁶ do baile, mas com a liberdade de criação do dançarino. Cabe ressaltar que os organizadores aderiram à ideia de competição amadora, que vem há três anos sendo desenvolvida, mas que a região Norte é a mais representativa, com participação de alunos, não por menos a ideia surgiu em Belém, proposta por uma aluna, Betinha Almeida, ao então organizador do GB Norte 2017, Rolon Ho, que em contato com a direção nacional aderiram o formato. Traço as observações acerca desses paraenses não porque todos tenham alcançado o tão desejado título da competição, mas por uma questão de representatividade. O investimento e os desafios que individualmente cada um traça para de alguma maneira, seja como

⁷⁴ MARQUES, Rodrigo. *Depoimento*. Realizada por Edilene Rosa em setembro de 2018, em Belém/PA.

⁷⁵ Assim funcionou a divisão até 2019, formato que sofrerá mudanças em 2020 conforme anunciado na página e mídia social oficial do evento.

⁷⁶ Dançar em par, maior parte do tempo em contato entre a dupla (com ou sem rompimento do abraço), movimentar-se em sentido anti-horário no salão, executar os códigos.

participante ou competidor, fazer-se presente em um evento como esse é parte de um coletivo maior, que ascende um sinalizador em uma dada área dando sinal de existência, de coexistência. Com o tempo, entendimento e vibração em relações, as diferenças passem a ser apenas diferenças.

Em seguida impulsionada pela premiação do Edital Proex de Arte e Cultura da UFPA com o projeto “TROCOU”, fui alcançar novos horizontes, participar da ‘Semana da Dança Mimulus’ organizada pela Cia Mimulus de Dança de Salão, sob a direção do professor Jomar Mesquisa. A cia é nacionalmente conhecida por seus espetáculos, o evento além de uma série de oficinas, palestras, práticas sobre os códigos e recursos para se dançar a dois a partir de diversos estilos de dança, propõe uma imersão em seus processos cênicos aos participantes. Fui contemplada a viver naqueles dias o espetáculo ‘Por um fio’, na equipe dos professores e parceiros Marcelo e Andrea. Além disso, foi a primeira vez que o evento abriu espaço para comunicação de pesquisas e trabalhos acadêmicos, onde pude apresentar o projeto ‘Trocou – corporeidade cênica em dança de salão’ de maneira prática e teórica; Wallesson Amaral, outro paraense que participou do evento, apresentou sua pesquisa “Baila Parkinson: uma metodologia de trabalho em dança voltada as necessidades do aluno com a doença de Parkinson”.

O compromisso e amplitude dessa cia de dança em relação a dança de salão nos diversos contextos está expressa em cada canto da academia, com uma bela estrutura e organização, mas para além, é possível ver, ouvir e sentir o comprometimento com o estudo dos códigos dos estilos e ritmos em dança a dois, com a preparação física e metodologia de ensino.

No mesmo período (julho/2018), de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, seguindo pela estrada, acolhida por meus pares que mesmo à distância, não me deixam só, sob abrigo de minha amiga Cilene Cortinhas, foi o momento de entrevistar Robson Rodrigues, que em diálogo e prática expressou seus pensamentos e sua relação com a dança, com o samba, com o ensino do samba de gafieira em projetos sociais. Um artista que circula entre o morro e o centro da cidade, entre o palco e o salão, entre o ensino e o aprendizado da arte de dançar a dois, que a partir de diversos diálogos partilhou de suas experiências, uma troca que transitou circularmente concluindo ideias, com quem também foi possível dialogar sobre os aspectos da malandragem não somente ligada a pessoas entregues a uma vida boêmia em noites cariocas, mas partindo também da compreensão desses com a espiritualidade, temática que surgiu naturalmente sem quem eu tivesse feito nenhuma interferência direta levantando a questão.

Em uma das conversas cuja temática era a corporalidade em relação à malandragem, trejeitos tipicamente masculinos ou femininos foram acionados, e com empenho se desdobrou a me auxiliar na execução destes, não de maneira rígida e engessada, mas com a finalidade de me passar a compreensão, um sentimento que envolve esse povo na representação do “Zé e da Maria”, uma congruência de relatos que só no dia do meu retorno partilhei com ele sobre a ligação dessas duas figuras com minha pesquisa.

Em retorno à Belém, e reflexão a partir de tantos encontros, foi surgindo a necessidade de pôr o corpo em ação, em contato, em estado de performance de maneira mais direta com pessoas da cidade, assim surgiu o que intitulei “TROCOU – performance em dança de salão”, sem nenhuma pretensão de um espetáculo com dramaturgia e organização claramente fechada. E, assim, foi acontecendo. A cada dia desde o nascimento dessa inquietação entre uma aproximação teórica ou pessoal, as coisas foram sendo somadas. Robson e eu pensamos poder realizar alguma ação com dança a dois sem definir local nem data, depois surgiu a relação com o tambor e com o samba, iniciada no terreiro, assim Edson Santana e Íris da Selva aproximaram-se de maneira mais direta com a pesquisa. Dessa maneira, ocorreu o girar de muitas informações, corpo, baile, luz, abraço, performance, dança, improviso, pares, pessoas sem pares, noites em claro e uma única inquietude que remetia minha memória ao Teatro Experimental Waldemar Henrique, que foi tanta a me levar a marcar uma pauta para esse encontro entre os sujeitos que já se aproximavam para dialogar com meus devaneios, entre eles, Rosilene Cordeiro, com suas perguntas, inquietações, orientações acadêmicas, cuidados de irmã. Sim cuidados, ela sempre com a delicadeza de lembrar e acessar nossa humanidade, acalantar ou mesmo dar uma boa sacudida quando preciso for.

Tendo a humanidade, com linha com as quais a sincronicidade teceu/veio tecendo minha vida aos outros, ser com outros fazendo brotar a semente da criação que é imergir nesses olhares, ou quem sabe, simplesmente contemplar e sentir o que também submerge, sentimento que brota de um entendimento de/em vida, amor, que reconheço no outro como quando olho meu irmão Edenilton Benedito Silva da Rosa, que de poucas palavras me apreende com atitudes.

Acerca do Experimento ‘*TROCOU – performance em dança de salão*’ e que aqui, acrescento algumas imagens para, por ora, fechar este mergulho, essa imersão de relações mais profundas com o fazer em arte, dança e performance:

Toda vez que o tambor ecoar noite a fora,
 pediu pra chegar vambora que o santo mandou
 chamar pra beira do mar, louvação é canção
 de amor que aflora o som do tambor agora
 mandou me buscar ê a.
 Eu tenho um santo pra me proteger,
 eu canto bando de gê y gê chá
 não tem quebranto pra fazer
 sofrer e não vigora mais,
 Peço a Deus no congar com louvor não
 demora que ponto marcou a hora e o
 santo mandou chamar pra beira do mar
 Saudação com respeito ancestra pra quem
 ora e jango, jogou na roda e a gira tornou girar
 (Mandou chamar - Karen Tavares, Alan Carvalho, Dudu Neves).

As experiências surgidas no processo de pesquisa refletem e constroem a própria imagem da pesquisadora, que de ilha em ilha, passa por reformulações e formatações do próprio corpo, no dia a dia e nos estados de performatividade, na escrita (pensamento) e na dança (espiritual). A solidão acentua a condição social e a necessidade de estar e partilhar com o outro, o pensar em fazer remete-me ao verbo performar, que como onda move o barco e o põe a navegar, direcionando, dando rumo aos estudos desta pesquisa em diálogo com os conceitos e teorias ligadas às artes cênicas, à cultura, à memória e à espiritualidade⁷⁷ em desenvolvimento.

Considerando esse desenvolver-se a necessidade de estar em ação de performance, surgiu a ideia e um encontro para esse TROCAR, o que permitiu ao tempo configurar seu significado e sua significância na pesquisa.

Quatro de setembro de 2018, no Teatro Waldemar Henrique em Belém do Pará. Cabe reforçar que realizar uma ação dessa proporção não era algo previsto no projeto inicial, nem individualmente nem coletivamente, muito menos que tenha surgido por vaidade da pesquisadora, na verdade, até demorei a compreender o processo que se apresentava a minha frente. Eis aí o principal motivo, em dizer no primeiro capítulo que essa é uma pesquisa acionada pela sincronidade, um fenômeno que adentra essa pesquisa não para refletir o movimento ou a mecânica do movimento em dança, mas como conector dos eventos que compõem esse trajeto.

Ao início do curso, na disciplina de Metodologia, pude entrar em contato com o termo incidentes por Roland Barthes, um termo que remete a circunstâncias, coincidências acidentais, da natureza do acaso, no entanto, ao caminhar da pesquisa percebia e me

⁷⁷ “A performance afro-brasileira caracteriza-se pela sua forte espiritualidade, pela presença do corpo em movimentos tridimensionais, pelas suas formas lúdicas e musicais, pela interação entre jogador/ator/dançarino/sacerdote com a plateia” (LIGIÉRO, 2011, p. 320).

defrontava com diversas situações e acontecimentos que pareciam interligar-se, mesmo sem saber que termo utilizar para esses acontecimentos, resolvi seguir, intuitivamente, observar e dar voz às coisas que pareciam dar significado aos sonhos, devaneios, pensamentos abstratos e notoriamente materializados, mas somente em dezembro de 2018, fui (re)colocada diante do termo sincronicidade. Uma palavra que já conhecia, no entanto, diante de tantas folhagens, não me era permitido ver, sentir, compreender, até que ela por ela se revelou. O termo foi acionado por uma pessoa que conheci no Rio de Janeiro, Tiago Didac em uma das viagens em 2018, um músico (tumbador) e que até então me parecia um fato sem grande relevância, até entender um mês depois que havia uma causa, uma significância nessa coincidência. E então, e só então, diversos acontecimentos passaram a fazer sentido, a gira passou a girar, e o baile (dissertação) se formatar, tomar corpo. Assim, sigo com os relatos do TROCOU em itálico:



Poderia começar esse texto referindo-me a algo como: abriam-se as cortinas! Ou, ao acender das luzes! Ou mesmo, fazer referência a alguma entrada triunfal no palco. No entanto, não. Certamente esse não foi um espetáculo de dança como muitos pensavam, ou se prepararam para assistir por acontecer em um teatro, não foi um espetáculo como os dançarinos/performes podiam imaginar, não era um espetáculo apesar de ser recheado por espetacularidades.


A necessidade surgiu de experimentar, e assim decidi chamar, assim me sinto, até ao presente momento, contemplada em tudo que aconteceu e como aconteceu, um momento necessário para experimentar memórias passadas e presentes, lugares e não-lugares, encontrar conhecidos-reconhecidos e ali chegados, dançar com pessoas que, ou por terem sido convidadas ou por livre desejo tenham decidido estar/ser ali presentes, entre tantos encontros, desencontros, conexões surgidas e inimagináveis só ali conscientizadas (ou não), deixo a cargo do leitor por decidir onde começou e findou (se findou) para si.

A sensação que tenho é de estar no centro da ronda ou da gira, girando. Onde começou, vai depender do ângulo em que estiver olhando, a cada momento algo novo se inicia, algo se completa ou se revela, pessoas chegam ou saem, encontram-se ou desencontram-se, dançam, conversam ou apenas observam, uma infinidade de sensações, um verdadeiro baile de afetos⁷⁸.

O experimento foi marcado para acontecer no Teatro Waldemar Henrique, às 19h30min de uma terça-feira, 04 de setembro do ano 2018. Levantei pela manhã deste dia em latência, assim, decidi manter corpo e mente receptivos, e organizar coisas e me encaminhar para o teatro. Comecei a organizar o figurino que levaria para este dia, um blazer branco, comprado em um brechó no Ver-o-Peso, devia estar há alguns meses no manequim, a vendedora nem acreditou quando disse a ela que poderia retirar que o levaria, “mas minha senhora, ele já está muito tempo ali, nem branco tá mais”,



⁷⁸ Artigo publicado no Colóquio Internacional de Etnocologia (2018).

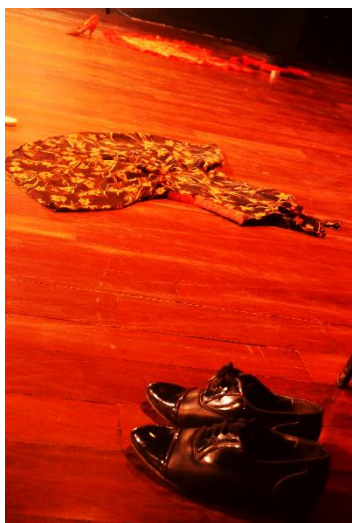


mesmo assim insisti, paguei o valor R\$ 10,00 (dez reais) e o levei, foram necessárias algumas lavagens, mas ele voltou a ser branco, depois disso, movida por relatos e reflexões a partir de uma conversa/entrevista com Robson Rodrigues envolvendo samba, mulher, corpo, dança, malandro, malandra, malandragens, resolvi fazer algumas modificações assim, entreguei a um amigo de curso, figurinista Iam Vasconcelos, que lindamente contemplou-me com sua arte.

Busquei no guarda-roupa uma saia vermelha, a olhei com veemência, enquanto sentia o cheiro e dobrava, veio a dúvida, que sapato vou levar? O preto de salto masculino ou a sandália vermelha de salto feminino? O que e quem de fato serei hoje? E como um rio que transborda e abre caminho, fui invadida por lembranças, histórias e memórias, olhei ao redor do quarto, e me deparei com minha mala de figurinos, uma mala que em si jamais será vazia, pois foi doada para este fim (guardar e conservar meus figurinos), por Suely Carvalho, uma mulher com grande significância em minha trajetória de vida, profissional, artística e acadêmica, incentivadora, aluna/professora, irmã/amiga, uma desconhecida/conhecida pertencente ao universo que permeia a vida, em tempos definidos por ele próprio, essa mesma mulher me traz a sensação temporal e atemporal de encontros e vidas, respirando fundo, decidi simplesmente pegar a mala, exatamente como estava e levar para o teatro.

Saí de casa por volta de 10h30min, minha mãe como de costume perguntou, “não tá esquecendo nada, presta atenção pelo amor de Deus, pra não ficar correndo depois”, mas diferente de outros momentos presenciados por ela, em que a falta de algum figurino ou material influenciaria na apresentação, havia serenidade em minhas ações e pensamentos, mas, com essa interferência, pude perceber o quanto ela mentalmente se faz presente em tudo que faço e por onde caminho, antes de sair deixei os ingressos com ela, reforçando o quanto seria importante que minha família se fizesse presente fisicamente nesta noite.

A caminho do teatro, recebo uma ligação do prof. Sidney Teixeira perguntando a hora que deveria chegar, respondi que já estava a caminho do teatro, mas poderiam chegar entre 16h e 18h, do outro lado da linha ele responde “ok, vou dançar contigo, Aryane não vai mais”, concomitantemente pensei, o que isso significa? Perguntei o que havia acontecido, se o Junior (filho) estava bem, ele me respondeu “aquelas coisas que você já conhece, estávamos há um tempo sem treinar e ontem, durante o treino nos desentendemos, mas é isso, eu vou chegar às 18h e caso tenha como, danço contigo”, minha resposta de imediato foi “obrigada, certamente um desentendimento seja pessoal ou profissional não é o que desejo, acredito que tudo será resolvido, o simples fato de você chegar lá já será emblemático para mim”, segui o percurso tentando interpretar e compreender o que aquilo significava. Sidney e Aryane foram os primeiros em Belém a serem convidados, por tudo que nos atravessa, tive o desejo de ligar para Aryane ir mesmo que não dançasse com Sidney, no entanto, também compreendi que sua atitude devia ser respeitada e analisada como parte viva do próprio experimento, veio a lembrança das diversas vezes que estando com Sidney na organização de algum evento, ele recebia a ligação de algum professor convidado ou



membro do grupo informando que não mais se apresentariam no baile por desentendimentos com a parceira de dança e muitas vezes de vida, atos por vezes analisados banalmente como falta de profissionalismo por aqueles que percebiam a ausência e de alguma forma, eram informados dos motivos; reforçou-se ali que meu lugar não era de julgar, mas de receber e analisar dentro do processo, pois é claro perceptivo que se tratava de dois profissionais do mais alto gabarito da dança de salão em Belém, de dois amigos de minha alta confiança, de uma parceria séria, de trajetórias de dança e de vida que de longe representam duas pessoas, mas um coletivo, com todos os possíveis processos que surgem a partir do momento em que uma pessoa se põe diante de outra e algum tipo de relação é estabelecida.

Chegando a Praça da República, consegui estacionar o carro em frente ao teatro, em meio as estruturas de arquibancadas já sendo erguidas na avenida Presidente Vargas, para o desfile de sete de setembro, inclusive a data agendada para o experimento a priori seria seis de setembro, uma quinta-feira, porém, fui informada duas semanas antes que teria de mudar para outra data, pois as forças armadas utilizariam o teatro como QG desde o dia cinco de setembro, e de comum acordo com o teatro optou-se pela terça-feira, dois dias antes.



Desci do carro carregando malas e sacolas, de sandália, com um vestido solto, leve e sem alças, diante de leituras, escritas e utilização do computador, atual rotina de quem estuda e pesquisa, a tensão muscular na área do trapézio e dores na cervical me impedem de utilizar vestes que tensionem ou impeçam a circulação na área. Porém, ironicamente atravessei a praça carregando literalmente minha pesquisa.

Chegando ao teatro, fui recebida pelos seguranças, subi as escadas até a administração para assinar alguns documentos referentes a pauta, orientações sobre a bilheteria e liberação para adentrar a área do palco e camarins. Havia levado equipamento de impressora e lá mesmo finalizei a lista de “elenco” e “equipe técnica”, conforme as solicitações técnicas do teatro. No contexto da pesquisa, todos estão enquanto performers.

Jerzy Grotowski (1997) trata o performer como um “homem de ação”, “um estado de ser”, ou seja, não se trata de alguém representando papéis, mas de fazer e viver o ato ou a ação. Grande parte das pessoas ali presentes, talvez nunca tenham tido contato direto com os estudos da performance, artes cênicas, memória, teatro ou da história e antropologia da dança, nem mesmo da etnociologia. Portanto, não estavam necessariamente intencionadas a representar um papel ou um personagem.

Nesse caso, compreendo o experimento como uma oportunidade de observar o comportamento dos envolvidos e o meu próprio, ligados ou interconectados na ação por toda atmosfera que envolve o processo até este dia.



Já instalada no camarim, confirmei a presença do iluminador sr. Amoras, técnico do teatro, a quem entreguei um aparelho com laser de luz, muito utilizado hoje em ambientes de bailes, festas, etc., perguntou se deveria utilizar em algum ponto específico, falei que ficava livre para que ele utilizasse de acordo com o que via e se sentisse impulsionado a experimentar.

Em seguida, chega por volta de 12h30min, o técnico de cenografia Neyvaldo Souza, eu o conheci durante o curso de Experimentação artística realizado em abril de 2018 no próprio TWH, com a confluência da performance RADIUM, depois em agosto, ambos estávamos na equipe técnica do espetáculo *Morte e Vida Severina*, de Maria Sylvia Nunes, uma remontagem do grupo de pesquisa PERAU, com direção de Dênis Bezerra e Karine Jansen, apresentado no I Seminário de Memórias Cênicas da Amazônia, no Teatro Cláudio Barradas. Faço esse relato, destacando a importância das experiências vividas para além da dança, para além do palco, das relações e contatos que se estabelecem gerando uma rede de conexões e trocas necessárias. A priori o convite foi feito com a intenção de mais alguém, além do próprio técnico do TWH⁷⁹ para a organização do ambiente, que ali surgisse com a confluência de ideias; posso dizer que se trata também, de um estado consciente, de que não damos conta de tudo, como diversas vezes acontece quando organizamos bailes e festa de salão, onde o professor ou organizador, realiza desde a ação de limpar o chão, passando pela arrumação do salão, tocar como Dj, dançar no salão e fazer apresentações coreográficas, sim, certamente ainda precisa saber se a água/cerveja está de fato gelada e a gosto dos clientes.



Enquanto conversava com Neyvaldo e Nivea sobre o que se tratava minha pesquisa, quem são as pessoas convidadas como dançarinos/performers, ouço suas ideias, nos chega a informação de que o técnico oficial do TWH não iria trabalhar, pois estava doente, dessa maneira, recebo as sugestões e entrego o espaço aos dois, com a ideias de dança, troca, pesquisa e/em cena.

Recebo uma ligação do Alan Silva, um amigo de longa data, desde a época do grupo de jovens na igreja de Santa Maria Goreth, que hoje além das atividades com a música na igreja, trabalha com aluguel de mesas e cadeiras, sempre que necessito solicito seus serviços, nesse caso, não foi diferente. Loquei mesas e cadeiras com a intenção que as pessoas pudessem escolher sentar à beira do salão, como os já intencionados a dançar fazem, ou a sentar nas arquibancadas a observar, e quem sabe também dançar. Entreguei esse material também aos cenógrafos para que decidissem sobre essa organização espacial.



Retornando ao camarim, pus-me a refletir sobre as informações/dados/ocorridos até aquele momento. Construí um pequeno release ao que me parecia absurdo escrever algo sobre o que aconteceria naquela noite, porém, ciente do lugar que estava ocupando tentei organizar minimamente alguns papéis e falar algo sobre este dia. Enquanto estava imprimindo, Robson Rodrigues e Cilene Cortinhas chegam, peço que ela o leve para almoçar pois eu não teria como me ausentar, naquele momento, precisava completar as atividades básicas exigidas pelo teatro e começar a minimamente

⁷⁹ Como técnicos do teatro estavam presentes neste dia: Nivea Brito (cenotécnica), Helio Cerejo (sonoplastia), Raimundo Amoras (Iluminação), Francisco Carvalho e Markson Moraes (Administrativo).



me arrumar para noite, mas pedi que retornassem no máximo às 16h, já naquele momento entreguei uma listagem para que entregassem a portaria na passagem.

Começo então a arrumar o cabelo, e ao olhar o espelho quão avassaladoras foram as memórias surgidas a partir daquele ato, entre os dezesseis anos e 24 anos, fiz no cabelo uma coisa chamada defrizagem ou relaxamento capilar, era uma maneira de diminuir o volume do cabelo, posteriormente fiz o alisamento dito definitivo, tido como a melhor solução para arrumar rápido o cabelo, para quem passa pelo processo, sabe que não é exatamente isso, hidratações, escova, chapinha passam a fazer parte do cotidiano, até que chegou um tempo em que nada e nenhum produto utilizado em meu cabelo conseguia de fato deixar um cheiro agradável, e mesmo com todas essas transformações, nunca era uma sensação agradável para as apresentações, sempre surgia uma dúvida sobre o que faria com meu cabelo, em apresentações de grupo onde se decidia por dançar com cabelo solto, era o suficiente para que eu passasse algumas noites sem dormir decidindo e sofrendo sobre o que aconteceria com meu cabelo, que solução tomar, e já me preparava para as possíveis chacotas após a apresentação sobre o efeito ou defeito do meu cabelo, entre muitas dúvidas surgia uma crucial, teria dinheiro para ir a um salão? E naquele exato camarim olhei para o espelho e sorri, pois ali mesmo naquele teatro fiz minha primeira apresentação após cortar o cabelo, um ato de assumir minha raiz capilar, racial, um ato de assumir minha feminilidade afro, um ato de existir; bebendo dessas memórias e partindo o cabelo em mexas recordei o quanto foi libertador o simples fato de vestir a mim mesma, esse fato aconteceu no espetáculo 'Um amor de cabaré' (2015), sem dúvida uma de minhas melhores apresentações, sentindo-me uma dançarina, uma pessoa completa.



Em meio a esse fazer o cabelo, troco mensagens com Family, minha querida Maré Cheia, a quem convidei para ficar na bilheteria e confirma sua chegada às 17h. Mas por que não fazer um evento com entrada franca você pode se perguntar, lhe respondo porque os bailes de salão das academias e mesmo festas ditas como populares também cobram ingresso, assim resolvi acrescentar. E quem é essa pessoa da bilheteria? Normalmente uma pessoa de confiança, alguém que se sabe vai conseguir solucionar coisas referentes a chegada das pessoas, e, Family é essa artista, mãe, dançarina, fazedora cultural, pedagoga que tem atravessado mares para viver sua arte e constituir sua família, mas mesmo diante de tantas travessias, aceitou o convite de fazer presente e assumir esse lugar.

Retomo nesse processo um fato entre mim e Sidney: em 2008 eu ainda estava ainda em recuperação de um processo longo e doloroso do tratamento da LER/DORT ao final do curso de graduação, e acrescento aí um processo depressivo não diagnosticado por falta de recursos financeiros para um possível diagnóstico médico, em casa, olhando para o teto sem perspectiva nenhuma, nem vontade de existir, Sidney me liga, a que estava organizando um grande evento, um Workshop de Zouk com o paraense Alan Carvalho, atualmente professor de dança de salão em Cabo Frio no Rio de Janeiro, e para essa ocasião, precisava de alguém

de confiança para ficar na parte de inscrições e bilheteria no baile do evento, e que pensando, pensando, lembrou de mim, que precisava de minha ajuda, na época eu estava há alguns meses afastada das atividades do grupo. Certamente uma troca que em si, pode gerar até um livro sobre a grandiosidade desse chamado.



Em seguida ligo para o professor David Silva, para confirmar sua presença e para saber se ele e Camila Gemaque estavam precisando de algo em especial para aquela noite, “nega, eu passei mau essa semana e terei de repor hoje, uma aula da oficina que tô dando no Centro de Dança, que só termina às 20h30min, infelizmente vai passar do horário, Camila também tá resolvendo algumas coisas, acredito que não conseguiremos chegar a tempo”, minha resposta foi “entendi, mas levem as coisas de vocês e a hora que conseguirem sigam pra cá, tenho até as 21h30min no espaço, e se conseguirem chegar será lindo, por mais simples que possa parecer, a presença de vocês hoje, já é uma grande ação pra mim”, da mesma maneira, encaminhei um áudio para Camila, não com o intuito de cobrar ou pressionar a presença, mas sim, de realmente agradecer o fato de já estarem conectados de alguma forma com aquele dia de experimentação, são muitas vivências atravessadas entre o plano físico e o espiritual. A situação apresentada nessa questão, me fez lembrar das inúmeras vezes que para realizar uma atividade artística, uma participação em algum espetáculo durante a semana, tive de movimentar toda uma logística, contratar professores substitutos, ou desmarcar aulas, pois comumente as aulas nas academias funcionam de segunda a quinta-feira de 18h às 22h, a sexta normalmente é utilizada para realização de oficinas ou mesmo, dançarinos e professores nesse dia saem de contrato para eventos dançantes. Por esse mesmo motivo um casal não confirmara presença, Aline Raiol e Rullien Polizely, ambos estavam com aula nesse dia.



O relato em questão é outro ponto que sinaliza os motivos que os dançarinos e coreógrafos de salão, pouco estão presentes no chamado circuito artístico de teatros, o momento das apresentações, competições, sempre fica para o baile, onde a comunidade de dança de salão, teoricamente está livre, sendo, portanto, as apresentações organizadas entre 23h e 00h. Assim, parece que minha proposta de experimento pareceu subverter, trocar.



Dircilene Santos, nossa querida Dirce foi a primeira das mulheres a chegar, antes de 16h, certamente foi com grande alegria que a recebi, sua paixão e dedicação pela dança, sua presença ali já simbolizava o quanto nos desdobramos, ela foi para o trabalho de manhã, já com o que precisaria para a noite, e do trabalho direto para o teatro, e certamente muitos dias repete esse ato, indo direto para as aulas de dança, para os treinos, ensaios, que por vezes se estendem até a madrugada; levou um figurino, sentou-se diante do espelho para iniciar sua maquiagem, perguntou de que forma devia preparar-se, e iniciamos uma conversa entre perguntas, partilhei os caminhos que vinha seguindo com a pesquisa, e ela perguntou, o que



significa performance em dança de salão, respirei fundo e respondi que estávamos ali pra experimentar e descobrir, rimos, mas ela percebeu uma certa tensão em mim, respondi que não havia conseguido falar com a Keule Raiol, e estava preocupada, pois não sabia se ela tinha como chegar até o teatro, questão de transporte, ou mesmo se estava com a filha, e queria avisá-la que poderia levar a filha se assim achasse certo ou precisasse, precisava também fazer o pedido de água mineral, mas nenhum dos números fornecidos pelo teatro estavam funcionando, imediatamente ela pegou a responsabilidade para si, repassei meu telefone e o dinheiro e ela saiu do camarim para solucionar a questão.

Neyvaldo então me chama para vermos como estava o palco/salão, perguntou sobre as mesas, se podia colocar as toalhas que vieram junto, e se teria algo mais para acrescentar no salão. Resolvi então abrir a mala e ver o que tinha dentro, encontrei um saco de tecidos que havia levado para o 1º re_Ato de Rosilene Cordeiro, aproveitei e mostrei para Dirce que tinham vários figurinos na mala, que poderiam ser utilizados caso sentisse necessidade ou desejo de vestir algum, tinham sapatilhas, que poderia usar da forma que lhes conviesse.



Em meio a tudo isso, Keule chega, com algumas sacolas, suada, cansada, mas com um sorriso enorme no rosto, informando que havia deixado o celular em casa, trocamos um forte abraço, e com os olhos emocionados observei ela e Dirce se cumprimentando, era muito mais que um simples cumprimento de duas pessoas se encontrando para um evento de dança, era o que chamo de memória pulsante, tanto quanto as vezes que já fomos confundidas, inicialmente parecia estranho para ambas, mas, nos habituamos a compreender que as pessoas falam com uma achando ser a outra, nos assumimos para a vida como irmãs, e damos boas risadas das situações que se apresentam, boa parte de sua trajetória, está ligada a equipe do professor Aderson Campos, uma mulher, trabalhadora, dançarina, professora que certamente já contribuiu para o desenvolvimento dançante de muitas pessoas, mas que até então poucos são os que conscientemente fazem a referência merecida.

Falar do feminino, da mulher na dança é de extrema importância, pois não se trata de uma questão simplória, corriqueira ou egocêntrica, muito menos pretende-se traçar uma guerra de gêneros, por muito tempo nós mulheres estivemos juntamente com nossos professores ou mesmo parceiros de dança a frente das aulas e colaborando para o desenvolvimento dos grupos, e certamente tivemos orientação de nossos mestres conforme seus entendimentos para tal desenvolvimento, mas é fato que, esse reconhecimento ainda hoje, é superficial, nesta pesquisa busquei analisar como um dos aspectos socioculturais que envolvem o campo de pesquisa, que pode e deve ser pensado, refletido, desconstruído e/ou modificado. A oralidade nesse sentido se faz como um fio condutor da memória, existir na oralidade é existir na memória, é fazer história, é pertencer.

Relativamente aos meios da memória cultural, uma tendência mais ou menos pronunciada pode ser percebida em direção a uma forma de diglossia intracultural, correspondente à distinção entre uma “grande tradição” e diversas “tradições menores”, como proposto por Robert Redfield. Até a criação do *iwrit* moderno, os judeus tinham sempre vivido numa situação de diglossia, já que sua “Grande Tradição” foi escrita em hebraico e para sua comunicação cotidiana eles usavam línguas vernaculares como o iídiche, o ladino ou as várias línguas de seus países anfitriões. Num grau similar ou menor, essa situação é típica de todas as sociedades tradicionais, seja na forma de duas diferentes línguas, tais como o hindu e o sânscrito ou o italiano e o latim, ou de duas diferentes variedades linguísticas, tais como o árabe corânico e o árabe vernacular ou o chinês clássico e o chinês moderno. Sociedades modernas tendem a diversificar essa estrutura binária ao introduzir mais variedades linguísticas de acordo com a multiplicação de meios culturais como o cinema, a radiodifusão e a televisão (ASSMAN, 2016, p. 125).

A partir do trecho do pensamento acima, sobre os meios de memória, questiono-me o que mais nós mulheres teremos de fazer para ter o direito de memória? E de que forma essas estruturas de nossa atualidade, dita de uma sociedade moderna, continuam multiplicando a invisibilidade feminina no salão? Mas, em Belém, por exemplo, é possível argumentar ao adentrar em um salão, que invisibilidade e silenciamento feminino é algo impossível em tal local devido a maciça presença de mulheres. É verdade, a presença feminina é avassaladora, o que leva a outra questão: se somos maioria, por que enquanto dançarinas, instrutoras e professoras, temos que ver e aplaudir a ascensão masculina e agradecer enquanto mulheres, o direito de silenciar, sem o privilégio de dizer: “hei, esse trabalho foi construído junto e/portanto/ou em conjunto”. É claro que cada situação merece um olhar específico, mas me refiro aqui aos casos em que ambos produzem ideias, ações, participam efetivamente de uma montagem coreográfica, acionam os dispositivos de uma aula juntos, e o reconhecimento é dado somente à figura masculina. Correndo o risco de ser redundante, reforço, as reflexões acima não tratam de culpar nossos mestres, amigos e parceiros, mas de um exercício de ótica, é necessário que todos nós sujeitos desse campo, possamos olhar por outros ângulos, outros aspectos e principalmente perceber o lugar em que estamos e de onde estamos falando, “é preciso sair da ilha para ver a ilha” (SARAMAGO, 1998).



Há alguns anos Keule e eu temos instigado a ideia de fazer um trabalho coreográfico como espelho, de tanto que as pessoas nos confundem, já nos perguntaram se somos irmãs de sangue ou até mesmo gêmeas, mas por casualidades desconhecidas, ainda não conseguimos realizar tal feito, e ao convidá-la para o experimento ela exclamou, assim como Dirce, “mas Edilene eu não tenho parceiro, preciso arranjar alguém? Preciso preparar uma coreografia?”, minha resposta foi, “caso estejam desenvolvendo algum trabalho com alguém perfeitamente essa pessoa pode participar, mas ao contrário disso, descobriremos lá, o que e com quem podemos dançar, entre si e com os presentes sejam homens ou mulheres, como vocês já fazem comumente”.



Em meio ao furor das cheganças, recebo mensagens de Edson Santana, Walesson Amaral e Jean Patrick com Luana Lemos. Os três últimos relatando problemas com trânsito e a dificuldade para chegar ao centro de Belém. Reforcei que iniciaria às 19:30, mas que chegassem com tranquilidade, e em segurança, e estando no teatro poderiam entrar em cena.

Robson chega, e o encaminho a um dos camarins, para organizar figurinos, roupa, o que achasse necessário usar, que poderia andar pelo espaço, sentir a energia do lugar e assim pensar suas ações nessa noite, Cilene confirma que está com alguns ingressos já vendidos e que a noite me repassa, deixando-se a disposição para o auxílio em alguma necessidade externa.

Cilene Cortinhas traz em sua essência toda essa gama energética dos alunos que se tornam mais do que pessoas que simplesmente fazem aula e vão para suas casas, é uma pessoa que circula por diversos espaços de dança de salão e com uma relação enorme traçada também entre Belém e o Rio de Janeiro, e não por menos com o samba, seja ele em academias específicas de dança de salão e ambientes diversos. Acolheu-me, orientou, locou o espaço onde pude montar pela primeira vez meu Estúdio de Dança, fora da garagem da casa de minha mãe, o espaço funcionava anteriormente com a Cia Cabanos, com a direção do professor Rolon Ho, que em transição, conversou comigo relatando sobre sua experiência na área, no lugar, um diálogo que certamente guardo e sempre revisito em momentos de reflexão. Ela, faz parte dessa rede de pessoas que podem ser consideradas comuns, mas estão longe de ser apenas isso, são a própria dança de salão no que concerne as atividades de academias, pessoas que firmam sua presença, nos trazem uma palavra, por muitas vezes nos alimentam, que investem tempo e dinheiro em diversos processos, que nos aplaudem quando conseguimos chegar a um palco, mas que também nos amparam quando estamos à beira do fosso, ou mesmo quando caímos nele, elas vão até lá nos buscar. Nesse caminhar nos tornamos professoras uma da outra, amigas, companheiras de viagens, confidentes, parceiras de trabalho, de vidas... não por menos, contribuiu com diversas fases dessa pesquisa, desde os

três processos seletivos ao ingresso no mestrado, as fases em andamento, e claramente a conclusão/continuidade dele.



Vou ao palco e Neyvaldo e Nivea haviam finalizado, a parte principal, e Amoras iniciava a montagem da iluminação conforme o que foi arrumado e suas ideias diante do que foi explanado sobre a pesquisa, meu único pedido sobre a luz, foi que não houvesse excesso e luz vermelha, para que os registros fotográficos não ficassem comprometidos. Ney se despede pois precisava fazer outra montagem no Teatro Cláudio Barradas, mas reforçou seu retorno assim que pudesse e estaria no apoio com desmontagem.

Wallesson Amaral chega e acompanha Robson para a compra de uma gravata vermelha, e, retorno ao camarim, finalizo o cabelo e Iam inicia a maquiagem, e percebo a chegada de Edson Santana, Rosilene Cordeiro, Samily, Íris da Selva, Felipe Cortez (e sua equipe) e Vinicius Silva, após um momento de conversas e risadas no camarim, que me fez observar e agradecer internamente por cada situação que se apresentava a minha frente, lembrei-me das diversas vezes em que estive nesse mesmo camarim para participar de eventos de dança de Salão como “Baila Belém”, “Fest Salão”, “APDANS Festival”, “Mostra Tudo Dança” entre outros, bem como dos momentos em que nos arranjamos em algum cantinho dos bailes, pois nem sempre há espaço específico, ou ainda, de quando em família nos arrumamos para as festas na casa de minha avó. Um auxiliando o outro, ao vestir-se, na maquiagem, no aquecimento e alongamento corporal, e até no simples ato de decidir para que lado fica melhor a inclinação do chapéu ou ajustar a fenda da saia.



Pedi a Íris que mostrasse sua música para Edson, que pudessem conversar, ambientalizar-se no espaço, Sr. Hélio nos informou da necessidade de comprar pilhas para o microfone sem fio no caso de ser utilizado, Íris se prontificou e assim pedi que ela aproveitasse o trajeto para trazer algo que pudesse completar o lanche, pois já tinham algumas frutas, e assim o fez. Do mesmo modo encontrei com Robson e Amaral no meio do palco, e pedi que ambos conversassem a respeito das ações de cada um, para que pudessem perceber-se e até “trocar” durante a cena.



Rosilene perguntou-me sobre o roteiro do que aconteceria, eu sorri para ela e a abracei perguntando, que roteiro? Naturalmente embaladas por uma gargalhada, pois nas ações em que trabalhamos juntas nunca vi um roteiro pré-estabelecido, mas, mostrei a ela uma lista de ações que os convidados me apresentaram a fazer, conforme chegaram e foram repassando, lá mesmo no camarim, digitei e imprimi, para que se sentissem parte do processo do outro, já que a palavra performance no contexto do experimento trazia a sensação de incertezas, dúvidas, questionamento até se eram capazes de realizar tal ação, apesar da lista de ações exposta informei que ali tudo era móvel e passível de interferências, realizações ou não.

A ficha técnica de organização no teatro pedia o registro de uma direção artística para o evento e imediatamente pensei em Rosi, que me perguntou o que faria nesse dia, pois acreditava não ter domínio na área, respondi que cuidaria de mim como vinha cuidando em todo esse período desde que me convidou a performar em seu trabalho pela primeira vez, ela que representa e ativa a energia que perpassa entre as experiências físicas e espirituais é testemunha holística e confiante dos caminhos que tenho percorrido nesse trajeto de pesquisa e de vida. “Isso é cambonar Edilene Rosa”, ela expressou. Então você será minha cambona nesse dia, “uma cambona artística”.

O termo cambonar é utilizado nos terreiros de Umbanda e Candomblé, “que é o auxiliar do ritual responsável em cuidar do filho e da entidade” (MERCES, 2012, p. 45), esse cuidador tão necessário, um papel muitas vezes esquecido, dentro de minha percepção de ainda ralo entendimento, aquele que se entrega na oração se entrega na ação, estruturas corporais acionadas e reestruturadas em diversos ambientes sem perder necessariamente seu fundamento.

O corpo representa um papel importante na dramatização da vida social e é visto como um centro de forças que devem estar integradas e afinadas em suas diversas partes, como forma de estabelecer essa mesma coerência entre o mundo natural e o sobrenatural. Na tentativa de travar o contato com o divino, o reconhecimento dos deuses acontece primeiramente no corpo dos seus fiéis, com a representação feita através de uma atividade corporal, que catalisa os sentimentos e sensações dos arquétipos e as forças dada ao corpo. (ZENICOLA, 2015, p. 101).

Um fazer corporal que compreendi na prática, adentrando os terreiros, não me colocando somente como observadora, pois ao adentrar o espaço e ver os acontecimentos, ao ser acolhida na casa, sinto-me também acolhedora; como quando chego em um baile apenas para me divertir, mas percebo alguém necessitado de apoio com seu figurino, ou ao vestir-se e até mesmo para simplesmente olhar sua saída no local do evento, acompanhar sua partida para casa, situações que eu mesma passei inúmeras vezes, não tenho conta de quantas vezes emprestei ou alguém me emprestou seu sapato, brincos, a entrega de um copo de água, um amparo físico, são atos que estão para além de uma simples cortesia.



Abrindo a mala, Rosilene me perguntou sobre os figurinos, onde seriam usados, respondi que não havia um destino específico, era para quem precisasse, ela então perguntou se podia pegar algumas coisas dali, respondi que sim.

Fiquei só por alguns instantes, aproveitei para respirar, assimilar as informações, fatos e acontecimentos, sempre os revisando mentalmente, silenciosamente Aryane Rodrigues entra, a olhei em silêncio, pois nada podia dizer de imediato, as palavras corriam a veia e transbordavam pelo olhar, e depois de um abraço, expus que Sidney havia me informado do ocorrido, imediatamente ela respondeu, “sim, aquelas situações que você conhece, mas eu não lhe deixaria na mão”, ela só não sabia o que ia fazer, mas que estava ali a disposição, o mais, ficou entre nossos olhares, perguntei se estava com fome, ofereci-lhe água, mostrei a mala caso necessitasse de algum figurino ou de algum sapato, perguntei por Sidney e ela respondeu que não sabia, pois estava vindo direto do trabalho e ele viria de outro lugar, pus-me a contemplar.

Ali sentada na minha frente, mais uma mulher transformando/construindo sua história, atual parceira e esposa de meu primeiro professor de dança a dois a partir das academias, iniciou sua prática na Academia Junior Carvalho, hoje, além de sua rotina diária como servidora pública estadual, desbrava as 24h do dia como mãe, administradora do Centro de Dança juntamente com Sidney, professora, dançarina, uma mulher do salão, conduzindo seu existir na dança, e mostrando quão complexa é a realidade de uma parceria, o trabalho de dois que se torna um, um constante exercício de (trans)figurar-se. Sidney não demorou em chegar, e vendo os dois ali, sou tomada por um misto de alegria, aprendizado, revivo os conflitos internos que tive algumas vezes com parceiros de dança, uma memória dolorosa por vezes, mas necessária nessa caminhada, com exemplo sendo lembrada pelos mestres, que ter problemas não é problema, o que faremos ou como reagiremos a eles sim.

É responsabilidade o lugar que ocupo, do quanto percorri para chegar a esse mestrado e assim dilata e faz sentido a necessidade desse experimento sendo realizado ali, fora do cotidiano das academias ou salões onde os eventos comumente acontecem, longe de minha casa, ou mesmo de algum espaço onde comumente se encontram pessoas dançando a dois, porém, um espaço que nos acolhe e em si revive seu próprio bailado.



Beirando 19h percebo que as duas pessoas convidadas para o som e iluminação não chegam, nem responderam minhas mensagens. Havia solicitado ao técnico, Sr. Hélio, que deixasse a conexão e a mesa de áudio na parte inferior, lateral do palco, para facilitar nossa comunicação com o Dj/sonoplasta, já o equipamento de vídeo ficou na área superior. Assim, em meio as ausências, reúno com todos no centro do palco para um breve e muito sincero agradecimento pela travessia que cada um traçou para estar ali, sucintamente falo do quanto aquele momento de troca era importante pra minha vida, e à pesquisa, peço que sintam-se livres para o uso do espaço, como são nos diversos ambientes de dança a dois que frequentam, não se limitando somente a ideia de um palco italiano de espetáculo, da limitação de que somente o elenco adentraria o palco/salão, e que entre todas as coisas, ficassem livres para o que tanto chamamos no salão de improviso.

Às 19h30 Amoras ainda finalizava a afinação da luz, Rosi me perguntava como ficaria o som, e o projetor de vídeo, Francisco me informava o horário e falava sobre a abertura das portas, solicitei mais cinco minutos enquanto os técnicos de luz paravam de mexer na iluminação e não houvesse risco, assim, solicitei que Edson Santana já se posicionasse e iniciasse o tocar, uma maneira de trocar energia e fazer circular, que a interpretação daquele momento fosse acionada internamente e de forma particular para cada um daqueles que chegassem, fosse como um som ambiente, um chamado espiritual ou mesmo algo desnecessário e/ou desconexo.

Realmente não era minha preocupação nesse momento, agradecer, digamos assim, o público que chegava, Edson é músico, desenvolve um trabalho artístico com diversas áreas das artes e antes mesmo de meu ingresso no curso de mestrado, tornou-se meu orientador musical, bem como espiritual, colocando-se a disponibilidade para esclarecer situações que se apresentavam, perpassando pela afro-religiosidade; é candomblecista e dirigente do terreiro (Rudenbo-Axé-Di Jaciluango), adentrou o experimento com o toque do tambor que para mim, marca um dos encontros acionadores desta pesquisa, o momento em que realizo a performance de Zé e Maria sambando no pé e dancei a dois com meu parceiro, Márcio Souza no ano de 2014.

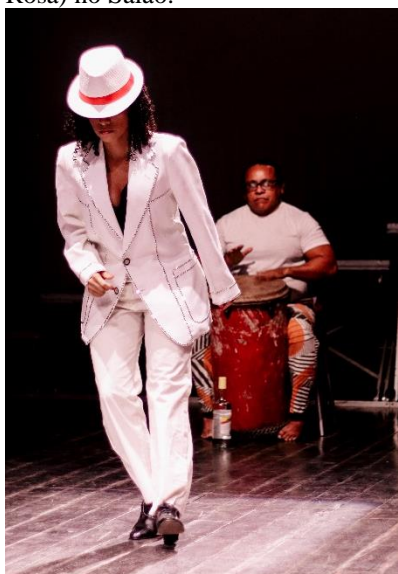
Dessa maneira a ideia foi iniciar pedindo licença e fazendo referência ao povo da rua, à malandragem, ao samba, que atravessa o país de norte a sul, com sua corporeidade tão marcada na memória mundial, arquétipos presentes e difundidos no cenário da dança da chamada dança de salão brasileira, *personagens* muitas vezes discriminados, mas que compreendo em seu plano social como aquele que aciona sua ancestralidade e estrategicamente firma sua (r)existência, e que no campo da espiritualidade segue em auxílio, e que gira e ronda ensinando, figurando e desenvolvendo aqueles que o recorrem.



Edson inicia sua ação, Francisco abre as portas do teatro, as pessoas começam a entrar, tomar lugares, os dançarinos/performers já no palco/salão interagem; percebo a chegada de Jean Patrick e Luana Lemos, os encaminho ao camarim e peço que sintam-se a vontade para se preparar e adentrar o espaço no seu tempo, sigo com o computador para a mesa de áudio, cumprimento algumas pessoas no caminho, percebo Rosi e Iam de pé próximo a mesa de som, sigo até o local, ainda em estado de confusão para decidir como faria para estar no som, no salão, acionar a projeção de vídeo em algum momento e ao mesmo tempo, observar tudo isso. Escolho algumas músicas e organizo juntamente com as solicitadas e/ou enviadas pelos performers; Rosi e Iam generosamente se colocam a disposição para soltar as músicas quando necessário, o que não percebi naquele momento e só agora fica possível analisar é que, as situações apresentadas, inclusive essas, compõem o cotidiano de um baile, minha situação momentânea, era a de tantos professores a frente de um evento, como o próprio Sidney a quem acompanhei tantas vezes. Mas não, a realidade desse dia fez tudo trocar, colocando a Edilene em estado acionador. As pessoas riam, conversavam, andavam de uma mesa a outra, enquanto adentro o espaço com minha garrafa de cachaça, cantando, pedindo licença, e anunciando um chamado para essa noite:

Aos poucos ouço o som do tambor, um eco que parece atravessar a carne e indescritivelmente provoca sensações, levando meu corpo a um bailar/baiar e como se conversassem corpo e som, afinam-se, sintonizam-se.

Imagem 34 – O chamado do tambor, tocador pelo Músico/Baba Edson Santana; a chegada de Zé (Edilene Rosa) no Salão.



Fonte: Arquivo Edilene Rosa. Foto: Yuri Vicenzo.

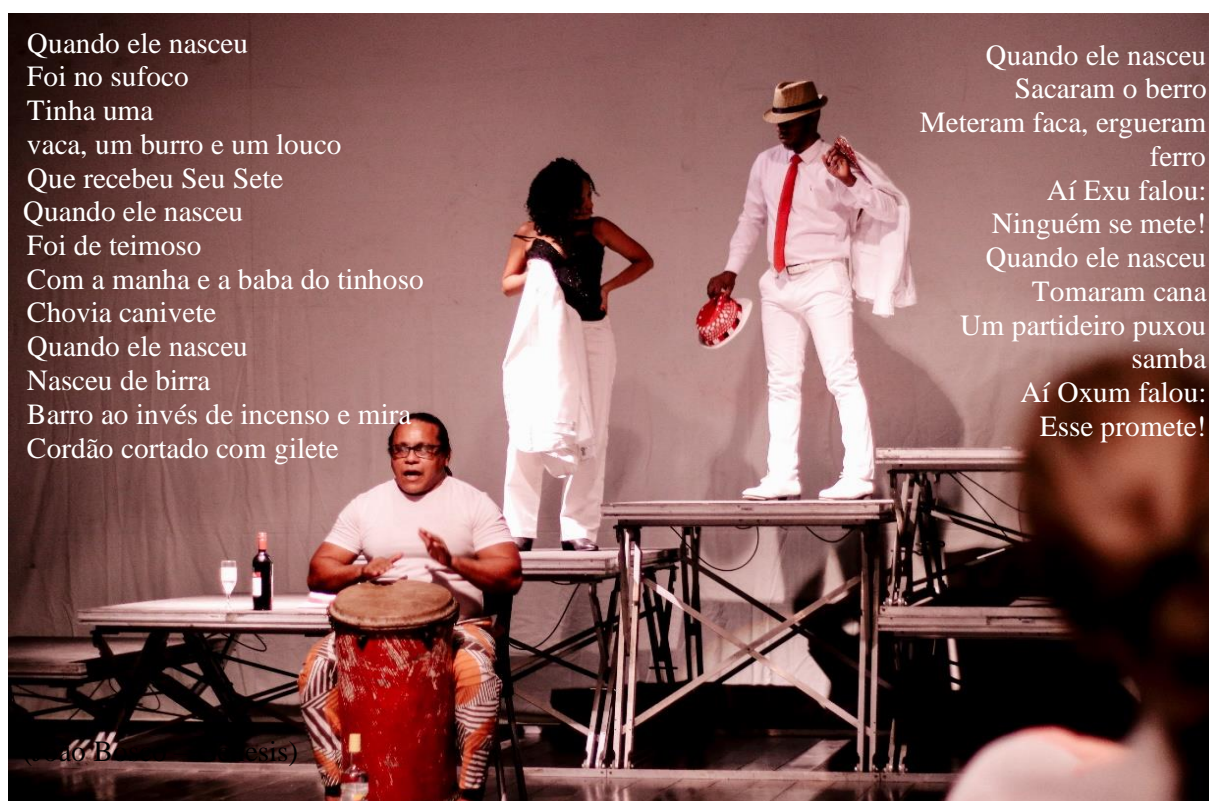
Imagem 35 – Transfiguração in_corpore (Edilene Rosa), Zé (Robson Rodrigues) Samba no Pé, ao som do toque do tambor de Edson Santana.



Em uma das entrevistas/conversas que tive com Robson Rodrigues, falamos sobre a corporeidade do malandro, das relações que me arrebatavam a refletir a partir da teoria dos arquétipos, do fenômeno da corporeidade, o quanto isso atravessava os diversos ambientes de dança de salão, fossem ele no norte ou no sul e sudeste, ele mesmo compreende-se como tal, nascido no Rio de Janeiro, frequentador de todo esse mundo que envolve o samba, vive e sustenta-se dentre outras coisas, de sua dança. Quando o conheci durante o evento do Gafieira Brasil, contou-me histórias referentes a dança a dois no RJ, falou de lugares e perguntou se os conhecia, mesmo sem que ele soubesse de minha pesquisa; fiquei instigada a ouvir mais, assim trocamos contato e somente depois do evento findado que conectei nome à pessoa, e percebi que ele havia sido um dos integrantes da equipe do paraense Rolon Ho, então técnico de equipe no Gafieira Brasil 2018, assim tornou-se uma ponte oportunizando inclusive que pudesse vivenciar a dança a dois em diversos ambientes no Rio de Janeiro e não somente o apresentado a partir das academias de dança. Parece que a própria malandragem estava a me mostrar sua história a abrir caminho.

Nesse diálogo ou nessa troca, ele pediu que sua ação na performance iniciasse a partir da letra da música Gênesis de João Bosco, ou lida por mim ou por som mecânico, e assim o fizemos.

Imagem 36 – Zé e Maria, caminhos cruzados, corpos em trabalho.



Quando ele nasceu
Foi no sufoco
Tinha uma
vaca, um burro e um louco
Que recebeu Seu Sete
Quando ele nasceu
Foi de teimoso
Com a manha e a baba do tinhoso
Chovia canivete
Quando ele nasceu
Nasceu de birra
Barro ao invés de incenso e mira
Cordão cortado com gilete

Quando ele nasceu
Sacaram o berro
Meteram faca, ergueram
ferro
Aí Exu falou:
Ninguém se mete!
Quando ele nasceu
Tomaram cana
Um partideiro puxou
samba
Aí Oxum falou:
Esse promete!

A imagem acima, uma travessia de espaço e tempo que envolve minha busca por formação como profissional em dança de salão, as viagens ao Rio em busca de formação, a subida ao morro, o reconhecer-se parte de algo que embora não revelado midiaticamente, faz parte da história da dança a dois no Brasil, e nesse caso me refiro às nossas marcas e estruturas corporais vivenciadas e experienciadas em nossa região, que ao meu ver não são nem mais nem menos, nem melhores nem piores, são parte de um contexto. Esse momento representa também as transfigurações acionadas pela performance no corpo da dançarina, que transfigura-se em um corpo e ações enquadradas no que é feminino ou masculino, desafiando e rompendo papéis sociais pré-estabelecidos e tão difundidos como certo ou errado. Em se tratando de um cenário artístico:

Percebe-se que na região amazônica, desde a época da colonização, o teatro faz parte das práticas sociais e do movimento cultural das cidades, no entanto, essas práticas artísticas não estão postas nas páginas da história do teatro brasileiro, criou-se uma história paralela, mas que se manifestava da mesma maneira que em outros centros do Brasil. A busca por uma nacionalidade no teatro brasileiro foi uma preocupação que ganhou impulso a partir do Romantismo, quando os dramaturgos procuraram escrever suas obras a partir de aspectos culturais locais, procurando imitar os hábitos estrangeiros.

Todavia, quando se fala em teatro, na maioria das vezes, centraliza-se a prática dessa arte no texto dramático e na figura do dramaturgo, desconsiderando que há um conjunto de saberes que a compõem. No entanto, observa-se que esse movimento está associado a uma tradição ocidental que pensa as artes cênicas a partir da poesia dramática, do texto literário. Isso se deu por muito tempo até o século XIX, quando o teatro passou por mudanças importantes e que vigoram até hoje. Nesse caminho, observa-se que o teatro brasileiro manteve-se ligado à tradição teatral mundial ao valorizar o texto e centralizá-lo. E apesar de outros lugares terem refletido e criado novas formas de produção cênica, o Brasil desenvolveu fazeres ligados ao colonizador, às vezes como mero reproduzidor de discursos de civilidade (BEZERRA, 2013, p. 30).

Se para o teatro já envolto a movimentos culturais e artísticos percebe-se esse atrelamento colonizador, por que devemos ignorar o quanto há de perpetuação de ações colonizadoras e reprodutoras do que é tido como civil ou social, no contexto da dança de salão, onde ainda perpetua-se em contexto claro o exercício do poder do homem sobre a mulher, da valorização de classes sociais, étnicas e raciais e até sobre as discussões do que pode, deve ou não ser arte? Até uns cinco anos atrás, cheguei a ouvir as seguintes opiniões: ‘quando um casal sobe ao palco já não é mais dança de salão’, ‘os movimentos podem até ser de dança de salão, mas quando feito em coreografia já não é mais do salão, vira show, vira cena’.

E, conforme as ações iam sendo executadas era arremetida por essas lembranças, ao mesmo tempo, em que trocava de figurino, Robson sambava, Edson tocava, e as pessoas observavam atentamente o que seguia, assim, desço e partilhamos do espaço e da dança.

Imagem 37 – Corpo-figuração, povo da rua, salve a malandragem, que abre os caminhos (o salão).



Fonte: Arquivo Edilene Rosa. Foto: Yuri Vicenzo.

Dois corpos, duas experiências, duas vivências, dois seres pensantes e, portanto, passíveis de pensamentos e atitudes, ações, projeções, sim, uma dança a dois é composta por dois, duas pessoas (sendo possível a companhia de outras mais).

Imagem 38 – Ser um, para ser com o(s) outro(s) e, entre eles.



Fonte: Arquivo Edilene Rosa. Foto: Yuri Vicenzo.

Vou ao computador, solto um samba e sigo pelo salão, observando o movimento, o encontro, como as pessoas resolveram ocupar os espaços, resolvi retornar e colocar outras músicas em sequência, para que aquele momento tivesse tempo para dilatar-se, ou mesmo para que meus olhos e corpo conseguissem alcançar as minuciosidades.

Imagem 39 – Ser um, para ser com o(s) outro(s) e, entre eles.



Fonte: Arquivo Edilene Rosa. Foto: Yuri Vicenzo.

Na foto acima, percebemos formas de contato entre os pares, com braços envolvendo os corpos ou mesmo apenas as mãos pele com pele. Mas há momentos que surge um toque diferente, aquele da alma, tão delicado e subjetivo, porém, forte, profundo e precioso, um contato que exige muito tato (cuidado, sutileza, respeito) com o outro, talvez o maior desafio daqueles que se lançam a uma dança, o toque do olhar. Betinha Almeida em primeiro plano na foto acima, é uma das guardiãs desse fenômeno e o distribui com seu salão(corpo), por onde passa, muito dedicada nas aulas, workshops, conhecida pelos diversos bailes da cidade, toma ‘sua cachaça(dança)’ e nos embriaga com existência e vida.

Passo pelos dançantes em ação de acompanhamento e provocação, de curiosidade e instigação, faço-lhes perguntas, ofereço-lhes uma bebida, observo os momentos em que estes se entregam a diversos momentos, ações que lhes colocam em evidência como movimentos fortes, rotacionados e circundando o salão, outros com movimentações mais contidas, sem romper o abraço, ou expandindo-se em amplitude, suavidade e espacialidade. Como podemos observar na performance de Sidney e Aryane, ao som de um bolero.

Imagem 40 – Ser um, para ser com o(s) outro(s) e, entre eles.



Fonte: Arquivo Edilene Rosa. Foto: Yuri Vicenzo.

Normalmente essas apresentações improvisadas acontecem ao final de uma aula, como demonstração do executar livremente os movimentos aprendidos, com o intuito de apresentar as movimentações, os vocabulários corporais característicos da dança de salão comum ou específico de determinados ritmos, sua técnica, as estruturas corporais, indutores, certamente a prática diária, treinos, ensaios, trazem apropriação para que esses corpos tenham domínio sobre os dispositivos ali acionados.

Imagem 41 – Ser um, para ser com o(s) outro(s) e, entre eles.



Fonte: Arquivo Edilene Rosa. Foto: Yuri Vicenzo.

Na sequência, tomo o espaço, acionando a representatividade feminina no salão, rememorando o relato de uma entidade no terreiro de Rosinha Malandra que falava sobre as mulheres serem consideradas putas por decidirem adentrar os ambientes até então definidos somente para homens, como os cabarés, onde toda mulher era puta na língua do povo. Porém, quando adentramos as giras de malandros e malandras, há entidades que apesar de terem sua fama ligada ao cabaré, relataram não terem sido prostitutas, nunca terem vendido o corpo, sabiam disfarçar e conduzir um homem muito bem, para se sentirem dominadores, assim, elas podiam ter um lugar para ficar e sobreviver, naquele ambiente. Se o relato é verdadeiro ou não, coloquei-me no lugar de não julgar, apenas ouvir e experimentar em meu próprio corpo cenicamente e refletir também, sobre as muitas vezes em que fui julgada nesse sentido, onde por diversas vezes as pessoas associam professora de dança, dançarina, ao serviço do sexo.

Imagem 42 – Somos todas putas.



Fonte: Arquivo Edilene Rosa. Foto: Yuri Vincenzo.

Na sequência, ao som de um tango, convido Vinicius Silva a dançar, um jovem iniciando na prática, mas que naquela semana estaria participando pela segunda vez de uma competição de samba, chegou tímido e temeroso em não participar pois não tinha figurino, e antes de ir embora, relatou que aquela era a primeira vez que ele pisava em um teatro.

Imagem 43 – Vinicius e Rosi no baile do esquentado, competição GB Norte 2018.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Edilene Rosa.



Andando pelo espaço, avisto uma arara de roupas do camarim, com alguns dos figurinos postos, resolvi levar para próximo dos praticáveis, essa montagem feita por Rosi, funcionou como um disparador de memórias, das experiências coreográficas, viagens e competições e ações performáticas que participei, acionadas a partir das provocações vindas das diversas experiências em dança de salão, em dança a dois, quantas trocas existentes no que poderia ser considerado uma peça de roupa, que iam como um bom figurinista, me relatou depois ter observado a preservação dos figurinos, e como as memórias surgindo atravessavam para além da usura da roupa, histórias, vida, bem como elas constituem histórias, mas que ao seguir caminho renascem, construindo novas “vidas”.

Imagem 44 – Trajetos vestidos e desvestidos.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Iury Vicenzo.

Entre as diversas peças, Rosi também havia pendurado uma peça de uso comum, alguns dias antes havia feito uma provocação acerca das exposições de tango, sempre executadas com roupas luxuosas ou sedutoras, que ela tinha curiosidade de me ver dançando vestida de cotidiano, e ao deparar com a peça é o momento em que me sinto fortemente vestida de mim mesma, memoriando toda luta diária que percorre esse corpo que dança, a negra, mulher, mãe, filha.

Enquanto eu decidia ali mesmo em ação como trocar de figurino, Rosi atravessa o palco/salão e dirige uma pergunta aos presentes, ‘você sabem como tudo isso começou?’. E me olhando nos olhos e segurando minha mão pergunta: ‘Você sabe por que tudo isso começou Edilene Rosa?’. Invasa por uma dor profunda a qual não sabia explicar, ouvi atentamente, e ela responde, ‘porque você era ímpar’. Essa fala me cai, não no sentido de que era única prepotentemente falando, mas no sentido de não ter um parceiro fixo, pois o mais lógico e comum entre os profissionais das academias, uma dançarina existia com seu nome enquanto existia com seu par, mas, eu não tinha par, e resolvi lançar-me a performar no salão mesmo que aparentemente só.

Imagem 45 – Ser ímpar entre muitos pares.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Iury Vicenzo.

Não foi fácil ouvir isso, a solidão não parece, em um primeiro momento, virtuosa para uma mulher, a não ser para aquelas que decidem fazer dela seu par, como eu fiz, só talvez não estivesse preparada para falar dessas dores, mas que, a partir do acionamento no experimento não poderia ser ignorada e assim, venho traçando as reverberações desse ato/dessa troca em todo conteúdo desta dissertação.

Não ter esse parceiro em 2012 não exclui a necessidade de um, mas a consciência desse trajeto me tornou fortalecida a ser, a desenvolver minha dança, para partilhar com aqueles que assim permitirem, e assim considero os treinos e a parceria com Márcio Souza, como também de grande importância para esse desenvolvimento, nossos treinos buscavam o

princípio da partilha, onde um colaborava com o outro, em ação e intenção. Com João Paulo também integrante do Grupo do Sidney, de maneira livre e extrovertida havia um misto entre poder experimentar ações e ser englobada em ações específicas de condução, era/é possível criar, ser uma e ainda assim, ser com eles.

Imagem 46 – Cambonagem artística.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Iury Vicenzo.

A revelação de Rosilene clara e pública enquanto pessoa UMA, imersa em um campo formado por pares, balançou as minhas estruturas emocionais, psicológicas e profissionais naquele momento, meus olhos em rio, percorreram os espaços, os olhares, e desnuda da civilidade, clamei auxílio a espiritualidade para uma dança.

Essa mesma espiritualidade que ali revelada, “eu não ando só”, tantos são aqueles conduzidos pelo universo a me acompanhar, cambonar e socorrer.

Robson que percorria os diversos espaços por ora visível, e em outras invisível, em ação natural e sobrenatural, adentra o espaço, assumindo esse lugar do meu imaginário, esse lugar das diversas vezes em que meu par é imaginário, que o desenvolvimento do vocabulário a dois, era treinado a partir de uma imaginação física, tonificada e corporeificada, mas que também partia sem que eu soubesse de um encontro interno comigo, com as leis universais por meio da espiritualidade e do autoconhecimento corporal.

Imagem 47 – Encontrar a si.



Fonte: Arquivo pessoal. Registro: retirado do vídeo enviado por Luanna Rodrigues.

Imagem 48 - Encontrar o outro.



Fonte: arquivo pessoal. Foto: Yury Vincenzo.

Mas agora era diferente, esse diálogo com a experiência vivida na disciplina de Corpo com professor Cesário Augusto no primeiro semestre de curso, onde experimentei conscientemente a ação que chamei de “ser um, para ser com o outro”, reverberadas no TROCOU aflora a ciência de que conhecer é importante, assumir é necessário e fazer é performatividade.

Imagem 49 – Maria e Zé.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Cristiane Esquerdo.

A propósito, se existiu um Zé e uma Maria Navalha, o experimento cênico proporcionou esse (re)encontro, e me sinto contemplada com a energia dos mesmos revelados desde minha primeira ação solo de samba no pé, transfigurando-me de homem e mulher.

Imagem 50 – Maria e Zé.



Fonte: Yuri Vicenzo.

Luana e Jean, Camila e David chegaram com as ações já iniciadas, circulei o espaço de maneira despreziosa, observando as pessoas que ali estavam, o ambiente e o cosmos que se formava, assim, troquei com os diversos olhares que pareciam me contar histórias, encher de abraços, aos poucos um silêncio gritante foi tomando conta do ambiente, era Amaral surgindo, desacorrentando-se (nos), não só das dores, mas da multiplicidade de coisas que ainda nos deixa a penumbra de uma lamparina, de qualquer coisa que desacredita que há muito mais ao nosso redor. Será essa dissertação um próprio ato de romper com as correntes que me cercam? Pensei. Mas ao mesmo tempo, já me enchia de liberdade ao ver todos os outros, assumindo aquele espaço, aquele lugar como seus também, sem medo e desprendidos de suas correntes. O desejo do momento: que nosso suor, exalado com fumaça da lamparina ao encontrar a luz do refletor se torne

Imagem 51 – “As correntes de ontem que te prendem hoje”.



Foto: Yuri Vicenzo.

Amaral a partir de suas experiências em Dança de Salão e curso na graduação em dança na ETDUFPA, nos provoca com sua ação “levando minha dança de salão à novos caminhos e possibilidades”, ecoando no experimento cênico, um trabalho desenvolvido na disciplina de composição coreográfica, “é um convite à reflexão sobre as correntes visíveis e invisíveis que nos prendem hoje”, uma vivência inicialmente partilhada com Socorro Lima, Carol Castelo, Juanielson Silva e Roberto Ribeiro. No experimento, tomou novas proporções em ação e inter-relação com Robson Rodrigues, novas dimensões. Um acionar da ancestralidade que por algum motivo, ficou conectada, costurada com a proposta por Jean e Luana, um momento que devolveu ou clarificou a dimensão da espiritualidade, e quão forte ela estava presente e permeia a vida e o fazer desses dançarinos/performers.

Imagem 52 – Caminhos abertos e portas largas, o fazer e olhar fazendo. Estrelas (Jean Patrick e Luana Lemos) trocando energias e ecoando na memória.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Iury Vicenzo.

Oxum circulou o salão, esvoaçando a brisa de sua saia, mostrando a cada um o reflexo de sua alma por meio da ação mágica de Luana Lemos, nesse momento vejo pessoas tentando observar o que acontecia pela fresta da porta de entrada, ao me aproximar percebi se tratar de pessoas que trabalhavam no teatro, abri a porta, eles pediram desculpas, respondi-lhes que não precisava pedirem desculpa e que podiam abrir as portas, e assistir à vontade, ao retornar atenção para o salão observei em Luana e Jean uma entrega com alegria, respeito e admiração, as pessoas presentes corresponderam com palmas ritmadas ao som do instrumento tocado por ele, e uma constelação de cores surgiu, estrelando o universo que se formava a nossa frente, como um portal. Seria o abraço em si e no outro, esse portal que nos faz viajar entre espaços, tempos, emoções, vidas? Bem, foi o que senti quando Jean Patrick e eu nos abraçamos em um baile e ele disse que queria participar do experimento. Assim, deu passagem a memória.

Imagem 53 – Ser no outro.



Fonte: Arquivo Edilene Rosa. Foto: Yuri Vicenzo.

Em seguida entrego o espaço a David e Camila, que já estavam sentados observando tudo, ao lhes receber com as ações já iniciadas, falei que podiam trocar a roupa e ir para o salão, respirar, assistir, ouvir a música, dançar quando sentissem vontade com quem sentissem vontade. Tocaram dois sambas e eles atravessaram o salão, com a mesma entrega que os vejo transgredir suas realidades sociais para transbordar sua paixão pela dança, que os faz atravessar o país em busca de conhecimento, ou mesmo varar a madrugada treinando e trabalhando sua criatividade, seja ao som de um merengue ou de um samba, de uma salsa ou de um bolero, simplesmente dançar, provocar-se, fazer, refazer, desfazer, deixar acontecer, não entregues a própria sorte, mas construindo com muito suor, estudo e dedicação.

Imagem 54 – Atravessamentos, homem/mulher, Belém/Rio de Janeiro, olhar/fazer, ser/transcender, entregar/receber. Trocar.



Fonte: Iury Vicenzo

Muito intrigante foi perceber que desde essa fase (mestrado) já inicia as primeiras ondas de maneira a ecoar, pois entre tantas provocações relatadas e surgidas, Juanielson Silva da minha turma de mestrado me contempla com um rico texto:

TROCOU TUDO E EU NEM PERCEBI

*Por Juanielson A. Silva⁸⁰
Belém do Pará, 08 de setembro de 2018.*

Um baile, um espetáculo, uma metadança ou uma autoetnografia?

Na terça-feira, dia 04 de setembro de 2018, véspera de meu aniversário, fui ao teatro Waldemar Henrique na cidade de Belém do Pará prestigiar o experimento cênico Trocou, proposta emergente da pesquisa de mestrado de Edilene Rosa pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA (Turma 2017), um encontro que não me instigou a dançar com o corpo, mas me estimulou a dançar com as palavras, por isso, me debruço aqui sobre reflexões que partem não tão somente deste experimento, mas de toda uma rede de encontros com a dança que tenho construído nesta minha trajetória de pesquisador e que se conecta a mais este fenômeno poético-acadêmico.

Existia ali, naquela atmosfera, um descompromisso não desleixado com a cena, uma proposta instigante de descongelamento de uma possível seriedade ao extremo que levamos nossos trabalhos artísticos. As pessoas conversavam, os artistas andavam por entre o palco, trocam palavras e abraços, alguns ainda chegavam da rua com seus figurinos em mãos rumo ao camarim quando nós, a plateia, já estávamos dentro do teatro, e de repente, recebi uma cutucada. Era meu amigo me chamando atenção por estar mexendo no celular e não ter percebido que o “espetáculo” já havia começado.

“E já começou?” – Indaguei-o.

“Claro que já. Percebe a atmosfera” – me respondeu.

Olhei para o centro e lá estava um homem posicionado com um curimbó, tocando bem baixinho. Desde este momento comecei a me questionar: Seria de fato proposta da cena este “descompromisso”? Ou realmente há uma desorganização não proposital aqui?

Com o decorrer da noite, fui percebendo que sim e que não, pois haviam momentos que muito me incomodavam por parecer descompromissado demais, a ponto de até mesmo alguns atores(entendamos atores como as pessoas que atuam em cena, sejam elas bailarinos, músicos ou atores), aparentemente, não entenderem muito bem o que estava acontecendo ali.

O “espetáculo” prosseguiu, uma recepção proclamada de Edilene deu boas vindas aos seus convidados. Um baile! - Anunciou ela. - Aquilo era um baile de dança de Salão.

Seria então a proposta transformar um baile habitual de dança de salão em uma cena? transfurando um evento cotidiano ao realocá-lo para o palco? e assim obter um experimento de metalinguagem na dança? Onde um espetáculo de dança fala sobre a própria dança?

Lembrei-me de imediato de “Fonte” (Duchamp, 1917), mas talvez pela minha relação pessoal com a artista que propunha o trabalho e por saber que outros artistas, como Rosilene Cordeiro, estavam envolvidos, relocar um baile seria de longe a proposta mínima para aquele momento, algo mais havia ali.

E aquele curimbó no meio do Palco? Desconexo? Ou uma conexão com algo que desconheço?

O baile se materializou na minha frente. Casais dançavam os mais diversos ritmos. A plateia eram os artistas, sem intencionalidade nenhuma de ser, mas eram. E pessoas que compunham o elenco se misturavam com pessoas que foram para prestigiá-los, e com pessoas que foram para bailar. E uma raridade aconteceu comigo, naquela noite, eu não queria sair do meu lugar para dançar, não queria me

⁸⁰ Pedagogo e mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA.

juntar aos corpos que dançavam, talvez pelo fato de não dominar absolutamente nada da linguagem da dança de salão, coisa até as senhoras e senhores mais velhos da plateia faziam com primazia, e também por perceber que em sua maioria, eram os rapazes que levantavam para convidar as damas. De fato, dificilmente eu me levantaria.

Misturado as pessoas, avistei um corpo em outro estado, uma persona, figura sedutora, misteriosa e claramente não pertence aquele “descompromisso” de cena. Ele estava ali, presente, cênico, alterando o espaço direta, ao dançar com as mulheres, e indiretamente ao se embrenhar por entre os espaços não pertencentes a delimitação do palco. Ele se materializada nas escadas, na arquibancada, por traz do palco e em cima de nossas cabeças. Uma entidade antropomórfica estava se manifestando. Um baile! Aquilo já não era mais um baile de dança de salão.

A atmosfera muda e começam umas apresentações de casais convidados por Edilene. Uma mostra de dança? – me questionei - Será que nos bailes de dança de Salão reais isso acontece também? Ou ela os convidou por uma questão de socialização do experimento? Digo isso, porque me pareceu formal demais, pragmático de mais, mesmo que em alguns momentos a forma de anunciar os casais fosse mais solta. Isso, das apresentações dos casais, me pareceu uma ruptura com o que foi proposto no início. Mais uma vez, me senti incomodado. Não pelas apresentações dos artistas, mas pela forma com que foram colocadas ali, dentro daquela logística toda.

Entre uma apresentação e outra, uma interseção de Edilene, poética pura inclusive, pois posso afirmar que essas interseções me comunicavam muito sobre o que estava acontecendo ali e de certa maneira até criava um sentindo para a presença dos casais com apresentações profissionais em meio a um baile com senhoras e senhores.

Edilene, em suas falas e sua dança, narrava seu romance com a dança de salão, suas aventuras, seus encontros, suas viagens, seus amores, suas partidas. Nesses momentos eu nem mesmo me mexia na plateia, pois deseja conhecer mais dela, e vislumbrar sua trajetória virando cena era como olhar um espelho, pois muito me agrada esta potência criativa e desejo utilizá-la em meus trabalhos: As personalidades do artista se tornando cena, o diálogo fervoroso entre vida e arte.

Agora faz sentido: Em Trocou, Edilene, chama seus companheiros da dança de salão para compartilharem os seus trabalhos e assim ela também pode falar de si e de uma memória coletiva de sua dança.

Um baile! Aquilo ali já não era, e a muito tempo, um baile de dança de salão.

Era claramente um manifesto poético, uma rede para falar de muitos por meio de um. Um corpo, um encontro. Uma rede metalinguística da dança, etnopoética e autoetnográfica. Um ritual de corpos em estados diversos. E no corpo de Edilene, devir Mulher, devir mãe, devir preta, devir puta, puta da dança.

De fato, trocou tudo e eu nem percebi, trocou de baile para ritual, de mostra de dança para um encontro de histórias e de amigos. Trocou-se as roupas, os afetos, as memórias, as palavras, os improvisos. Trocou-se dança.

Não era baile, nem um espetáculo, não era uma metadança, muito menos uma autoetnografia, não era um e nem outra, era tudo junto e trocado.

Referências

HANDBOOK OF AUTOETHNOGRAPHY. Jones SH, Adams TE, Ellis C, editors. Walnut Creek: Left Coast Press; 2013. 736 p. (Coleção Queer). ISBN: 978-15-98746-00-6 <http://dx.doi.org/10.1590/0102-311XRE020615>
BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e editora, 2009.
Ética dos devires (Visto em <https://razaoinadequada.com/filosofos/deleuze/etica-dos-devires/> em 08/09/2018)

‘Era tudo junto e trocado’, esse foi o único relato escrito que recebi, mesmo tendo convidado os presentes a esse exercício. E assim, percebi que as técnicas de pesquisa da oralidade, poderão ser um caminho estratégico para pesquisa futuras. Mas senti no texto de Juan essa dança, o curioso é que em nosso primeiro semestre de curso o convidei a dançar comigo, porém, não foi possível, só agora compreendo que esse dançar seria conectado pela escrita.

Caminhar, sorrir, abraçar, dançar. Essa foi uma noite com grande riqueza, cada dia que olho as fotos, ou leio os relatos já escritos, a memória me transporta a este dia, ativa os sentidos, é possível sentir o cheiro do suor, ver o brilho nos olhos, a respiração sim, a respiração, que por muitas vezes me faltou, mas fui abastecida por estas e por tantas outras pessoas que possivelmente não aparecerão aqui nessa escrita, não por negligência ou silenciamento, mas de alguma forma espero que se sintam representadas/acionadas/transportadas nesse trabalho e nos desdobramentos que irão surgir.

Considerações Finais

*“Duas pessoas,
dançando a mesma música,
em dias diferentes, formam um par?”*
(Ana Martins Marques,
versos chegados em travessia por
Samily Silva, no transitar/atravessar do
dia 4 para o dia 5 de janeiro de 2019).

Diferentes abordagens de ordem teórico-prática foram referenciadas no decurso desta dissertação, com importante papel provocador para se pensar, refletir, discutir e mesmo pesquisar o campo em questão, a dança de salão brasileira, tendo como ponto de partida a Amazônia Paraense. Lançando um olhar mais subjetivo e qualitativo por meio da performatividade em ação da memória.

Inicialmente, a pesquisa trata de colocar o corpo, *performer-pesquisador* em diálogo, permitindo uma possível compreensão das fronteiras presentes na pesquisa, colocando-as, não em estado de limite levando uma possível transversalidade, um mergulho em minha própria história de vida como elemento revelador de memórias lembradas, esquecidas e por vezes silenciadas, traçando reflexões e apontamentos acerca da dança de salão na região amazônica, no Brasil e fora dele. Partindo do ponto em que me encontro e por onde perpassa minha existência, no contexto da dança de salão em Belém do Pará: como mulher, aluna, depois professora, dançarina, mãe e preta. A prática em questão tem uma descrição histórica de papéis entre homem e mulher, tanto no que diz respeito ao senso comum⁸¹, quanto pela negligência de historiadores e pesquisadores em refletir mais amplamente as questões que envolvem o ato de dançar a dois a partir da diversidade e para além da hipersexualidade.

A pesquisa expõe a dança de salão para além de uma arquitetura, paredes, espelhos, pisos, a dança a dois aprendida seja qual for o ambiente, tem o poder de estabelecer relações, de colocar corpos em exercício e em estado de entendimento. Por muitos anos, essa compreensão perpassou por práticas de conduta, que camuflaram e condicionaram homens e mulheres a uma condição, que podemos considerar hoje, desumanas, mas que, para a época, foram difundidas como “é assim que tem que ser”.

Considerou-se o ato de juntar-se para uma dança, o momento em que duas pessoas passam a constituir um único sistema, estabelecendo um jogo entre si, onde a condução é uma

⁸¹ “O senso comum engloba o conjunto de normas que são consideradas corretas, e que fazem parte da herança social de determinado grupo. Equiparar essas concepções entre diversos grupos sociais é tarefa praticamente impossível, uma vez que aquilo que é significativo para cada grupo, revela-se heterogêneo e em permanente mudança. Mas podemos, como pesquisadores, dar conta de como essas normas são definidas e sustentadas” (MARULANDA, 2013, p. 45).

delas, levantando entre muitos questionamentos o porquê a regra da condução foi ensinada ao longo dos anos a partir de um aspecto masculino? É uma clara observação minha no ambiente das academias de dança de salão e algumas festas ditas populares, que de maneira geral um homem se diverte e se permite conduzir outro homem estabelecendo um jogo, invertem, criam, porém, quando uma mulher tenta dar algum direcionamento ao parceiro, é considerada intransigente, agindo de maneira incoerente com o jogo. A verdade é que as regras do jogo (na sociedade), mudaram, é necessário repensar não só o modo de dançar, ou de ensinar, mas principalmente de si repensar enquanto sujeito social, tecnológico, político e principalmente, *homo sapiens*, por último me refiro ao termo biológico que abarca a espécie humana com o intuito de reforçar a espécie, não o gênero e/ou orientação sexual.

O segundo capítulo revela o processo de ensino em dança a dois que recebi na minha família foi aberto, permitindo-me dançar, ensinar, ver e principalmente aprender, passando por diversos aspectos. No contexto das academias de dança esse transitar teve e ainda está tendo de ser construído, para isso, responsabilidades precisam ser assumidas.

Compreendo que muitos dos códigos e movimentos surgiram a partir de um dado contexto, justificado ou não por questões sociais e históricas; exatamente por esse motivo nos cabe enquanto dançarinos, professores, fazedores culturais, dramaturgos, teatrólogos, identificar as especificações envolvidas e contextualizá-las. Mesmo que isso ponha em questionamento as estruturas culturais, sociais e educacionais as quais fomos criados e ensinados. A pesquisa, compromete-se não exatamente com a criação de novos conceitos em dança de salão, muito menos a exibição artística reprodutora de sequências e movimentos, mas compromete-se em assumir responsabilidade do significado da arte nas pessoas e em suas vidas como elemento provocador.

O simples ato de abraçar, por exemplo, pode e deve ser abordado em diferentes campos de pesquisa, em dança a dois, merece interpretação muito mais ampla do que simplesmente carregada de hiper-sexualização como muitas vezes é apresentado em diversos meios. Uma pessoa que nunca dançou não merece chegar a dança carregada de responsabilidades para o ato de conduzir; é quase que exigir que uma criança nasça andando, até mesmo o dançarino ou artista dito como nato, não saiu de um ventre sambando ou fazendo acrobacias, o mais contundente seria dizer que este conseguiu desenvolver suas habilidades, a partir das leis que sua própria natureza⁸² humana o provoca. Uma mulher não pode ser

⁸² Aqui entendido como: “um fenômeno natural e, tal como a própria Natureza, pelo menos *neutro*. Nele encontramos todos os aspectos da natureza humana — a luz e a sombra, o belo e o feio, o bom e o mau, a

unicamente subestimada a ser conduzida, colocando em hipótese sua incapacidade de sistematizar trajetos ou mesmo de acionar o corpo do outro. O homem não merece ser diminuído em sua existência ao permitir por meio de seu corpo, sentir, acompanhar e se permitir ser tocado ou direcionado por uma mulher.

As questões de gênero foram levantadas, com o intuito de provocar o surgimento de pesquisas aprofundadas sobre a questão e até mesmo, como marco, aqueles que por ventura sintam-se excluídos ou temeroso de adentrar esse campo pela carga patriarcal que envolve o campo da dança de salão, na esperança de que a orientação sexual ou questões de gênero não sejam condicionantes para que mais pessoas experimentem ou pratiquem dança de salão.

Assim, no terceiro capítulo trago desafios vividos em/com meu corpo, ser homem ou ser mulher, pelas amplas questões sociais, biológicas, educacionais e culturais acionadas e refletidas hoje e que não devem ser fator primordial para o sistema formado(r) em dança a dois. Sob essa perspectiva, mulheres têm obrigação de também ser condutoras? Não, se, assim quiserem. Homens precisam ser unicamente condutores? Também não. Com isso, quero dizer que, a dança precisa acontecer, as regras do jogo vão acontecer a partir de uma percepção de si, do outro e entre as/das partes.

As fases desta pesquisa, seguiram como uma dançarina no salão, que desconhece a sequência musical do Dj, dessa maneira precisa ouvir para perceber o ritmo e a cada dança e de acordo com o par ali formado, permitir-se resgatar e acionar sua proposta de movimentos, bem como, aprender coisas novas, viver novas experiências. Ter a cada dança a experiência de rio.

Nesses dois anos de pesquisa ligada ao programa de pós-graduação não estive fora, ou longe da dança de salão, simplesmente, talvez, flanando pelo que estava na penumbra, a luz de uma lâmparina. Senti necessidade de ir conhecer as pessoas e espaços que estavam desapercibidas. Aqui entenda-se como existentes, e é compromisso deste trabalho, não necessariamente levar essas pessoas e suas práticas e modos de vida a um foco de luz, aos refletores, mas, e principalmente, provocar o transitar entre diferentes manifestações relacionadas ao dançar a dois.

Esse provocar não tem fim, portanto, não entrego esta dissertação como um objeto ou um material único, conclusivo, mas com o sentimento de um processo de aprendizagem, início de um novo ciclo, que assim como a ‘ronda’ ou a ‘gira’ perpassam por novas experiências com as mesmas pessoas ou com outras.

profundidade e a sandice. O estudo do simbolismo individual, e do coletivo, é tarefa gigantesca e que ainda não foi vencida. Mas ao menos já existe um trabalho inicial.” (JUNG, 1964, p. 102-103).

Essa importância fica claramente justificada para mim quando vejo um jornalista como Felipe Cortez, refletindo os aspectos e abordagem para uma produção audiovisual a partir das questões por mim levantadas em nossa turma, ou Iury Vicenzo e Mariory Cabrita lançando pensamentos em sua prática fotográfica em diálogo com seus pares, para o registro de corpos em movimento e em relação com o outro, ou quando professores de dança a dois param e conversam comigo no corredor tomando um café, lançando pensamentos e reflexões a partir do meu ato de dançar só com a evidência invisível de estar acompanhada, de relatarem o sentimento de que não há na ação, uma tentativa de eliminar a importância de outrem, pelo contrário, mostrar que a existência do outro está para além da força física e descomunal.

O dançar/provocar nessa pesquisa segue com as reverberações de fazer um desenhista que estava fora de todo esse processo de pesquisa como Paulo Serra, ser transportado a esse universo por meio dos registros dessa pesquisa, desafiando a transgredir seu próprio fazer dizendo ‘a arte do trocou pra você pode estar acabando, mas pra mim, está apenas começando’.

Foram quatro anos me provocando a tentar ingressar no programa sem abandonar o campo em questão, desenvolvendo-me, descobrindo e construindo caminhos para estar nessa casa/salão/instituição, levantar a temática junto aos colegas de diversas áreas artísticas é levantar a bandeira da existência de uma manifestação que vibra como no cantar de Alcione, “não deixe o samba morrer, não deixe o samba acabar, o morro foi feito de samba, de samba, pra gente sambar”; e, aqui entenda-se o ato de dançar a dois, nesse salão universal que é nosso próprio corpo.

Somos o próprio universo em estados de figuração e transfigurações, que em estados performativos circulamos mundos, o nosso próprio e do(s) outro(s). Ser navegador de si (olhar para dentro), é tão desafiador quanto lançar olhar ao outro (olhar para fora), pois encontrar a si é sonhar, encontrar o outro é concretizar.



Dessa maneira, dançar só nos permite imaginar, sentir, QUERER (sonhar), dançar com o outro nos permite existir, fazer, SENTIR (acordar).

Por fim, o processo da pesquisa permitiu aprendizado, por mais que um planejamento tenha sido estipulado ao ingresso e início do curso, foi necessário aprender ouvir, compreender o novo percurso que se apresentava, entre o lembrado e o esquecido com possibilidades diversas, aprendendo também a respeitar as circunstâncias e dificuldades, tratar os percalços não como barreiras, mas como possibilidade de desenvolvimento. Acredito que as situações aqui reverberadas, potencializam novos rumos, a ser (per)seguidos por mim em novos processos de pesquisa como o da historiografia da dança de salão em nossa região e/ou do desenvolvimento de uma metodologia de ensino da dança a dois, tendo como princípio uma dança partilhada e não ‘mandada’.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel. Os níveis da *performance* segundo o teatro antropológico. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança III** – Pesquisas do Ciranda. Florianópolis: Insular, 2015. p. 31-37.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 44, n. 4, out/dez 2009, p. 7-13.
- ASSMAN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. Tradução: Méri Frotscher. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016. Texto original: ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957 – 1990)**. Belém: IAP, 2013.
- BIÃO, Armindo. **Um trajeto, muitos projetos**. In: _____ (org.). Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia. Salvador: P&A Editora, 2007. p. 21-42.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Trad. Sergio Goes de Paula 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.
- BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. Tradução: Giselle Guilhon Antunes Camargo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-85. Texto publicado originalmente em 1983.
- BUCKLAND, Teresa Jill. Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança. Tradução: Giselle Antunes Camargo Guilhon. In: **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.
- CALDAS, 2007, pg. 60. In: CARREIRA, Luciana Brandão. **Os tempos da escrita na obra de Clarisse Lispector** – no litoral entre a literatura e a psicanálise. Rio de Janeiro: Cia. De Freud, 2014. p. 76.
- CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.
- _____. **Antropologia da Dança III** – Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.
- _____. **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.
- CORDEIRO, Rosilene da Conceição. Publicação/Perfil em 2018. Disponível em: rosileneporsimesma.blogspot.com. Acesso em: 09 dez. 2018.
- DAOLIO, Jocimar; RIGONI, Ana Carolina Capellini; ROBLE, Odilon José. Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty. **Pro-Posições**, 2012, v. 23, n. 3, p. 179-193.

DORES, Fabiola Gaspar das. A memória como método de pesquisa. **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, Araraquara, n. 4, 1999. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/10143>. Acesso em: 05 ago. 2019.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arqueologia geral. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução: Helena Mello. **Cena**, Porto Alegre, UFRGS, 2009, n. 7, p. 77-88.

GALLUCI, Natasha Muriel López. **Cinema, corpo e filosofia**: contribuições para o estudo das *performances* no cinema argentino. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba – uma leitura do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Expressão Popular, 2008.

GOMES, Cecília Conceição Sacramento. Corpo e Interfaces. *In*: BIÃO, Armindo. **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de etnocologia. Salvador: P & A Editora, 2007. p. 187-195.

GOMES, Érica Silva. *Performance Arte*: um breve histórico. *In*: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança III** – Pesquisas do Ciranda. Florianópolis: Insular, 2015. p. 17-30.

HISSA, Cássio E. Viana (org). **Conversações de arte e de ciências**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

KELEMAN, Stanley. **O corpo diz sua mente**. São Paulo: Summus, 1996. Texto original: *Your body speaks its mind* (1974).

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão *et al.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

_____. Performances artísticas e culturais em comunidades como forma de resistência: diálogos sobre identidade e diversidade. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, VI, 2011, Porto Alegre.

LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta**, São Paulo, Maio/2010. p. 135-145.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Olhar Ontológico. *In*: MAUÉS, Raymundo Heraldo; VILLACORTA, Gisela Macambira (orgs.). **Pajelanças e Religiões Africanas na Amazônia**. Belém: Editora Universitária UFPA, 2008. p. 357-360.

MAIA, Maria Aparecida Coimbra; PEREIRA, Vanildo Rodrigues. **Dança de Salão: Uma alternativa para o desenvolvimento motor no ensino fundamental.** São Paulo: Phorte, 2014.

MEDINA, Josiane *et al.* As representações da Dança: uma Análise Sociológica. **Movimento**, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 99-113, maio/agosto de 2008.

MERCÊS, Cláudio Cristiano Chaves das. Carne trêmula – A performance do caboclo Zé Pelintra no Terreiro de Umbanda Rei São Sebastião e da Cabocla Herondina em Belém do Pará. Belém: 2012.

OSSONA, Paulina. **A educação pela Dança.** São Paulo: Summus, 1984.

PENNA, Eloisa Marques Damasceno. **Processamento simbólico arquetipo:** uma proposta de método de pesquisa em psicologia analítica. Dissertação (Doutorado) – Núcleo de Estudos Junguianos, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PERNA, Marco Antônio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil.** Rio de Janeiro: 2012. v. 2.

_____. **200 anos de dança de salão no Brasil.** Rio de Janeiro: 2012. v. 3.

PINHEIRO, Jorge Coutinho. **Síntese Histórica de Tracuateua.** Belém: Ed. do Autor, 2017.

PLATÃO. **As Leis.** Disponível em: <https://leandromarshall.files.wordpress.com/2012/05/platc3a3o-as-leis.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2018.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, nº 3, 1989. p. 3-15. Tradução: Dora Rocha Flaksman.

QUINTANILHA, Elisa de Brito. **Da Dança de Salão à Dança com Objetos – Criação em Dança.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense – Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói/RJ, 2017.

ROSA, Edilene do S. S. **Corpo do Baile:** Um olhar sobre a espetacularidade dos Bailes de Dança de Salão em Belém/Pa. Monografia (Especialização) – Escola de Teatro e Dança da UFPA, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação.** Construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANTA BRIGIDA, Miguel. A Dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira: Performance e Ritual na Cena Afro-Carioca. *In:* ENCONTRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VI, 2010. **Anais [...].** ABRACE, 2010. p. 1-7.

_____. **O Auto do Círio:** Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2014. (Série Arte e Pensamento).

SANTOS, Inaicyra Falcão dos Santos. **Corpo e ancestralidade:** uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SCHECHNER, R. **Performance Studies:** An Introduction. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.

_____. **Performance:** teoria y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000.

SILVA, Glayce de Fátima Fernandes da; SARAIVA, Luís Junior Costa. Terra, território e territorialidades em Jurussaca – comunidade quilombola na Amazônia Oriental. **Revista EDUCAmazônia** – Educação, Sociedade e Meio Ambiente, Humaitá, ano 9, vol. IX, número 2, Jul-Dez, 2017, p. 179-201.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *In:* CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIAGARELLO, Georges (orgs.). **História do Corpo** – 3. As Mutações do Olhar. O século XX. Petrópolis: RJ, Vozes, 2008. p. 509-540.

VECCHI, Rodrigo Luiz. **O ensino da Dança de Salão pautado na teoria do “Teaching for Understanding”**. Tese (Doutorado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação Física, Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2012.

ZENICOLA, Denise Macebo. **Performance e ritual: a dança das Iabás no Xirê**. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.