



## **PARA ALÉM DE DAMAS E CAVALHEIROS: UMA ABORDAGEM *QUEER* DAS NORMAS DE GÊNERO NA DANÇA DE SALÃO**

### **BEYOND LADIES AND GENTLEMEN: A *QUEER* APPROACH OF GENDER NORMS IN BALLROOM DANCE**

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317814032018157>

**Debora Pazetto**

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais  
[deborapazetto@gmail.com](mailto:deborapazetto@gmail.com)

**Samuel Samways**

Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado  
[samuelsamways@gmail.com](mailto:samuelsamways@gmail.com)

#### **RESUMO**

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla, desenvolvida a partir da observação de uma lacuna no repertório teórico a respeito da dança de salão. Aborda-se a dança de salão do ponto de vista da educação e da arte, em articulação com a questão social e política dos papéis de gênero, trabalhada pelo viés da teoria *queer*. A partir das análises bibliográficas, compreende-se que o gênero não é uma condição natural, mas a identificação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente estruturada coercitivamente em dois sexos estabelecidos (BUTLER, 1990, 1993, 2004). Utilizando a teoria *queer* aplicada à educação por Berenice Bento e Guacira Lopes Louro, analisa-se como o gênero é construído nas escolas e, por extensão, nos espaços de formação da dança de salão tradicional – nos quais as mulheres são tratadas como “damas” que devem obedecer à condução dos homens, os “cavalheiros”. O principal objetivo deste artigo é utilizar a teoria *queer* para refletir criticamente sobre um ambiente cultural que reforça a divisão binária normativa e os estereótipos de gênero, a submissão das mulheres e a naturalização da heterossexualidade. Por fim, investiga-se algumas propostas contemporâneas que subvertem as normas de gênero na dança de salão.

**Palavras-chave:** Dança de salão; Corpo; Heteronormatividade; Feminismo; *Queer*

#### **ABSTRACT:**

This paper is part of a larger research inspired by the observation of a gap in the theoretical range regarding ballroom dance. It addresses ballroom dance from the point of view of education and art, in articulation with the social and political issue of gender roles, through the perspective of queer theory. From the bibliographic analyses, the paper states that gender is not a natural condition, but the identification of each individual in terms of a preexisting social norm coercively structured in two established sexes (BUTLER, 1990, 1993, 2004). Queer theory applied to education by Berenice Bento and Guacira Lopes Louro is used to understand how gender is constructed in schools and, by extension, in the educational spaces of traditional ballroom dancing - in which women are treated as “ladies” who must obey the lead of men, the “gentlemen”. The main objective of this article is to use queer theory to reflect critically about a cultural environment that reinforces normative binary division and stereotypes of gender, the submission of women and the naturalization of heterosexuality. Finally, some contemporary proposals that subvert gender norms in ballroom dancing are described.

**Keywords:** Ballroom Dance; Body; Heteronormativity; Feminism; *Queer*.

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla que desenvolvemos a partir da observação de uma lacuna no repertório teórico a respeito das danças sociais de par, conhecidas e praticadas em todo o Brasil como danças de salão. Em relação às outras artes, e até mesmo aos outros tipos de dança, é notável a falta de conteúdo acadêmico produzido sobre dança de salão, sobretudo em uma perspectiva artística e/ou pedagógica – este artigo tem o objetivo de contribuir com a consolidação e qualificação dessa temática. A dança de salão será abordada do ponto de vista da educação, em articulação com a questão social e política dos papéis de gênero, trabalhada pelo viés da teoria *queer*. É importante notar que os estudos *queer* têm sido trabalhados e discutidos em várias áreas de pesquisa no Brasil, como o cinema, a antropologia, a educação, a sociologia, os estudos culturais, as artes, entre outras, mas não há aproximações teóricas do *queer* com a dança de salão<sup>1</sup>, muito embora haja uma forte tradição prática de tango *queer* na América Latina.

Não desenvolveremos uma abordagem ampla do *queer* neste artigo, optando por enfatizar alguns conceitos de Judith Butler, em especial o de performatividade de gênero. A seguir, analisaremos o modo como esse conceito foi reconfigurado em solo brasileiro e aplicado à educação por Berenice Bento e Guacira Lopes Louro. Posteriormente, examinaremos de maneira crítica a dança de salão, historicamente estruturada em papéis de gênero específicos, sendo que às mulheres é ensinada a posição de “dama”, que deve deixar-se conduzir através de uma sequência de passos escolhida e comandada pelos homens, que exercem a posição de “cavalheiros”. A partir da teoria *queer*, defenderemos que a dança de salão tradicional é uma cultura que reforça a divisão binária dos gêneros, a atribuição de papéis e estereótipos de gênero normativos, a submissão das mulheres e a naturalização da heterossexualidade. Finalizaremos o artigo mostrando algumas propostas contemporâneas que subvertem as normas de gênero na dança de salão.

---

<sup>1</sup> Com exceção do recém-publicado artigo de Paola Vasconcelos e Carolina Polezi (2017). Em relação ao tango *queer*, especificamente, há alguns trabalhos teóricos relevantes, como o de María Mercedes Liska (2009)



## 1 GÊNERO E PERFORMATIVIDADE

Para analisarmos a dança de salão como uma técnica e prática social que atua, desde suas origens, nos processos educativos de consolidação de papéis de gênero binários, patriarcais e heterossexistas, precisamos, inicialmente, desdobrar o conceito de gênero e a perspectiva teórica que serão utilizados neste artigo.

O conceito de gênero está ligado à história do movimento feminista, mais especificamente, à chamada segunda onda do feminismo, na qual os desenvolvimentos teóricos começaram a conquistar espaço em universidades, livros, jornais e revistas, ao lado das manifestações sociais e políticas. É nesse momento do feminismo, marcado pela profusão de pesquisas e discussões no campo dos “estudos da mulher”, que surgem obras clássicas como *Le deuxième sexe*, de Simone Beauvoir (1949), *The feminine mystique*, de Betty Friedan (1963), *Sexual politics*, de Kate Millett (1969), entre outras. Esses estudos iniciais geralmente consistiam em descrições das condições de vida e trabalho das mulheres, englobando questões relacionadas ao corpo, prazer, aspectos emocionais, psiquismo, escolarização, linguagem, manifestação artística, profissional e política, inserção econômica e jurídica, e assim por diante. Nessas análises teóricas, o conceito de “gênero” passa a ser usado progressivamente como distinto de “sexo”, com o objetivo de afastar determinismos biológicos das diferenças entre homens e mulheres e acentuar seu caráter social, cultural, histórico. Ou seja, as proposições essencialistas e naturalistas sobre os sexos passam a ser rejeitadas em favor de exames minuciosos dos processos que *constroem* as diferenças entre os gêneros.

Nesse contexto, o pensamento de Michel Foucault contribuiu para o aprofundamento das análises feministas sobre as relações de poder que constituem as hierarquias entre os gêneros. Entendido como uma rede complexa que constitui capilarmente toda a sociedade, o poder, na ótica foucaultina, não é apenas proibitivo, mas propositivo e produtivo (FOUCAULT, 2016). Examinando com seriedade os detalhes, técnicas, instituições, códigos, práticas, símbolos e discursos aparentemente banais, Foucault revela que o poder produz sujeitos. Assim, algumas



análises feministas passaram a denunciar os modos pelos quais a justiça, a igreja, a medicina, as práticas educativas e culturais, a política, a polícia, etc., são não apenas constituídas pelos gêneros, mas também constituintes dos gêneros. O surgimento da teoria *queer* foi profundamente marcado por esses estudos feministas, gays e lésbicos de influência foucaultiana. Judith Butler, uma das principais teóricas do *queer*, caracteriza esse modo de análise como “genealógico”:

Uma investigação genealógica da constituição do sujeito supõe que sexo e gênero são efeitos – e não causas – de instituições, discursos e práticas; em outras palavras, nós, como sujeitos, não criamos ou causamos as instituições, os discursos e as práticas, mas eles nos criam ou causam, ao determinar nosso sexo, nossa sexualidade, nosso gênero. [...] As identidades “generificadas” e sexuadas são “performativas” (SALIH, 2015, p.21).

A tese de que o gênero é performativo (BUTLER, 1990, 1993, 2004) é a ideia mais famosa de Judith Butler, todavia, continua sendo mal compreendida. Em linhas gerais, a performatividade é um conceito que Butler toma da filosofia da linguagem de Austin através da interpretação derridiana desse autor. Confrontando a tradição filosófica da linguagem, que privilegiava o aspecto descritivo da língua e a delimitava em termos de “verdadeiro” e “falso”, Austin destaca um aspecto da linguagem que não serve para descrever, nem informar, mas para realizar algo (*to perform*): esses enunciados performativos realizam aquilo que nomeiam, como na cerimônia de casamento, a fala “eu vos declaro marido e esposa” realiza o fato de os noivos se tornarem casados. Butler deriva dessa ideia, por meio da interpretação derridiana desses “atos de linguagem” como “citacionais”, isto é, de que seus signos são constantemente repetidos e possivelmente ressignificados ao serem deslocados de contexto, a tese de que o gênero é performativo. Isso significa afirmar que o gênero é constituído discursivamente por atos linguísticos repetidos que realizam justamente aquilo que nomeiam. A grande inovação de Butler é que o enunciado “é uma menina”, ao fim do parto, tem o mesmo estatuto linguístico que o enunciado “eu



vos declaro marido e esposa” em uma cerimônia de matrimônio: aquele sujeito não é *descrito* como uma menina, mas *construído*, *performatado* como menina por meio desse mesmo enunciado, que é repetido em práticas e palavras, em todos os contextos possíveis, ao longo de toda a vida do sujeito. Assim, o corpo “generificado” se constrói em sua própria citação e recitação.

No entanto, é claro que essa construção não é pacífica e democrática. A principal crítica política da teoria *queer* butleriana é que, em nossa civilização, o conceito de gênero foi sistematicamente construído de modo essencialista e naturalizante, isto é, de modo a estabelecer uma cadeia causal *coercitiva* entre sexo anatômico, gênero e sexualidade. Assim, devido a certas características biológicas, obviamente pré-selecionadas, a nossa cultura atribui-se o direito – através de uma série de dispositivos médicos, linguísticos, políticos, sociais, psíquicos, jurídicos, estéticos, pedagógicos, etc. – de determinar a qual dos dois gêneros instituídos um indivíduo pertence e ainda, devido ao gênero assim fixado, de determinar que sua sexualidade acontecerá na relação com indivíduos do gênero oposto. Butler, assim como outras autoras dos estudos feministas e/ou *queer*, como Monique Wittig, Teresa de Lauretis, Eve Sedgwick, Paul Beatriz Preciado, entre outras, denuncia a naturalização dos gêneros e da sexualidade como uma estratégia de perpetuação das relações de poder – nomeadamente, da supremacia do gênero masculino e da heterossexualidade –, as quais dependem materialmente e simbolicamente da manutenção rigorosa dessas identificações.

Isso significa que o sistema de identificação causal entre sexo, gênero e orientação sexual é uma forma de regulamentação e programação dos corpos e dos sujeitos. Não é natural, necessário ou essencial identificar o gênero de um sujeito recém-nascido a partir de certos órgãos (aliás, esses órgãos muitas vezes são ambíguos, e por esse motivo sofrem intervenções cirúrgicas antes de saírem da maternidade, como denuncia a/o filósofa/o Paul Beatriz Preciado em seu perturbador ensaio “A industrialização dos sexos ou *Money makes sex*” (2014)). Trata-se, antes, de um artifício produzido pelo discurso performativo, isto é, uma norma coercitiva



profundamente enraizada em nossa cultura, cuja principal estratégia de coerção é ocultar seu próprio estatuto coercitivo, apresentando-se como *natural*.

É claro que atribuir gênero a um recém-nascido é apenas o primeiro passo do processo de generificação da sua subjetividade, uma vez que o gênero é uma sequência de atos repetidos, recitados e cristalizados nos mais diversos contextos culturais. Esses atos, que compõem a linguagem performativa do gênero, vão do nome da criança à cor de seu quarto, passando pelas roupas, brinquedos, modos de falar e de ser referida/o, gestualidade, modos de se relacionar com o corpo, espaços de fala, documentos, comportamentos, cortes de cabelo, expectativas, educação, socialização, e assim por diante, seguindo por toda a vida. Neste artigo, compreendemos a dança de salão tradicional como parte da linguagem performativa do gênero, isto é, como uma prática cultural que há séculos vem reforçando os estereótipos de gênero e naturalizando o corpo, o comportamento e a gestualidade em concordância com normas binárias, patriarcais e heterossexistas. Ensinar uma mulher a ser “dama” e um homem a ser “cavalheiro” na dança de salão é análogo a ensinar a uma menina que ela deve gostar de bonecas e cores suaves, e a um menino que ele não pode chorar.

Também é importante observar que, aliados aos enunciados performativos que atribuem e constroem os gêneros, temos insultos – também muito comuns nos espaços formativos da dança de salão – relativos aos sujeitos que desviam das normas de gênero (“bicha”, “traveco”, “sapatão”, “machona”). Nesse caso, podemos considerar que as punições, que vão das “brincadeiras” ofensivas e insultos à morte violenta, passando pela falta de direitos, invisibilização, criminalização, espancamento, estupro corretivo, entre outras, são a prova derradeira de que as condutas ditas “normais” de gênero e de sexualidade são o produto constrangido do contrato social patriarcal e heterocentrado.



## 2 GÊNERO E EDUCAÇÃO

O projeto social que produz corpos generificados e diferencia os gêneros e a sexualidade “normais” dos que são proibidos e abjetos encontra nas escolas um terreno fértil de consolidação. No contexto das Teorias da Educação, a autora brasileira Guacira Lopes Louro desenvolve uma análise consistente de como a organização, os currículos, a linguagem, os materiais didáticos, os prédios, a formação dos docentes, os regulamentos e as avaliações, desde a pré-escola até as universidades, *produzem* as diferenças entre os sujeitos, sobretudo as diferenças de gênero. De acordo com a autora, “a escola delimita espaços. Servindo-se de símbolos e códigos, ela afirma o que cada um pode (ou não pode) fazer, ela separa e institui. Informa o ‘lugar’ dos pequenos e dos grandes, dos meninos e das meninas” (LOURO, 2014, p. 58). Assim, a partir de uma perspectiva foucaultiana e *queer*, Louro investiga a escola como um espaço de poder que constrói as diferenças entre meninos e meninas:

Essas concepções foram e são aprendidas e interiorizadas; tornam-se quase “naturais” (ainda que sejam “fatos culturais”). A escola é parte importante desse processo. Tal “naturalidade” tão fortemente construída talvez nos impeça de notar que, no interior das atuais escolas, onde convivem meninos e meninas, rapazes e moças, eles e elas se movimentem, circulem e se agrupem de formas distintas. Observamos, então, que eles parecem “precisar” de mais espaço do que elas, parecem preferir “naturalmente” as atividades ao ar livre. Registramos a tendência nos meninos de “invadir” os espaços das meninas, de interromper suas brincadeiras. [...] Gestos, movimentos, sentidos são produzidos no espaço escolar e incorporados por meninos e meninas, torna-se parte de seus corpos. Ali se aprende a olhar e a se olhar, se aprende a ouvir, a falar e a calar; se aprende a *preferir* (LOURO, 2014, p. 60).

Ou seja, por meio de inúmeras maneiras de separação escolar entre meninos e meninas – em filas, em atividades lúdicas e esportivas, na expectativa em relação aos comportamentos, na escolha dos brinquedos e das brincadeiras, nos trabalhos e na avaliação dos desempenhos, etc. –, a diferença entre os gêneros é produzida,



incorporada, interiorizada e naturalizada. Nas escolas tradicionais, somos apresentados a uma única possibilidade de construirmos nossas sexualidades e gêneros: a heteronormativa. Berenice Bento (2011, p. 555, 556) também afirma que a escola é um espaço destinado a reproduzir os valores hegemônicos, no qual os comportamentos de gênero heterossexuais são sancionados como “normais”, enquanto os outros são silenciados e invisibilizados.

Os gêneros inteligíveis obedecem à seguinte lógica: vagina–mulher–feminilidade versus pênis–homem–masculinidade. A heterossexualidade daria coerência às diferenças binárias entre os gêneros. A complementaridade natural seria a prova inquestionável de que a humanidade é necessariamente heterossexual e de que os gêneros só têm sentido quando relacionados às capacidades inerentes de cada corpo. Através das performances de gênero, a sociedade controla as possíveis sexualidades desviantes. Será a heterossexualidade que justificará a necessidade de se alimentarem/produzirem cotidianamente os gêneros binários, em processos de retroalimentação. Os gêneros inteligíveis estão condicionados à heterossexualidade, e essa precisa da complementaridade dos gêneros para justificar-se como norma. [...] A escola, que se apresenta como uma instituição incapaz de lidar com a diferença e a pluralidade, funciona como uma das principais instituições guardiãs das normas de gênero e produtora da heterossexualidade (BENTO, 2011, p. 553, 555).

A escola revela-se, portanto, como espaço privilegiado de produção e afirmação das normas binárias de gênero – admite-se a existência apenas de meninos e meninas, sendo que os meninos devem ser “masculinos” e as meninas “femininas”, seja lá o que isso signifique – e da heterossexualidade – meninos são educados para se interessarem sexualmente por mulheres, e meninas, por homens. Pode-se acrescentar ainda que a formação desses interesses sexuais é acompanhada de inúmeras regras que definem as condutas sexuais e afetivas apropriadas para cada gênero – as quais se tornam estereótipos comportamentais na dança de salão: homens devem ser conquistadores, sujeitos do desejo sexual, que pode e deve ser expresso em alto e bom som; mulheres devem ser recatadas,





passivas, sensuais e objetos do desejo sexual masculino – e que configuram, entre outras coisas, os protocolos da chamada “cultura do estupro”<sup>2</sup>. Ainda, nunca é excessivo lembrar que, entre as principais estratégias da linguagem performativa do gênero nas escolas, está a exclusão e a violência física e emocional contra todas as pessoas que não se encaixam nos padrões heteronormativos.

### **3 GÊNERO E EDUCAÇÃO NA DANÇA DE SALÃO**

As análises que Guacira Lopes Louro e Berenice Bento oferecem a respeito das escolas, a partir de Foucault, Butler e da teoria *queer* em geral, podem ser estendidas, com respeito às especificidades, para os espaços formativos tradicionais da dança de salão.

Praticantes de dança de salão constituem uma enorme comunidade, que perpassa diversos países, com hábitos definidos por meio de uma trama complexa de instituições, formadora de suas subjetividades: escolas e academias de dança, espaços de bailes, festas e mostras, associações de fomento, grupos que regulamentam competições artístico-esportivas, companhias de dança, redes de comunicação e mídia, entre outras. Jonathan S. Marion defende que a dança de salão pode ser vista não apenas como uma subcultura, mas como uma cultura em si mesma, que determina comportamentos sociais, modos de vestir, agir e ser, que são transversais e podem ser reconhecidos por pessoas de culturas e países diferentes:

Comunidades de dança de salão existem, embora não em localizações geográficas e temporais habituais. São arenas sociais nas quais a comunidade e a identidade são confirmadas. São “lugares” onde as pessoas vivem e fabricam identidades. Como culturas complexas, híbridas, comunidades

---

<sup>2</sup> Desde a década de setenta, movimentos feministas alertam para o fato de que as culturas patriarcais são indissociáveis de uma cultura do estupro, isto é, de uma cultura que transforma a mulher em objeto passivo do desejo sexual masculino. Essa estrutura atravessa o imaginário coletivo das sociedades machistas, mesmo que de modo inconsciente, sendo reforçada pela mídia de massas e por várias atividades culturais, entre elas a dança de salão, e pelas sistemáticas negações políticas e jurídicas de que o corpo da mulher pertence a ela própria.



de dança de salão mantêm modelos padronizados – exibem elementos de ritual, cerimônia, lazer, performance, exibição, concurso e competição. Cada um desses elementos é fundamental para a compreensão das comunidades de dança de salão (MARION, 2008, p. 27. Tradução nossa).

Assim, os modos de formação na dança de salão permitem que praticantes possam dançar entre si e se entender, mesmo fazendo parte de culturas diferentes ou falando línguas diferentes. Isso acontece porque a dança de salão tradicional tem sua própria linguagem, estruturada sobre passos de ritmos específicos e técnicas de condução-resposta definidas por gênero, com seus próprios códigos e hierarquias. Embora tenha origens populares, a dança de salão não é uma atividade espontânea, mas uma institucionalização da ação que remonta às origens da era moderna e sua configuração elitizada dos costumes, das boas maneiras, das virtudes e dos papéis de gênero palacianos.

### **3.1 A PRODUÇÃO DA HETERONORMATIVIDADE NA DANÇA DE SALÃO**

As primeiras danças de salão surgem no século XV, em meio à ascensão do cavalheirismo e à valorização da dança nas cortes francesas e italianas, que figuravam entre as atrações das grandes celebrações e exibições políticas da realeza. As tendências iniciadas nessa época evoluíram de duas maneiras diferentes: de um lado, direcionando-se para as performances e balés, de outro, direcionando-se para a dança social dos bailes. Tratados sobre dança, como o *Orchesography*, de 1589, já sistematizavam instruções relacionadas a técnicas de dança e de etiqueta, instituindo os mestres de dança como autoridades não apenas de dança, mas também de comportamento social. As danças formais e os bailes de Luís XIV na corte de Versailles providenciavam os modelos de etiqueta para toda a Europa: era o cenário perfeito para homens e mulheres demonstrarem suas habilidades na dança, seu conhecimento das últimas modas e para exibirem seu domínio do comportamento refinado – qualidades exigidas para a aceitação social (ALDRICH, 2004). Com o desenvolvimento de um sistema de notação de dança, publicado em 1700 pelo mestre Raoul-Auger Feuillet, a dança das cortes francesas



passou a ser ensinada em todos os palácios e casas senhoriais (ALDRICH, 2004). A associação entre dança de salão e etiqueta social acompanhou todo o processo de educação das elites europeias e, posteriormente, das elites residentes em suas colônias, com a dança de salão sendo oferecida regularmente em escolas ou como parte da formação cultural das classes abastadas (MARION, 2014).

A construção social e cultural da dança de salão durante a história determinou os critérios que continuam definindo, no contexto atual, os comportamentos e gestualidades aceitáveis, a qualidade, o figurino, a etiqueta, os critérios de julgamento nas competições, e assim por diante. Desde o primeiro campeonato amador (1909) até a padronização e codificação dos passos (começando em 1920), “instaurou-se um modelo para o cavalheiro e a dama de dança de salão ‘respeitáveis’, com as competições de dança de salão ligando esses modelos de classe social e gênero com competição, performance e espetáculo” (MARION, 2014, p. 11. Tradução nossa).

A dança de salão sempre foi ligada a classe social e papéis de gênero (MARION, 2014, p. 11), ou melhor, sempre foi um dispositivo pedagógico e estético de demarcação das classes e dos gêneros. Através de diversos mecanismos de organização e hierarquização, a dança de salão separa ricos e pobres, homens e mulheres, e estabelece o comportamento adequado para cada um, assim como fazem as escolas: “a escola que nos foi legada pela sociedade ocidental moderna começou por separar adultos de crianças, católicos de protestantes. Ela também se fez diferente para os ricos e para os pobres e ela imediatamente separou os meninos das meninas” (LOURO, 2014, p. 57). No *Manuel complet de la danse*, o estabelecimento de regras que definem como cada gênero deve se comportar pode ser claramente percebido:

A dança é muito útil para as mulheres, cuja constituição delicada deve ser reforçada por bastante exercício; ela ajuda muito a retirar as mulheres da infeliz inação à qual uma grande parte é condenada (BLASIS, 1830, p. 24. Tradução nossa).



As damas sobretudo devem dançar com uma postura amável e graciosa, que acrescenta em seu charme e embeleza seus atrativos. Os cavalheiros devem cuidar constantemente de suas dançarinas e todos devem se mover em harmonia de passo e atitude (BLASIS, 1930, p. 356, 357. Tradução nossa).

O paralelo com a formação do gênero nas escolas é evidente: “as escolas femininas dedicavam intensas e repetidas horas ao treino das habilidades manuais de suas alunas produzindo jovens ‘prendadas’, capazes dos mais delicados e complexos trabalhos de agulha ou de pintura” (LOURO, 2014, p. 61). Além disso, o manual de Blasis oferece diversas descrições de danças populares como expressão do amor e da sedução entre amantes, evidentemente heterossexuais, como, por exemplo:

... a mulher esforça-se, através de sua velocidade e vivacidade, para excitar o amor de seu parceiro, que por sua vez tenta encantá-la com sua agilidade, elegância e suas demonstrações de ternura. Os dois dançarinos se unem, se separam, tornam a se unir, se lançam um nos braços do outro, se separam novamente e, em todos os seus gestos, mostram, alternadamente, amor, coqueteria e inconstância [...]. Às vezes eles se dão as mãos, o homem se ajoelha enquanto a mulher dança entorno dele; então ele se levanta, ela o evita, e ele a persegue ansiosamente; assim, sua dança não é mais que ataque e defesa (BLASIS, 1830, p. 16. Tradução nossa).

Essas danças populares, descritas pelo autor como “indecentes” e “impróprias”, como a tarantela, o bolero, o fandango, a chica, entre outras, inspiraram as danças de corte e continuaram se desenvolvendo paralelamente a elas, influenciando também as danças de salão do século XX. Nas cortes, a sexualização tornava-se mais sutil, contudo, os padrões da relação romântica heterossexual e machista podem ser percebidos nos títulos das contradanças: A Virginal, A Ciumenta, A Coquete. É importante notar que essa sexualização heteronormativa e estereotipada continua sendo o principal tema nos trabalhos



coreográficos de dança de salão<sup>3</sup>. Assim, fica evidente a atuação da dança na conformação da ideologia heterossexual e sexista, que se sustenta na afirmação de que homens e mulheres são diferentes – e complementares – não apenas em relação a características corporais, mas em relação a características psíquicas, racionais, comportamentais, gestuais, sendo que essa suposta diferença é usada para justificar posições socioculturais atribuídas a homens e mulheres.

Na perspectiva *queer*, a dança de salão tradicional pode ser compreendida como um mecanismo do sistema de identificação causal entre sexo, gênero e orientação sexual, sendo uma técnica de regulamentação e programação dos corpos e dos sujeitos. Ou seja, ela não é baseada em supostas diferenças prévias entre homens e mulheres, ela *constrói* essas diferenças: constrói a mulher como dama – frágil, delicada, submissa, graciosa, sensual, atenta e obediente aos comandos dos homens – e constrói o homem como cavalheiro – forte, soberano, dominador, viril, responsável por cuidar da mulher e determinar seus movimentos, seus rumos, seus ritmos –, em plena concordância com a complementaridade “natural” entre os gêneros que fundamenta a relação heterossexual como norma. Na dança de salão, assim como nas escolas, “há um controle minucioso na produção da heterossexualidade. E, como as práticas sexuais se dão na esfera do privado, será através do gênero que se tentará controlar e produzir a heterossexualidade” (BENTO, 2011, p. 552).

A consolidação da heteronormatividade na dança de salão também se dá por meio do que Berenice Bento chama de heteroterrorismo: “há um heteroterrorismo a cada enunciado que incentiva ou inibe comportamentos, a cada insulto ou piada homofóbica” (2011, p. 552). O heteroterrorismo do “menina brinca de boneca” e “menino não chora” das escolas infantis se transforma, nas escolas de dança de salão, em “homem tem que mostrar quem manda”, “homem não pode dançar como

---

<sup>3</sup> O figurino, que é um fator de perpetuação desses estereótipos, os quais, aliás, hipersexualizam as mulheres, é muitas vezes determinado como regra em competições de dança de salão (MARION, 2008). O figurino tradicional das performances de tango, por exemplo, consiste em chapéu, terno e sapato social para os homens, enquanto as mulheres devem usar vestidos decotados, abertos nas costas, com fendas que mostram suas pernas e sapatos de salto alto. O jogo de sedução é a base dos temas coreográficos, sendo que a mulher deve seduzir pela sensualidade enquanto o homem deve conquistá-la pela virilidade.



bicha”, “esse homem tá querendo aparecer mais que a dama”, “mulher não pode ser mandona”, “dama boa não pensa”, e assim por diante. São, portanto, maneiras de construção de subjetividades dentro das normas binárias de gênero, machistas e heterossexistas.

A teoria *queer* revela que o gênero só existe através de uma identificação subjetiva e corporal com as normas: “o gênero adquire vida através das roupas que compõem o corpo, dos gestos, dos olhares, ou seja, de uma estilística definida como apropriada” (BENTO, 2011, p. 553). Na dança de salão, esses sinais – os figurinos que compõem os corpos, os gestos e olhares que sexualizam e, ao mesmo tempo, normatizam a heterossexualidade, a estilística do cavalheirismo – são postos em ação, funcionando como citações de “verdades” estabelecidas para os gêneros.

### **3.2 O MONOPÓLIO DA CONDUÇÃO**

No contexto palaciano em que as danças de salão surgiram, parte da dominação masculina sobre as mulheres era caracterizada como cavalheirismo, postura que qualifica a condução na dança de salão até a atualidade – as denominações “cavalheiro” e “dama” para referir-se a homens e mulheres continua plenamente vigente nesse cenário. Argumenta-se frequentemente que o cavalheirismo na dança de salão não é uma dominação machista sobre as mulheres, mas um modo de respeitar as tradições e/ou ser gentil e atender às necessidades femininas (por exemplo, ZAMONER, 2013, s.p.). É importante esclarecermos, portanto, que cavalheirismo não é gentileza, pois não consiste em reconhecer e atender às necessidades de todas as pessoas, mas em uma relação específica de gênero. Nas entrelinhas, a ideia de que as mulheres devem ser cuidadas e protegidas pelos homens funda-se na suposição de que elas são mais incapazes fisicamente, emocionalmente e financeiramente, e consiste em um mecanismo de produção e manutenção da inferioridade feminina. Trata-se da mesma lógica que foi usada para justificar, historicamente, a incapacidade feminina de eleger seus representantes políticos – as mulheres adquiriram direito ao voto no Brasil apenas em 1932 – e de tomar decisões sobre sua vida e seu corpo – até 1962, as mulheres precisavam legalmente da permissão de seus pais ou maridos





para trabalhar, comprar e vender; em 2017, uma comissão composta por 17 homens e uma mulher votou a favor de uma formulação legal que pode proibir o aborto até mesmo em caso de estupro –, trata-se, enfim, de uma lógica tutelar de dominação masculina das mulheres. A escala ASI (Ambivalent Sexism Inventory), desenvolvida por Peter Glick e Susan Fiske, realiza pesquisas estatísticas que explicitam que o cavalheirismo é uma estratégia de recompensa ao comportamento feminino submisso – que é exigido das damas na dança de salão, isto é, obediência à condução de seus cavalheiros –, indissociável, portanto, das piores formas de machismo: “o sexismo benevolente [cavalheirismo] é o prêmio para incitar as mulheres a desempenharem papéis tradicionais, enquanto o sexismo hostil é o açoite para quando elas resistem” (GLINK, FISKE, 2011, p. 532), ou seja, ambos trabalham em prol de um objetivo comum: a manutenção dos papéis de gênero tradicionais que sustentam o patriarcado.

Como o poder consolida-se por meio da subjetivação (BUTLER, 1990), os sujeitos identificados como mulheres aceitam e até mesmo exigem o cavalheirismo, porque acreditam precisar, na dança e na vida, de proteção, condução, tutela. No entanto, a dominação masculina, travestida de gentileza e cuidado, privilegia o homem no cenário profissional. Ao homem professor, dançarino e coreógrafo, são atribuídos renome, prestígio, autoridade e fama, enquanto a mulher – quando tem seu nome mencionado – é tratada como ornamento, como alguém que abrilhanta a dança por ser sensual, graciosa e bela. Essa estrutura hierárquica da autoridade procede do elemento fundamental da dança de salão: a técnica de condução e resposta. Trata-se da expressão máxima da dominação do homem sobre a mulher, legitimando que ele exerça o controle sobre os movimentos de seu corpo: “o homem é aquele que dita a dança, que cria e se expressa artisticamente, enquanto a mulher deve ocupar uma posição de seguidora, sem poderes para propor movimentações ou interpretações na dança”, de modo que a condução é “primordial na perpetuação do discurso machista e patriarcal” (POLEZI, VASCONCELOS, 2017, p. 70). Como a iniciativa de qualquer movimentação é sempre do cavalheiro, as damas que se antecipam ou decidem propor movimentos são repreendidas nos ambientes de ensino, nos espaços sociais e nas produções coreográficas. O heteroterrorismo,



nesse cenário, aparece como depreciação da “dama rebelde” ou “dama que vai sozinha”. Tendo em vista que todo o universo da dança de salão estrutura-se historicamente sobre o sistema de condução e resposta, essas formas de dominação do homem sobre a mulher são invisibilizadas, naturalizadas ou camufladas enquanto respeito à tradição<sup>4</sup>. Qualquer desvio dessa estrutura é acusado de revolucionário ou expulso da categoria “dança de salão”.

Uma justificativa utilizada recorrentemente para o monopólio masculino da condução é a maior força física dos homens, todavia, a condução é uma técnica que raramente exige força – trata-se de uma tecnologia<sup>5</sup> de manipulação do corpo do outro/a, que envolve um sistema complexo de deslocamento de peso, alavancas, torções, suspensões, etc., que poderia ser ensinada independentemente do gênero – no entanto, no modelo tradicional, é transmitida apenas aos homens, garantindo a preservação da hierarquia e a manutenção de privilégios masculinos. Mestres machistas continuam a ser romantizados e idolatrados, deixando a sensualidade e os “enfeites” como único espaço de atuação para as mulheres<sup>6</sup>.

Entendemos que transformar o corpo das mulheres em extensão da vontade masculina é uma forma de violência, exercida sob pretexto de estrutura tradicional,

---

<sup>4</sup> Polezi e Vasconcelos (2017) citam ainda uma pesquisa de Gaio feita em 2009, que mostra que os professores não identificam a posição feminina na dança de salão como desigual comparada à masculina, acreditando que é uma função importante “embelezar” e “florear” a dança com charme e feminilidade. Ou seja, os estereótipos de gênero são tão arraigados entre os profissionais da dança de salão – com exceção de algumas professoras que, recentemente, têm adotado perspectivas mais feministas – que o machismo evidente desse tipo de afirmação sequer é percebido. Vale notar que o ideal de feminilidade é, ainda por cima, definido por homens: Jaime Arôxa, formador da maioria das escolas de dança de salão no Brasil, ministra aulas de sensualidade e feminilidade para “damas”.

<sup>5</sup> No contexto da dança de salão tradicional, a condução pode ser pensada, em sentido foucaultiano, como uma tecnologia de controle masculino dos corpos femininos. Essa tecnologia conta com diversos dispositivos, como a posição de alavanca do abraço tradicional e o salto alto, que coloca a mulher na ponta dos pés, em posição de dependência da estabilidade do homem, facilita a manipulação de seu corpo para giros e pivôs, e dificulta a tração necessária para que ela manipule o corpo do homem.

<sup>6</sup> Enfeites são movimentos tradicionais de adorno aos passos, que a dama é autorizada a realizar de modo autônomo, desde que a condução do cavalheiro lhe dê tempo e espaço para tal. Curiosamente, a ideia de que a dama pode interferir na condução, pedindo mais tempo para os enfeites e/ou modificando o caminho proposto inicialmente, desde que não atrapalhando as decisões de seus parceiros, tem sido apontada como solução para o monopólio masculino da condução. No entanto, não é uma medida suficientemente igualitária, uma vez que as principais decisões e o controle final da dança continuam pertencendo ao cavalheiro (essas interferências da dama dizem respeito apenas ao seu próprio corpo, nesse caso, ela não manipula o corpo do cavalheiro como este manipula o seu).



tão naturalizada que é preciso exercitar um olhar crítico para identificá-la. As violências perceptíveis (no caso da dança de salão: as denúncias de abuso físico que geram lesões nas mulheres por causa da condução agressiva e autoritária dos homens) não são casos isolados, mas sintomas mais evidentes de uma violência estrutural e sistemática que permanece imperceptível (ZIZEK, 2014). Em sua crítica artística intitulada “Performando com as mãos de homens apertando seus pescoços”, Claudia La Rocco (2012) remete o espetáculo “Por um fio”, da companhia de dança de salão Mimulus, ao momento histórico em que o coreógrafo Mark Morris grita “chega de estupro” e deixa o teatro em protesto após assistir “That’s life”, do espetáculo “Nine Sinatra Songs” de Twyla Tharp, em 1984. O *pas des deux* era inspirado nas danças de salão e a bailarina, vestindo camisola, era lançada para todos os lados e manipulada por seu parceiro, vestido em traje fino completo. Ela afirma que os espetáculos não são, ao que tudo indica, um comentário sobre violência contra mulheres, “ao invés disso, insensivelmente, essa violência é tecida nas frases coreográficas a nível estrutural – e essas frases são sedutoras, sorradeiras, musculares e executadas por performers potentemente ardilosos” (ROCCO, 2012, s.p. Tradução nossa). Assim, a estrutura sedutora de um espetáculo acrítico de dança de salão pode induzir a uma suspensão do pensamento crítico na plateia, que a leva a aceitar, nas telas e palcos, aquilo que despreza na vida.

#### **4 CORPOS MÚLTIPLOS E MÚTUOS: SUBVERTENDO AS NORMAS DE GÊNERO**

Ao mesmo tempo em que a tese butleriana da performatividade do gênero denuncia a sua estrutura coercitiva, também aponta uma saída: a possibilidade de ressignificação e subversão das normas de gênero<sup>7</sup>. Os grupos dominados são, muitas vezes, capazes de fazer dos espaços e das instâncias de opressão, lugares

---

<sup>7</sup> A ideia butleriana de subversão da performatividade de gênero sustenta-se nas possibilidades citacionais em que as normas falham. Em *Problemas de Gênero*, a autora foca na paródia e na performance *drag* como formas de citação subversiva do gênero. Em *Bodies that Matter*, Butler aposta na apropriação, isto é, na citação, em outros contextos, dos termos que constituem a performatividade do gênero. A apropriação da palavra “*queer*”, para mencionar o exemplo mais evidente, é justamente uma estratégia que converte o abjeto, o excluído, o esquisito em resistência e engajamento político.



de resistência e de exercício de poder. Então, a questão é: como traduzir a teoria *queer* para uma prática pedagógica? Como subverter as normas de gênero na dança de salão? Louro afirma que “a teoria *queer* permite pensar a ambiguidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e do gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação” (2001, p. 550). Desse modo, a cultura e o ensino da dança de salão poderiam ser reformulados assim como a pedagogia e o currículo *queer*:

Estariam voltados para o processo de produção das diferenças e trabalhariam, centralmente, com a instabilidade e a precariedade de todas as identidades. Ao colocar em discussão as formas como o ‘outro’ é constituído, levariam a questionar as estreitas relações do eu com o outro. [...] A diferença deixaria de estar ausente para estar presente: fazendo sentido, assombrando e desestabilizando o sujeito. [...] Para uma pedagogia e um currículo *queer* não seria suficiente denunciar a negação e o submetimento dos/as homossexuais, e sim desconstruir o processo pelo qual alguns sujeitos se tornam normalizados e outros marginalizados. Tornar evidente a heteronormatividade (LOURO, 2001, p. 550, 551).

Assim, é possível propor uma dança de salão sob a perspectiva *queer*, que evidencie a heteronormatividade e que não se dirija apenas àqueles que se reconhecem como sujeitos *queer*, mas afete todas as pessoas que valorizam o questionamento, a diferença e a diversidade como estratégias férteis para pensar o corpo, a cultura e a arte. Com efeito, a partir da influência dos movimentos feministas, LGBT e *queer*, começaram a surgir, nos últimos anos, alguns debates e propostas de outros modelos de condução na dança de salão. Essas propostas podem ser compreendidas como “dança de salão contemporânea”: uma releitura crítica e atual da dança de salão tradicional, pensada como atividade social ou prática artística. Dentro dessa abordagem, há algumas propostas metodológicas significativas sendo desenvolvidas.

Na Bahia, Jonas Karlos Feitoza publicou, em 2011, uma dissertação que propõe uma estrutura mais equitativa de diálogo na dança de salão, a cocondução.



Em Campinas, Carolina Polezi desenvolve a pedagogia da Condução Compartilhada, com o objetivo de ampliar a participação artística da mulher na dança, que também se torna condutora e propositora de movimentos, ou seja, a condução é compartilhada entre homens e mulheres de forma igualitária. Em São Paulo, a Dois Rumos Cia de Dança promove grupos de estudo e bailes contemporâneos de dança de salão, nos quais as pessoas são encorajadas a dançar de modo livre em relação à heteronormatividade. A partir do movimento argentino do tango *queer*, Paola Vasconcelos desenvolveu, em Porto Alegre, uma pesquisa prática e acadêmica de dança de salão *queer*, que admite a fluidez e a experiência de explorar ambas as possibilidades – conduzir e ser conduzido – durante a dança. Em Belo Horizonte, a professora de dança Laura James, mulher transexual e ativista *queer*, é organizadora do Forró Queer e proprietária da escola Ata-me, que adota uma pedagogia *queer* no ensino das danças a dois: praticantes são estimuladas/os a aprender ambos os papéis e a formar pares de dança independentes de gênero. Por todo o Brasil, algumas professoras passaram a questionar as estruturas machistas da dança de salão e têm atuado na criação de espaços formativos que valorizam a igualdade de gênero. Algumas escolas passaram a substituir os termos “cavalheiro” e “dama” por “condutor/a” e “conduzido/a”, em busca de desassociar o gênero das funções de condução-resposta.

Por fim, é importante mencionar que, paralelamente a esta pesquisa teórica, desenvolvemos uma prática de comunicação na dança de salão que rompe com as estruturas hierárquicas, inclusive com àquelas subjacentes aos papéis definidos de “condutor/a” e “conduzido/a”: a Condução Mútua<sup>8</sup>. Ou seja, para além da alternância dos papéis e de seu descolamento em relação ao gênero, nesse modelo ambos são conduzidos e conduzem simultaneamente. Entendemos que esse modelo “evita operar com os dualismos, que acabam por manter a lógica da subordinação” (LOURO, 2001, p. 552), pois ele suprime até mesmo o dualismo condutor-

---

<sup>8</sup> Essa pesquisa prática em Condução Mútua é desenvolvida formalmente por Samuel Samways como projeto de residência artística do Centro de Formação Artística e Tecnológica - CEFART, em Belo Horizonte, com apoio financeiro da Fapemig.





conduzido, uma vez que impossibilita, no fluxo da dança, a identificação de quem origina os movimentos. Essa metodologia exige a formação de corpos que compreendem a condução-resposta enquanto confluência de massas, vetores de força, relação de alavancas, peso e contrapeso, enraizamento, etc. Os corpos, portanto, passam a ser compreendidos em suas singularidades, como espaço de atravessamento de vontade, massa, pensamento, peso, altura, emoção, intenção, e podem entrar em diálogos nos quais o gênero não é um fator determinante na geração de movimentos.

Assim, diferentemente das escolas de dança de salão tradicionais, nas quais se começa ensinando passos de modo coreografado e de acordo com papéis de gênero, a pedagogia da Condução Mútua começa preparando os corpos em geral através de técnicas transversais de consciência corporal, educação somática, artes marciais, contato-improvisação, entre outras. Nesse percurso, cria-se um estado de presença permanente e sintonia profunda entre as/os dançarinas/os, permitindo que sintam e respondam em tempo real aos estímulos fornecidos um pelo outro, de modo que os movimentos resultantes se tornem um terceiro vetor que une as duas intenções iniciais. A Condução Mútua constitui-se, desse modo, como uma estratégia educativa *queer* com o potencial de ressignificar a cultura da dança de salão, pois estimula os sujeitos a entenderem que cada corpo é único, singular, fluido e provisório, portanto não deve sofrer a imposição de movimentos, estilos e papéis de gênero pré-definidos. Estimula, ainda, o respeito a valores relacionados à mutualidade e horizontalidade e o engajamento em relações não coercitivas.

Como extensão da proposta pedagógica da Condução Mútua para além das salas de aula e bailes, coordenamos o Terceira Margem - Coletivo de Dança, que realiza trabalhos artísticos com dança de salão contemporânea, desenvolvendo técnicas de hibridização entre as danças sociais brasileiras e latinas, o contato improvisação e a dança contemporânea. O coletivo recorre à Condução Mútua como estratégia de desconstrução do heterossexismo e do machismo, ao mesmo tempo em que preserva e ressignifica uma rica cultura popular. Trata-se, sobretudo, de “apreciar a transgressão e o atravessamento das fronteiras (de toda ordem),





explorar a ambiguidade e a fluidez” (LOURO, 2001, p. 551). O que gostaríamos de sugerir, com essa prática, é que a arte, aliada a um pensamento crítico, pode ser uma esfera potente para a subversão da heteronormatividade. Se a arte pertence ao nexo da cultura e da educação, se a arte é linguagem e corpo, dentro e fora de cena, do público e do artista, então a arte é uma oportunidade decisiva para políticas *queer* de reapropriação e ressignificação dos discursos e dos corpos. Muitas e muitos artistas já o perceberam e realizaram, nas mais diferentes linguagens artísticas. Nossa expectativa é que esse mesmo potencial subversivo da intersecção entre a educação, a arte e o *queer* contamine a dança de salão.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No percurso desse artigo, analisamos alguns aspectos da teoria *queer* para mostrar que os papéis sociais atribuídos aos gêneros masculino e feminino são imposições arbitrárias que regulamentam os corpos, em vista da manutenção da ordem heterossexual e patriarcal. A dança de salão tradicional, assim como a escola tradicional, é um dispositivo que atua nesse sentido. Por esse motivo, é importante ressignificar ou subverter a cultura, a pedagogia, o espaço social e o espaço artístico da dança de salão a partir de uma perspectiva *queer*. Assim, gostaríamos de finalizar este artigo reafirmando a importância dos movimentos que atuam na contramão do regime que produz identidades unívocas e excludentes por meio da regulação do gênero e da sexualidade.

Há muitas e muitos artistas e educadoras que criam espaços de visibilidade para a heterogeneidade dos corpos e para as múltiplas identidades ou não-identidades de gênero e sexualidade que não se conformam ao sistema heteronormativo e que são, no fim das contas, uma prova encarnada de falência das categorias tradicionais instituídas. Acreditamos que a dança de salão também é um espaço teórico e prático em disputa, que deve discutir possibilidades (trans)formadoras articuladas mais através das noções de diferença, fluidez, margem e subversão do que de tradição, rigidez, hegemonia e regra.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRICH, Elizabeth. **Western Social Dance**: An Overview of the Collection. Washington: Library of Congress, 2004.

BENTO, Berenice. **A (re)invenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond/Clam, 2006.

\_\_\_\_\_. “Na escola se aprende que a diferença faz a diferença”. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.19, n.2, pp. 549 – 559, 2011.

BLASIS, Carlo. **Manuel complet de la danse**. Paris: La Librairie Encyclopédique de Roret, 1830.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_. **Bodies that matter**. On the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. **Undoing gender**. New York: Routledge, 2004.

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências**. Salvador, BA, 2011. 85f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade II: O uso dos prazeres**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GLINK, Peter; FLINK, Susan T. “Ambivalent Sexism Revisited”. **Psychology of Women Quarterly**, v. 35, n. 3, pp. 530-535, 2011.

LA ROCCO, Claudia. “Performing With Men’s Hands Gripping Their Throats”. **The New York Times**, June, 2012. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2012/06/23/arts/dance/mimulus-dance-company-opens-jacobs-pillow-season.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/06/23/arts/dance/mimulus-dance-company-opens-jacobs-pillow-season.html?_r=0)> Acesso em 25/12/2017.



LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. “Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação”. **Revista Estudos Feministas**, v.9, n.2, Florianópolis, pp. 541-553, 2001.

LISKA, María Mercedes. “El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados”. **TRANS – Revista Transcultural de Música**, v. 13, 2009.

MARION, Jonathan S. **Ballroom**: Culture and Costume in Competitive Dance. New York: Berg Publishers, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ballroom Dance and Glamour**. New York, London: Bloomsbury Publishing, 2014.

POLEZI, Carolina; VASCONCELOS, Paola. “Contracondutas no ensino e prática da Dança de Salão: a dança de salão *queer* e a condução compartilhada”. **Revista Presencia**, Montevideo, n.2, pp. 67-83, 2017.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria *queer***. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

ZAMONER, Maristela. “Conduzir e mandar, histórias diferentes”. **Dança em pauta**, agosto, 2013. Disponível em: <<http://site.dancaempauta.com.br/conduzir-e-mandar-historias-diferentes/>> Acesso em 22/12/2017.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

**Recebido em 05 de janeiro de 2018**  
**Aprovado em 16 de março de 2018**