



O BAILE E AS DANÇAS DE SALÃO SOB O OLHAR DAS TEORIAS DA PERFORMANCE


Jomar Ferreira Mesquita¹
Universidade Federal de Minas Gerais

 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.11998

¹ Doutorando em Artes, no PPG Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, orientado pela Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro, na linha de pesquisa Artes da Cena. Mestre em Administração pela Fundação Dom Cabral (2023), com pesquisa na área de gestão cultural, parcerias e patrocínios; Presidente da Associação Cultural Mimulus. Coreógrafo, bailarino, professor, gestor cultural, com atuação internacional.

 jomarmesquita@gmail.com

 lattes.cnpq.br/9569743818127415

 orcid.org/0009-0002-7918-8271

O baile e as danças de salão sob o olhar das teorias da performance

O ensaio apresenta um estudo exploratório a respeito dos traços performativos presentes nas várias relações que coexistem num ambiente de baile - *locus* tradicional da prática das danças de salão. Entre os indivíduos que compõem o par dançante; entre este e os demais pares; entre quem observa e aqueles que dançam; entre os dançarinos e os músicos. A partir desta primeira análise, reflete-se sobre as mudanças que ocorrem nos traços performativos identificados, quando as danças do salão de baile são coreografadas e transpostas para um contexto cênico. O ensaio está embasado nas perspectivas teóricas dos principais expoentes das teorias da performance.

Palavras-chave: Performance; Baile; Dança de salão; Coreografia.

The ballroom and couple dances through the lens of performance theories

This essay presents an exploratory study of the performative qualities within the various coexisting relationships in a ballroom environment - the traditional *locus* for the practice of popular couple dances. It examines the interactions between the individuals within the dancing couple; between the couple and other pairs; between the observers and the dancers; and between the dancers and the musicians. Based on this primary analysis, the study reflects on the shifts in these identified performative qualities when couple dances are choreographed and transposed to a staged context. The essay is grounded in the theoretical perspectives of leading exponents of performance theory.

Keywords: Performance; Ballroom; Couple dance; Choreography.

El baile y las danzas de salón bajo la mirada de las teorías de la performance

Este ensayo presenta un estudio exploratorio sobre los rasgos performativos presentes en las diversas relaciones que coexisten en el ambiente del baile - *locus* tradicional de la práctica de las danzas de salón. Se analizan las interacciones entre los individuos que componen la pareja de baile; entre esta y las demás parejas; entre quienes observan y quienes danzan; y entre los bailarines y los músicos. A partir de este primer análisis, se reflexiona sobre los cambios que ocurren en los rasgos performativos identificados cuando las danzas de salón son coreografiadas y transpuestas a un contexto escénico. El ensayo se fundamenta en las perspectivas teóricas de los principales expoentes de las teorías de la performance.

Palabras clave: Performance; Baile; Danzas de salón; Coreografía.

Introdução

O baile, entendido aqui como o espaço popular de manifestação e prática de danças populares de salão, pode ser olhado como um espaço de performance? Que traços performativos podem ser identificados nos pares dançando numa pista de baile? Como as pessoas presentes no baile, no momento em que estão ao redor da pista sem dançar, se correlacionam com os demais? Quando alguém decide convidar outra pessoa para dançar, o aceitar a tradicional frase de convite é um proferimento performativo? O par dançante em si, no exercício da relação de conexão com o outro, pode ser entendido como um sistema onde cada um estaria executando atos performativos para o outro? Quais fatores relacionados aos estudos da presença estão implicados na relação entre os componentes do par dançante e também entre a banda executando música ao vivo no baile e os dançarinos no salão? E quando a dança de salão é retirada do seu *locus* original - o baile - sendo coreografada e dançada como espetáculo, como apresentação cênica, ainda carrega consigo os traços performativos do baile? O que se transforma?

Com foco nesse contexto, a proposta deste ensaio² é apresentar um estudo exploratório a partir de: (a) observação direta do autor, em anos de experiência como professor, bailarino e coreógrafo atuando no âmbito aqui estudado; (b) reflexão crítica sobre tal experiência, sobretudo no que concerne à criação de coreografias tendo como base as danças de salão. O objetivo, portanto, é explorar tais questões, tais circunstâncias presentes nos bailes de danças de salão, sob o prisma dos principais expoentes das teorias da performance, tendo como conceito complementar os estudos da presença. Na sua segunda parte, o ensaio dirige o olhar para as danças de salão quando coreografadas e transpostas para um espaço cênico. Reflete-se então sobre os traços performativos que são perdidos, mantidos ou ressignificados e as novas características que surgem.

² Um desdobramento de pesquisa de doutorado em andamento no PPG Artes, Escola de Belas Artes, UFMG, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro, linha de pesquisa Artes da Cena.

A dinâmica do baile

Os bailes tradicionais aqui estudados são compreendidos, segundo Le Moal (1998) e Leymarie (1998), como eventos sociais marcados pela criatividade, onde os frequentadores improvisam juntamente com seu par, um ou mais gêneros de danças de salão. Tal conceito é complementado pelas características elencadas por Zamoner (2012) para definir o que são danças de salão³: têm como unidade básica um par (não importando o sexo ou gênero dos componentes) que dança improvisando, compondo a dança em tempo real, através do ato de um conduzir o outro, conforme a criatividade e a música, de forma independente dos outros pares; novos movimentos podem ser incorporados ou desaparecerem com o tempo, preservando-se as características técnicas e artísticas exclusivas de cada dança; sobrevivem e propagam-se em eventos sociais; não possuem caráter competitivo; não se restringem a uma só cultura; há alternância entre os papéis de quem dança e quem assiste durante sua prática.

4

Tal característica relativa à dinâmica de revezamento de papéis está presente durante todo o tempo, onde os participantes ora estão na pista dançando, ora estão assentados conversando, descansando. Quando alguém decide dançar, usualmente convida um par e, se o convite é aceito, o casal⁴ formado se dirige para a pista para começar sua dança.

Então é estabelecida a relação de comunicação entre duas pessoas dançando uma dança de salão: o condutor (CT) conduz, indica, propõe para a conduzida⁵ (CZ) quais passos fazer e quais direções seguir.

Em tais bailes, assim como naqueles do período considerado como a “época de ouro” das danças de salão - entre os anos 1930 e 1950 - uma banda ou orquestra toca música ao vivo. Quando os músicos não estão presentes, os

³ Compreende-se nesse âmbito danças como: samba, bolero, forró, tango, salsa, swing, dentre outras.

⁴ A palavra “casal” é aqui usada por ser o termo comumente empregado nos ambientes de bailes. Quando empregada no texto, se refere ao par dançante, não necessariamente a qualquer tipo de relação romântica entre os dois.

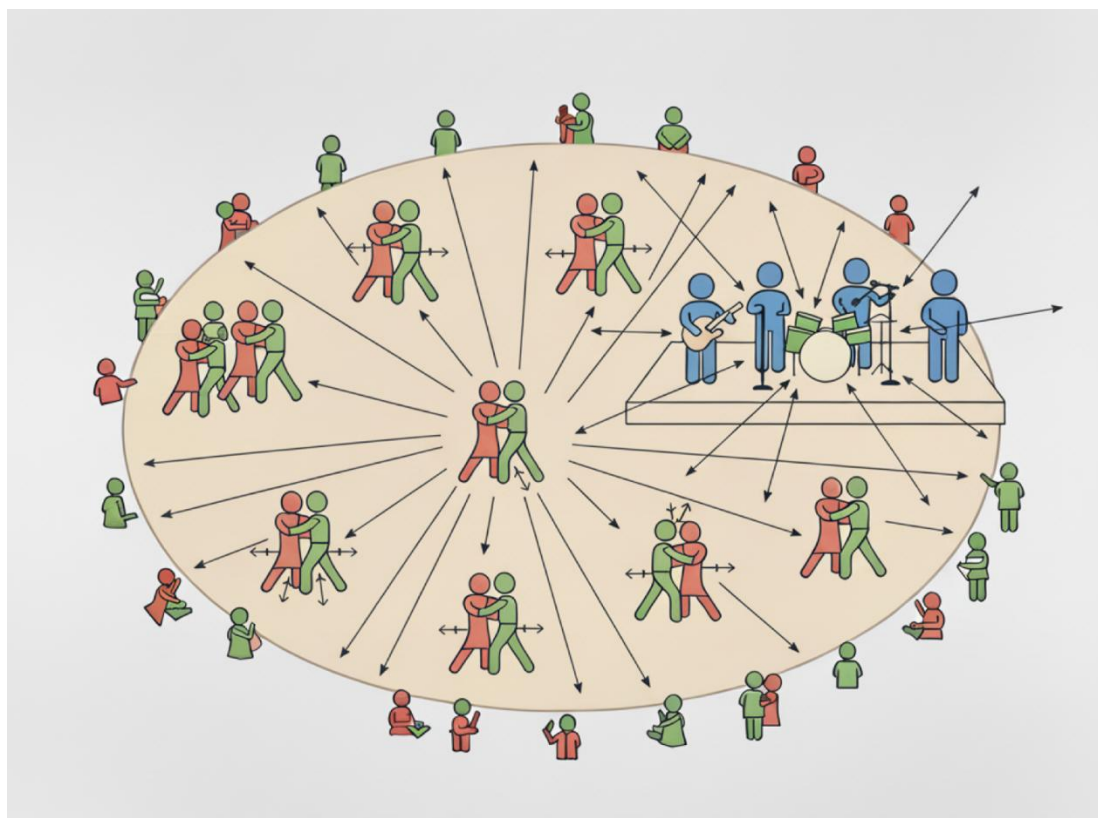
⁵ “Condutor” e “conduzida” são as palavras usuais no universo das danças de salão para se referir aos papéis que antigamente eram denominados: “cavalheiro” e “dama”. Normalmente são utilizadas no masculino e feminino respectivamente, somente por serem tradicionalmente os papéis ocupados pelos homens e mulheres, mas qualquer pessoa, independente de gênero, pode ocupar tais posições no par que dança.

bailes são musicados por um *DJ* especializado no repertório dos vários gêneros musicais desse universo.

São muitas as relações que se estabelecem nesse universo de um baile, nas quais este estudo se debruça. A Figura 1, a seguir, sintetiza tais “entres” de modo visual.

Percebe-se, portanto, entre quais sujeitos os traços performativos serão identificados e investigados: (a) entre alguém que convida outra pessoa para dançar e quem está sendo convidado; (b) entre os pares dançando e os espectadores que estão em volta da pista sem dançar; (c) entre o CT e a CZ e vice-versa; (d) entre um par dançante e os demais pares na pista; (e) entre quem está ao redor sem dançar e os demais; (f) entre os músicos executando o repertório do baile e os dançarinos - e vice-versa.

Figura 1 - Os diversos “entres” do baile



Fonte - Elaborada pelo autor com o auxílio da inteligência artificial Gemini (2026)

Os traços, os “entres”...

O olhar a ser lançado sobre as diversas relações estabelecidas no baile é o proposto por Schechner e Brady (2013) em que essas atividades cotidianas da vida humana, bem como as diversões populares, podem ser estudadas “como” performance, inclusive por perfazerem alguns requisitos como: envolver a presença ao vivo dos performers e de quem os assiste; ter intencionalidade em ambas as partes; haver um “contrato de performance” - explícito ou implícito.

Schechner e Brady (2013) também postulam que uma performance ocorre como “ação, interação e relação”. Acredita-se ser inquestionável o fato de que os participantes de um baile, como descritos anteriormente, estão produzindo ações - “fazer” - e mostrando tais atos - “mostrar o fazer”. Segundo os mesmos autores, isso é performar: “apontar, sublinhar e exhibir o fazer”.

O estudo volta-se, portanto, para os “entres” - palavra usada por Schechner e Brady (2013) - coexistentes no baile; para os traços performativos dessas díades, investigando como cada parte interage com a(s) outra(s), como se relacionam entre si. O contexto de tais correlações colaboram para que este possa ser considerado como um “evento” iniciado e encerrado pelas ações de todos os sujeitos envolvidos, conforme o entendimento de Fischer-Lichte (2008). Os observadores, espectadores participam de forma ativa, interferindo na cena durante o processo de alternância que ocorre entre a pista de dança e o seu espaço circundante. “Sujeito-criador” e “sujeito-receptor” trocam os papéis constantemente durante a dinâmica do baile. A relação não corresponde à dicotomia presente nas teorias estéticas tradicionais do teatro: se torna oscilatória. Há uma redefinição entre atores - aqueles que dançam - e espectadores. A experiência de fisicalidade é experimentada por todos os participantes, bem como as consequentes reações fisiológicas, afetivas, energéticas e motoras (Fischer-Lichte, 2008). No entanto, o espectador “pode também ficar no exterior da ação, gravar com frieza as ações que se desenrolam diante dele, mantendo um direito de olhar que permanece exterior” (Féral, 2008, p. 207).

Antes mesmo que se forme o par dançante, vale prestar atenção na ação geradora da dança em si, no ato de se convidar alguém para dançar durante um baile - ação tradicionalmente realizada nos bailes quando uma pessoa convida, “tira” outra para dançar. Um estudo aprofundado sobre as “condições sob as quais o uso de determinadas expressões linguísticas produzem certos efeitos e consequências em uma dada situação” é realizado por Austin (1990, p. 12). O autor “chama de expressões performativas aquelas que, ao serem usadas em determinadas sentenças, constituem ‘proferimentos performativos’” (Austin, 1990, p. 12). Tais expressões não são usadas para descrever ou relatar algo, mas sim para fazer algo, realizar um “ato de fala”. A forma como alguém aceita o convite tradicional para dançar em um baile - “quer dançar comigo?” - se encaixa nas condições descritas por Austin (1990) para um proferimento performativo, inclusive sendo a própria resposta - “aceito” - um dos principais exemplos usados pelo autor. As circunstâncias do baile, bem como ações físicas - de quem está convidando e de quem está aceitando - são apropriadas para que tal proferimento possa ser considerado performativo e exitoso, não incorrendo nas “infelicidades”⁶ descritas pelo mesmo autor.

O que costuma preceder o proferimento performativo agora descrito, também carrega traços performativos observáveis nas ações anteriores à escolha de alguém para convidar para dançar e a sua decisão de aceitar ou não. Quem está no espaço em volta de uma pista de baile, por hábito, além de prestar atenção, como espectador dos pares que dançam, também executa atos performativos ao mostrar fazeres conscientes de que seus gestos mais sutis - olhares, posturas, expressões faciais - podem afetar o outro, atraindo ou não o seu desejo por uma dança a dois. Trata-se de sujeitos que sentem, pensam e agem, num mesmo tempo e lugar que “produção” e “recepção” ocorrem (Fischer-Lichte, 2008).

Tendo sido formado o par dançante, este improvisa - compõe sua dança em tempo real - a partir dos códigos daquele gênero de dança específico; dos repertórios individuais de gestos e passos; e também da dinâmica do salão à

⁶ Modo como Austin (1990) se refere a situações de “malogro” ou fracasso do proferimento performativo, que advêm da transgressão das regras que o autor elenca.

sua volta. O CT toma as suas decisões de condução baseado em inúmeras variáveis tais como sua interpretação da música, as respostas e estímulos da CZ e o espaço do salão - que é constantemente alterado, pelos vários outros pares dançando simultaneamente. A CZ igualmente improvisa a partir das propostas, conduções e estímulos do CT, mas também propondo, interpretando a música e se adequando ao espaço ao redor.

Ainda que algumas pessoas parecem representar personagens ao dançar determinados gêneros musicais, o que se observa é que os dançarinos são eles próprios na pista de dança, valorizando “a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo” (Féral, 2008, p. 201). Não são corpos semióticos, mas sim corpos fenomenais. E corpos que perfazem algumas das estratégias empregadas na performance, conforme elencado por Fischer-Lichte (2008): enfatizam e exibem seus corpos individualmente (apesar de estarem dançando abraçados com outro corpo); expõem-se de forma frágil e vulnerável. Esse último ponto diz respeito ao fato de que os sujeitos se impingem algum grau de risco ao entregarem seu corpo ao abraço de alguém que irá conduzi-lo por um salão - no caso da CZ - a fazer passos, movimentos que não são previamente coreografados, combinados ou, por vezes, sequer conhecidos. Idem na perspectiva do CT, visto que existe a possibilidade de que aquela pessoa que proferiu um “ato de fala” aceitando o seu convite para dançar, pode incorrer nas “infelicidades” descritas por Austin (1990) realizando ações não condizentes com o contrato tácito estabelecido.

Imbricados em tais riscos, observa-se também as interferências das inter-relações com os outros pares dançando no baile, segundo as definições de danças de salão consideradas por este estudo. Os pares improvisam igualmente e podem, por exemplo, cruzar o espaço do outro obrigando-o a alterar suas ações em função disso. Estamos falando da interação em tempo real (entre CT e CZ; e entre o par dançante e os outros à sua volta) e de uma experiência afetiva onde há a expectativa do inesperado, em que o risco provoca excitação diante da iminência da surpresa (Auslander, 2008).

Identifica-se então o aspecto lúdico nessas interações, onde existe o risco de sucesso ou malogro. A dança, de acordo com tais contingências, pode

alcançar ou não o que cada um dos praticantes, de acordo com as suas subjetividades, buscava ou tinha como motivação ao dançar. O risco é uma característica inerente à performance, na interpretação que Féral (2008) faz da teoria de Derrida, ao transferi-la para outros campos além da linguística. E vai além, ao afirmar o que também dialoga com o universo do baile: “A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador” (Féral, 2008, p. 203).

Retornando ao “entre” da relação do par dançante, ali coexistem papéis oscilatórios ocupados pelo CT e pela CZ. A oscilação aqui não faz referência a estar ou não dançando, mas deve ser entendida na dualidade entre ser majoritariamente ativo ou passivo, alternando ou coexistindo enquanto o casal dança. De acordo com as definições e a técnica das danças de salão (consideradas por este ensaio), que se baseiam no fato de um conduzir o outro, segundo Zamoner (2012), é necessária uma enorme atenção recíproca para estar bem conectado com o par e assim realizar os passos de maneira harmoniosa. Isso implica em estar todo o tempo assistindo as ações do outro - como espectador. Mesmo sem parar de dançar, há momentos em que um invoca para si majoritariamente o papel de observador da performance do par. E no momento seguinte, o que prevalece é a sua própria ação, que é observada pelo outro componente, que “está, assim como o performer, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo” (Féral, 2008, p. 207).

Levando o foco agora para a música, a historiografia traz registros de como as performances das orquestras nos bailes promoviam danças com mais qualidade e energia por parte dos dançarinos no salão e vice-versa, culminando no ápice dos melhores momentos de ambos (Stearns; Stearns, 1994). Quem dança sabe como a música, quando executada ao vivo e com grande qualidade, serve como motor para a improvisação. Assim como grandes nomes das *big bands* e outras formações relatam que suas melhores performances, seus melhores solos de improvisação ocorreram naqueles salões de baile e naqueles momentos em que a pista fervilhava com os melhores pares dançando (Stearns; Stearns, 1994). Considera-se que essa sinergia, essa troca existente entre

performance musical e performance de dança é o mesmo que Auslander (2008) denomina como “*feedback*” entre performers e plateia, um processo de comunicação onde performers influenciam a audiência e vice-versa. O mesmo processo de *feedback* também é constatado no interior do par dançante, na influência mútua existente entre CT e CZ.

O mesmo autor traz outras qualidades associadas às performances ao vivo que, no caso do baile, são facilmente identificáveis e dificilmente se poderia imaginar serem substituídas por outras formas mediatizadas: (a) a espontaneidade, tanto no âmbito da música, quanto da dança; (b) a comunidade, no espaço social do baile e o senso de pertencimento da comunidade envolvida; (c) a presença, em que cabe destacar que as danças acontecem de maneira muito diferente se executadas no ambiente do baile, rodeados por outros pares, ou se o casal dança sozinho, em outro ambiente qualquer. Jackson (2014) apresenta as sensações de Eiko & Koma sobre sua performance, se referindo à estranha fragilidade que a ausência do espectador provoca, como se a obra não tivesse plenitude sem ninguém para testemunhá-la. Infere-se que tal sensação de incompletude possa ser similar a um par que dança sozinho, devido à ausência da dimensão relacional, sem as interferências e interações com outros pares dançando à sua volta.

10

Para além do baile - a coreografia

O que se dança durante o acontecimento regular de um baile não é coreografado - inclusive pela própria definição de baile e de danças de salão à que este ensaio se circunscreve. E dificilmente poderia ser, visto que o uso do espaço é dinâmico. Embora exista a convenção de que se deva deslocar no sentido anti-horário da pista de dança durante o baile, essa é uma das únicas regras e costuma não ser conhecida ou respeitada por todos que ali dançam simultaneamente. Destarte, quando se tenta executar uma sequência pré-determinada de movimentos, a chance de malogro é alta, devido à interferência dos outros dançarinos. Portanto, o que se presencia no baile é efêmero e singular, no que se refere à ausência de uma partitura de movimentos pré-

concebida: “A performance traz à tona sua materialidade exclusivamente no presente e imediatamente a destrói novamente no momento em que é criada, desencadeando um ciclo contínuo de geração de materialidade” (Fischer-Lichte, 2008, p. 76, tradução nossa). Indo além, pode-se dizer que trata-se do processo sendo realizado, onde “o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido” (Féral, 2008, p. 209).

No contexto de criações coreográficas a partir das danças de salão, Araujo (2016) aponta que “desde os anos noventa, a Mimulus Cia de Dança⁷ vem priorizando uma proposta singular de retomada do tradicional repertório das danças de salão, mas sempre com o olhar armado na contemporaneidade”. Zamoner (2012) destaca sua relevância nesse cenário: “há vasto registro bibliográfico sobre a expressividade [...] a crítica nacional e internacional é bem historiada e restrita ao seu trabalho [da Mimulus Cia de Dança]”. Nas obras da referida companhia percebe-se que quando as danças de salão são coreografadas para serem apresentadas - e representadas - em cena, vai-se no sentido oposto ao recentemente exposto sobre o contexto dos bailes. Os movimentos passam a ser rigorosamente memorizados tornando-se reproduzíveis, respeitando-se o fato de que, mesmo em coreografias, nenhuma apresentação será igual à outra, variando em nuances, além do espaço para que cada intérprete expresse suas individualidades durante a atuação.

Tais coreografias extinguem então os traços performativos identificados ao longo do texto, no universo do baile? Infere-se que em grande parte sim. O par que dança em um palco (ainda que esse espaço cênico seja a própria pista de dança em momento de apresentação) é permanentemente formado por “sujeitos-criadores”, enquanto a plateia é permanentemente “sujeito-receptor”, não havendo oscilação de papéis. O casal interpretando a coreografia sequer começou a dançar a partir de um “ato de fala”. O contrato implícito é outro e os riscos, “a expectativa do inesperado”, a “iminência da surpresa” e as chances de malogro são mínimas - no contexto anteriormente exposto - visto que ambos (CT e CZ) ensaiaram exaustivamente e já sabem previamente a sequência, as

⁷ A companhia é sediada em Belo Horizonte e dirigida pelo autor, há mais de três décadas. Mais informações podem ser obtidas em: <https://mimulus.com.br/companhia-de-danca/>

direções espaciais, o ritmo e qualidades dos movimentos. Não se trata mais do real e de corpos fenomenais, mas sim de corpos semióticos representando algo inspirado no real, no baile.

Ainda que o par possa estar dançando a coreografia ao som de uma música executada ao vivo, os processos de *feedback* e retroalimentação ocorrerão em patamar muito abaixo do salão de baile, visto que tanto músicos quanto dançarinos já conhecem de antemão como será a ação um do outro. A espontaneidade se reduz, apesar das variações de nuances que sempre irão existir.

O que resta então de traços performativos na ação de dançar esse tipo de coreografia baseada nas danças de salão? A efemeridade, em algum sentido, permanece. O poder de afecção nos sujeitos que assistem, também. Continua sendo “apontar, sublinhar e exhibir o fazer”, com intencionalidade, através de “ação, interação e relação”.

12

Porém, o que considera-se fator mais fundamental para a preservação da essência do baile, é a manutenção do “entre” que está no interior do par. A relação de conexão entre CT e CZ permanece na coreografia, tal como é no baile. Mesmo conhecendo os passos que serão realizados, a dança dos intérpretes da Mimulus Cia de Dança só emerge com as mesmas qualidades da sua origem, quando os sujeitos componentes do par continuam respondendo em tempo real aos estímulos e proposições do outro, performando um para o outro, em consonância com a dinâmica fluida que transita entre “testemunhar e ser testemunhado, [...] na experiência de 'estar diante' do outro ou de si mesmo - e nas imbricações e tensões entre o observador e o percebido” (Giannachi; Kaye, 2011, p. 3, tradução nossa).

Propõe-se então o exercício semântico de considerar, na citação a seguir: o baile como o “presente”; e a coreografia como a dança que foi “salva, gravada, documentada”. Os traços performativos são muito mais identificáveis nas belas “desaparições” do salão de baile:

A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de qualquer

outra forma na circulação das representações de representações: uma vez que o faça, ela se torna algo diferente da performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia de reprodução ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance, como a ontologia da subjetividade proposta aqui, é alcançado por meio de sua desapareição (Phelan, 1993, p. 146 *apud* Bernstein, 2017, p. 404).

Paradoxalmente, tais coreografias, que se nutriram de um universo tão tradicional como o das danças populares de salão, ao se distanciarem do seu espaço de origem - o baile - se aproximam assim de outro *locus* de tradição: o teatro nas suas formas anteriores à virada performativa (*performance turn*). A figura 2 é um exercício gráfico para apresentar, em formato visual, a maior proximidade ou distância em que o baile e a coreografia estão da performance e ou do teatro dramático, nas suas formas mais tradicionais. O que é colocado como “coreografia ideal” seria aquela criação que, tendo como base as danças de salão, consegue preservar, manter a essência dos seus traços performativos, mesmo se aproximando da representação, das tradições do teatro dramático (anterior à virada performativa).

13

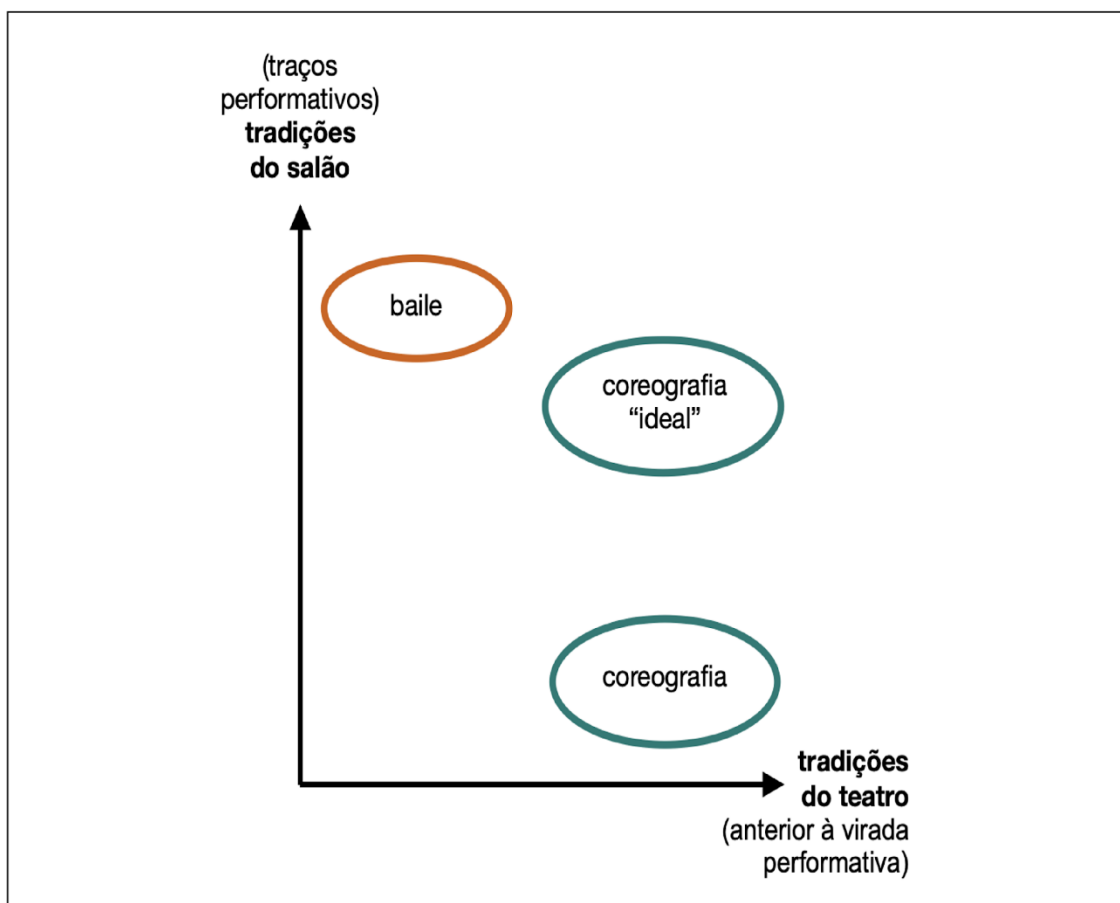
Tal constructo denominado como “coreografia ideal” é aqui explorado, por se tratar do desafio enfrentado por grupos como a Mimulus Cia de Dança, que se dedicam a criar obras coreográficas contemporâneas a partir das tradicionais danças de salão. O que ali se busca é levar para os palcos criações contemporâneas que preservam o que eles chamam de “essência” dos salões de baile, no que concerne aos corpos e relações entre duas pessoas dançando juntas.

Inferese aqui que, no âmbito teórico, o sucesso em se preservar tal “essência” estaria nesse lugar ilustrado pela Figura 2, onde os corpos semióticos conseguem preservar ao máximo os traços performativos do baile, sobretudo os que se localizam no interior do par dançante, na relação entre CT e CZ. Tais traços são por vezes denominados pelos artistas da Mimulus Cia de Dança como: “fundamentos de conexão com o par”.

Destarte, espera-se que este ensaio possa contribuir para as pesquisas em dança que tenham como objeto os processos de criação que habitam esse

universo de diálogo entre as tradições e a contemporaneidade, entre o salão de baile e o palco, entre as danças improvisadas no calor da ação e as coreografias meticulosamente estudadas e criadas a partir dos rastros, da desconstrução do baile.

Figura 2 - Exercício gráfico. Posição das danças do baile e das danças coreografadas, com relação às “tradições do salão” X “tradições do teatro”



Fonte: Elaborado pelo autor (2026)

Considerações finais

O presente ensaio explorou a riqueza do baile popular de salão como um vibrante espaço de performance e presença, analisando as múltiplas relações que ali se estabelecem, sob a ótica das teorias dos principais expoentes desse campo de estudo.

A dinâmica do baile foi identificada como um evento em que a troca de papéis entre dançarinos (“sujeitos-criadores”) e observadores (“sujeitos-

receptores”) é constante e oscilatória, em oposição à dicotomia tradicional teatro/plateia. O ato de aceitar o convite para dançar foi enquadrado como proferimento performativo, enquanto a interação na pista se mostrou como um complexo sistema de “ação, interação e relação”, onde o risco, o inesperado e a vulnerabilidade do improvisado em tempo real geram uma experiência afetiva intensa. O “*feedback*”, a sinergia entre músicos e dançarinos - e no interior do próprio par dançante (CT e CZ) - reforçam a qualidade e espontaneidade da performance ao vivo.

Ao se transpor as danças de salão para o formato coreografado, a análise infere a extinção de muitos dos traços performativos do baile. A coreografia inverte a lógica do salão: ela é reproduzível, foca no “resultado final obtido”, e estabelece papéis fixos de criador e receptor. A efemeridade e a singularidade do baile cedem parte do seu espaço à memorização; e os corpos fenomenais são substituídos por outros com características muito mais próximas às dos corpos semióticos.

15

Contudo, a coreografia preserva um elemento fundamental: o “entre” no interior do par dançante. A relação de conexão e a necessidade de resposta mútua em tempo real entre CT e CZ se mantêm, garantindo a “essência” das danças que lhe deram origem e alinhando-a ao conceito de presença como a dinâmica fluida entre “testemunhar e ser testemunhado”.

Em última análise, o baile é visto como o “presente” da performance, caracterizado por sua “desaparição”, enquanto as coreografias objeto deste estudo são a dança “salva, gravada, documentada”. Estas, ao se afastarem da efemeridade do salão, paradoxalmente, se aproximam das tradições do teatro dramático do período anterior à virada performativa. A “coreografia ideal”, buscada por grupos - como a Mimulus Cia de Dança - que possuem como objeto de trabalho o universo das danças de salão, seria aquela que consegue preservar a essência da performatividade do baile, embora desconstruída e transposta para um espaço cênico.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Wagner Corrêa de. **Mimulus**: Memorial Coreográfico. Escrituras Cênicas, [S. l.], 12 set. 2016. Disponível em: <https://www.escriturascenicadas.com.br/2016/09/mimulus-memorial-coreografico.html>. Acesso em: 7 maio 2026.
- AUSLANDER, Philip. **Liveness**: Performance in a Mediatized Culture. 2. ed. London; New York: Routledge, 2008.
- AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução e apresentação à edição brasileira de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BERNSTEIN, A. Performance, tecnologia e presença: The Builders Association. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 400-419, jan./jun. 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p400-419.
- FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Tradução de Lígia Borges. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. [S.l.]: Routledge, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.4324/9780203894989>. Acesso em: 14 out. 2025.
- GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick. **Performing presence**: between the live and the simulated. Manchester; New York: Manchester University Press, 2011. 260 p.
- JACKSON, Shannon. Performatividade e Seu Destinatário. In: **Sobre Performatividade**. Vol. 1 de Catálogo de Coleções Vivas. Minneapolis: Walker Art Center, 2014.
- LE MOAL, Philippe. À la recherche du bal perdu. In: **Histoires De Bal**: vivre, représenter, recréer le bal. Paris: Cité de la Musique; Éditions du Patrimoine, 1998. p. 193-208.
- LEYMARIE, Isabelle. Du tango à la salsa: le bal sous influence latino-américaine. In: **Histoires De Bal**: vivre, représenter, recréer le bal. Paris: Cité de la Musique; Éditions du Patrimoine, 1998. p. 115-122.
- SCHECHNER, R.; BRADY, S. **Performance studies**: an introduction. 3. ed. New York: Routledge, 2013.
- STEARNS, Marshall Winslow; STEARNS, Jean. **Jazz dance**: the story of American vernacular dance. New York: Da Capo Press, 1994.
- ZAMONER, Maristela. Conceitos e definição de dança de salão. **Lecturas, Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, v. 17, n. 172, set. 2012. Disponível em: <https://www.efdeportes.com/efd172/conceitos-e-definicao-de-danca-de-salao.htm>. Acesso em: 7 maio 2026