



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Marina Lemos Carcereri Mano

Milonga na Praça: Dança, Memória e Cidade

Florianópolis/SC

2023

Marina Lemos Carcereri Mano

Milonga na Praça: Dança, Memória e Cidade

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Psicologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Vieira Zanella

Florianópolis/SC

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Mano, Marina Lemos Carcereri
Milonga na praça : dança, memória e cidade / Marina Lemos
Carcereri Mano ; orientadora, Andréa Vieira Zanella, 2023.
115 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Psicologia. 2. Dança. 3. Memória. 4. Cidade. I.
Zanella, Andréa Vieira. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III.
Título.

Marina Lemos Carcereri Mano

Milonga na Praça: Dança, Memória e Cidade

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 05 de dezembro de 2022, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Andréa Vieira Zanella, Dr.^a

PPGP/UFSC

Prof.^a Kátia Maheire, Dr.^a

PPGP/UFSC

Prof.^o Rafael Guarato dos Santos, Dr.

PPGAC/UFG

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Psicologia.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.^a Andréa Vieira Zanella, Dr.^a

Orientadora

Florianópolis, 2023

AGRADECIMENTOS

Ao parar para escrever sobre as diversas pessoas que fizeram parte desta trajetória, lembro da fala da artista Dione Carlos, em um ciclo de palestras sobre as possibilidades da arte como respiro. Em determinado momento, Dione diz que para ela a arte é como uma pílula de vitamina que afeta cada um/a de uma forma e, para muitas pessoas, é o que ajuda a continuar caminhando. Acredito que em um mestrado realizado em boa parte em uma quarentena, para além das pílulas de filmes, séries, músicas, dança e de diversos/as artistas que encontrei no caminho e que, sem dúvida, me ajudaram a continuar a imaginar futuros outros possíveis, também precisei de pílulas de ânimo, acolhimento, risadas e apoio. Por sorte, tenho pessoas incríveis com um estoque cheio dessas pílulas para trocar.

Agradeço aos meus pais, Daniela e Aldo, e ao meu irmão, Rafael, que me acompanharam tão de perto na entrada no mestrado e no desenvolvimento desta pesquisa. Obrigada pelo estoque sem fim de pílulas de amor, segurança, conforto e, principalmente, abraço. Obrigada também a toda família de modo geral, pelo apoio e incentivo ao longo da pesquisa.

À minha maravilhosa orientadora, Andréa, que me acompanhou no bailar desta pesquisa, me conduzindo com maestria de forma que eu conseguisse trilhar os passos da escrita de maneira confiante, mas também leve. Obrigada pelas pílulas de apoio, ânimo e sabedoria!

Agradecer aos amigos é tarefa delicada, pois cada um/a fez parte em um momento especial e não gostaria de correr o risco de esquecer de algum nome que participou desta trajetória. Agradeço de modo geral aos meus amigos de longa data do Colégio de Aplicação, hoje reunidos no “Social do CA” que, desde a infância, acompanham a minha formação acadêmica; à Letícia, amiga que o sapateado me deu e se tornou hoje uma amiga-irmã; e à Sara, amiga parceira que me acompanha neste eterno tornar-me psicóloga. Obrigada por serem as melhores pílulas de risadas, conversas e afeto que eu poderia pedir!

Em especial, agradeço imensamente ao meu amigo-irmão e parceiro sapateador, Fernando, por todas as conversas, desabafos, apoio, ajuda, ombros para chorar, abraços acolhimento, incentivos e por se aventurar, juntamente com a Sofia a qual também agradeço, na criação de um videodança, que faz parte desta trajetória.

Às queridas e queridos colegas de pesquisa, obrigada por todas as trocas e por ampliar as discussões presentes nesta dissertação. Agradeço também pelo apoio e conversas quando o desânimo aparecia. Um obrigado especial a Milena, por ser parceira de início e de caminhada de um “mestrado pandêmico”.

À minha psicóloga, Maria Luiza, que me acompanha desde que entrar no mestrado era apenas um desejo. Obrigada por acolher as inseguranças, conflitos, medos, receios e também realizações nesses anos de pesquisa. Sair das sessões era renovar o estoque de pílulas de tranquilidade!

Agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina, que desde os meus dois anos de idade está presente na minha formação, tornando-se uma segunda casa para mim. Ao Programa de Pós-Graduação de Psicologia e aos professores, por, em um momento tão delicado como o do período remoto, não medirem esforços para manter a qualidade das aulas e nos ajudar da melhor forma possível. Em meio a tantos cortes sofridos na educação, só posso dizer que é uma honra finalizar o mestrado fazendo parte de uma universidade pública, gratuita e de qualidade!

Agradeço também aos membros da banca de qualificação e de defesa pela disponibilidade e pelas relevantes contribuições para a melhoria do trabalho.

E por fim, agradeço a todos e todas que participaram da pesquisa, Evandro, Noemia, Edson, Susana, Herber, Lídia e Norma. Obrigada por aceitarem dançar esta milonga comigo!

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo principal analisar as memórias do evento Milonga na Praça. O Milonga na Praça é um baile de tango que acontecia mensalmente na Praça dos Namorados desde 2016 e teve suas atividades suspensas em 2020 devido à pandemia de COVID-19. O método utilizado se dividiu em três partes. Na primeira, realizou-se uma revisão integrativa, com um levantamento entre abril e junho de 2020 de materiais através da busca no portal de periódicos da CAPES, com os descritores Cidade and Dança, bem como de leitura de autores/as que trabalham com os temas e conceitos pesquisados. Na segunda parte, realizou-se análise de documentos referentes à memória da praça em que ocorria o evento, sobre a história da dança na cidade e sobre o evento em si. Para acessá-los, buscou-se por fotos, imagens, vídeos e reportagens de jornais em arquivos públicos da cidade e em documentos de acesso público via internet. Por fim, na terceira parte, realizou-se entrevistas com sete participantes do Milonga na Praça, a saber: uma idealizadora, três da organizadores/as, duas frequentadoras e um professor. As entrevistas foram gravadas, mediante autorização e posteriormente transcritas. A análise dos materiais coletados produzidos foi feita segundo a perspectiva da Análise Dialógica do Discurso (ADD). A discussão se desenvolveu em diálogo com conceitos como memória, tradição, cidade, política, a história do tango e os discursos dos/as participantes. Três resultados podem ser destacados: 1) a Praça dos Namorados é uma praça de pouca relevância nos documentos oficiais da cidade, mas que guarda fragmentos importantes que questionam e ecoa discursos sobre a expansão da cidade, os apagamentos e silenciamentos seletivos; 2) O tango é uma dança em movimento que se mantém viva graças a sua possibilidade de se atualizar no tempo e espaço em que é performado. Para tanto, as memórias e tradições de quem o dança se fazem presentes em seus passos, histórias, regras e músicas; 3) Apesar do Milonga na Praça não ser compreendido como um evento político por quem dele participa e organiza, ele pode ser considerado como tal, visto que provoca ruídos no fazer e estar da/na cidade. Por fim, destaca-se que a pesquisa contribuiu para a produção de memórias sobre o Milonga na Praça e sobre o uso do lugar público como espaço de dança, visto que o evento retornou em outro espaço público, após decretado o fim do isolamento.

Palavras-chave: dança; tango, memória, cidade, política.

ABSTRACT

The present research had as main goal to analyze the memories of the event Milonga na Praça. “Milonga na Praça” is a tango ball that took place monthly in Praça dos Namorados since 2016 and had its activities suspended in 2020 due to the COVID-19 pandemic. The method used was divided into three parts. In the first one, an integrative review was carried out, with a survey between April and June 2020 of materials through the search in the CAPES journal portal, with the descriptors Cidade and Dança, as well as reading authors who work with the themes and concepts researched. In the second part, there was an analysis of documents referring to the memory of the square where the event took place, about the history of dance in the city and about the event itself. To access it, it has been searched for photos, images, videos and newspaper reports in municipal public archives and in documents available to the public via internet. Then, in the third part, interviews were carried out with seven participants of Milonga na Praça, of which: one creator, three from the organizers, two regulars and a teacher. The interviews were recorded, with authorization and later transcribed. The analysis of the collected materials produced was carried out from the perspective of Dialogic Discourse Analysis (DDA). The discussion developed in dialogue with concepts such as memory, tradition, city, politics, the history of tango and the speeches of the participants. Three results can stand out: 1) Praça dos Namorados is a square with little relevance in the official documents of the city, but it keeps important fragments that question and echo discourses about the expansion of the city, the selective erasures and silencing; 2) Tango is a dance in movement that remains alive thanks to its possibility of updating itself in the time and space in which it is performed. To this end, the memories and traditions of those who dance are present in their steps, stories, rules and songs; 3) Although Milonga na Praça is not understood as a political event by those who participate and organize it, it can be considered as such, since it causes noise in the doing and being of/in the city. Finally, it is noteworthy that the research contributed to the production of memories about Milonga na Praça, since the event returned in another public space, after decreeing the end of isolation.

Keywords: dance, tango, memory, city, politics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Praça dos Namorados no <i>Google Earth</i> em relevo.....	36
Figura 2 – Região da Praia de Fora na década de 1940.....	40
Figura 3 – Igreja de São Sebastião.....	42
Figura 4 – Castelinho.....	45
Figura 5 – Praça dos Namorados em seu início de construção.....	48
Figura 6 – Praça dos Namorados Beto Stodieck.....	49

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Artigos selecionados.....	21
--------------------------------------	----

SUMÁRIO

1	Para iniciar a Milonga.....	12
2	Breve revisão sobre cidade-dança-memória.....	18
2.1	Dança, cidade e corpo.....	21
2.2	Cidade, Dança e Política.....	24
2.3	Cidade, Dança e Memória.....	26
3	Caminhos metodológicos.....	29
	Artigo 1 – Da Praia de Fora à Praça dos Namorados: Reverberações sobre a segregação do centro de Florianópolis.....	33
	Artigo 2 – Milonga na Praça: Tango, Memória e Tradição.....	55
	Artigo 3 – Milonga na Praça: Dança, Cidade e Política.....	79
4	Conclusão da pesquisa, concluindo a escrita.....	102
	Referências gerais.....	105
	Anexo A– TCLE.....	109
	Anexo B – Roteiro de Entrevistas.....	110

1 Para iniciar a Milonga

Comecei a dançar quando tinha seis anos de idade, incentivada por uma amiga da creche. Por praticar sapateado, uma dança que poucas pessoas dançavam no início dos anos 2000 e, por minha professora ser envolvida nas ações públicas de dança na cidade, percebo que meu desenvolvimento enquanto sapateadora e artista foi tanto na sala de aula como na rua. Participávamos de festas de bairro, em desfiles de natal, além das famosas apresentações de final de ano das escolas de dança e de festivais, alguns competitivos e outros não.

Passado alguns anos, já adulta e recém ingressa na faculdade de psicologia, decidi começar a dar aulas de sapateado. E, novamente, percebo que o meu caminho na dança foi em conjunto: ao mesmo tempo em que me tornava professora, também avançava na faculdade, formando-me psicóloga. Assim, acontecimentos da sala de aula eram pensados, posteriormente, na graduação e o que era estudado na faculdade era notado nas salas de aulas e nas escolas de dança que lecionava. Aos poucos, mais próxima do fim da graduação, o olhar se expandiu, saiu da sala de aula e tomou as ruas e a cidade. Dança, vida e psicologia bailaram tão juntas na minha trajetória, que cresceu a vontade de pesquisar essa relação.

Foi com essa inquietação que comecei a frequentar os ambientes de dança na cidade, tanto públicos como privados, para além do meu estilo de dança, o sapateado. Mantive contato ao longo dos anos com diversos/as professores/as, organizadores/as de eventos, bailes e festivais de dança. Dessa forma, meu primeiro contato com o Milonga na Praça, evento foco desta pesquisa, ocorreu por meio de conversas com professores/as que o divulgavam e via um convite virtual pelas mídias sociais do evento¹.

Não lembro ao certo, quando e como foi a primeira vez que participei do Milonga na Praça, porém um dos momentos mais significativos para mim ocorreu no aniversário de três anos do evento, onde ouvi de um dos organizadores que o Milonga na Praça podia ser “mais que um baile”. Para ele, o evento era uma questão de saúde e de lazer para quem deste participava, e de segurança para as pessoas que passavam e viviam próximos à praça. Tal frase fez reverberar em mim diversos pensamentos, questionamentos e uma vontade de saber o que mais poderia significar o Milonga na Praça.

Milonga é um estilo musical tocado nos bailes em que se dança tango e também é o nome dado ao baile em si. Esses encontros de tango podem acontecer tanto em espaços abertos, como praças públicas, quanto em espaços fechados, como salões ou escolas de dança.

1 Disponíveis em: <https://www.facebook.com/milonganapracaf Florianopoliscbrasil> e https://instagram.com/milonga_na_praça_florianopolis?igshid=Yzg5MTU1MDY=. Acessado em 14/01/2022.

O tango, por sua vez, é uma dança de casal que teve sua origem na região rio-platense, divisa entre a Argentina e Uruguai. No decorrer do tempo, o tango migrou para outros países, seja no início por conta das músicas tocadas na rádio que ficaram famosas, dos filmes estrelados por cantores de tango, por conta dos argentinos e uruguaios exilados na Europa ou, atualmente, pela facilidade das exposições por meio das mídias e de intercâmbios entre professores/as e praticantes da dança (RODRIGUES, 2012; PINEYRUA, 2018).

O Milonga na Praça, evento foco desta pesquisa, é um baile de tango que acontecia mensalmente há quatro anos na Praça dos Namorados, região central de Florianópolis/SC e suspendeu as suas atividades em 2020, em virtude da pandemia de COVID-19, retornando em junho de 2022 em outro espaço. O evento tem como objetivo promover a cultura do tango, com foco na dança em uma praça pública, seguindo a tradição das milongas nas praças da Argentina. Em alguns bailes, são oferecidas aulas gratuitas que auxiliam na formação e divulgação de professores/as de dança de salão da cidade.

Segundo nos conta Richard Sennett (2016), as praças tiveram um importante papel para as cidades. Na Paris do século XVIII, por exemplo, as grandes praças serviram para as pessoas terem um outro local de encontro, afastando-se das ruas movimentadas da cidade. Podemos entender, portanto, as praças como locais de encontro, de convívio e de lazer. Débora Allemand e Eduardo Rocha (2015) e Mayna Ávila e Alcindo Ferla (2017) apontam sobre a relação da dança e os espaços públicos. Segundo os/as autores/as, ao se dançar nesses espaços, abre-se uma possibilidade para encontros com o diferente, com outros ritmos e (an)danças que nos afetam e nos modificam.

Se os espaços públicos da cidade são os nossos locais de passagem, permanência ou acontecimentos, de conflitos, protestos, resistências e resoluções, é neles e através deles que ocorre a comunicação entre os cidadãos e cidadãs (FREITAS, 2005; ALLEMAND; ROCHA, 2015; ÁVILA; FERLA, 2017). O Milonga na Praça, portanto, proporciona um estar no espaço público por meio da arte com um tempo dançante e ritmado, uma possibilidade de um tempo outro.

No Brasil, todavia é escassa a produção acadêmica sobre dança e cidade divulgada em periódicos científicos, o que justifica a relevância científica desta pesquisa. Através de uma busca no portal da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) com as palavras chaves “cidade” e “dança”, realizada entre abril e junho de 2020, foram encontrados 516 artigos. Contudo, destes, apenas onze discutiam a relação da dança na/com a cidade. Destes artigos, seis foram desenvolvidos na região sudeste do país (Rio de

Janeiro e São Paulo), o que mostra a relevância de ampliar os estudos e discussões sobre o tema para outras regiões. Ademais, apesar de um ter sua publicação em uma revista de psicologia, não havia nos artigos selecionados, algum de seus autores e/ou autoras vinculados à área de conhecimento da psicologia.

Antes do Milonga na Praça ser suspenso, era possível observar os muitos diálogos que aconteciam, daqueles/as que dançavam, daqueles/as que observavam enquanto esperavam para serem chamados/as ou convidavam alguém para dançar. Observei também diálogos daqueles/as que passavam pela praça e até mesmo daqueles/as que se posicionavam na janela dos apartamentos próximos ao local, para observar o baile-apresentação. Eram danças de passos, de olhares, de conversas e de afetos que ocorriam durante aquele espaço-tempo do baile, em uma praça pública. Mas esses diálogos foram interrompidos abruptamente.

Em 30 de janeiro de 2020 a Organização Mundial da Saúde (OMS) declara o surto do novo coronavírus (SARS-CoV-2), denominada pandemia COVID-19 que infectou 627.573.579 pessoas globalmente e, no Brasil, levou 688.092 pessoas a óbito (levantamento até a data de 2/11/2022)², constituindo-se, assim, em uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional. A pandemia chegou ao Brasil em fevereiro daquele ano e em março, após duas semanas do início das aulas no mestrado, era notificado o primeiro caso em Florianópolis. Entre as ações iniciais para prevenção do contágio, estavam o isolamento e o distanciamento social: ou seja, todos foram orientados a se recolher em suas casas e não ter contato físico com outras pessoas. Em Florianópolis, cidade em que foi realizada a pesquisa, foram três semanas com isolamento intenso, três meses sem circulação de transporte coletivo e oito meses com a proibição de permanência em espaços públicos e a realização de outras atividades culturais e educativas³. Teatros, escolas, festas, casamentos, encontros, trabalho, aglomerações... O estar na cidade, por questões de saúde pública, foi suspenso.

Em fevereiro de 2020 o Milonga na Praça realizou seu último baile, com a comemoração do 4º aniversário, e no mês seguinte a cidade se fechou para se proteger. Os dois anos após o início da pandemia de COVID-19 foram marcados, no Brasil, por descaso do presidente da época⁴, troca de ministros da saúde que dificultaram o combate à pandemia⁵ e

2 Disponível em <https://www.paho.org/pt/covid19>. Acessado em 2/11/2022.

3 Todas as informações se encontram no decreto Nº 21.569, de 15 de maio de 2020.

4 Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/03/relembre-o-que-bolsonaro-ja-disse-sobre-a-pandemia-de-gripezinha-e-pais-de-maricas-a-frescura-e-mimimi.shtml>. Acessado em 2/11/2022.

5 Disponível em <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2021/03/15/mandetta-teich-pazuello-e-queiroga-os-4-ministros-da-saude-da-pandemia.htm>. Acessado em 2/11/2022.

atraso na compra de vacinas⁶. Com a impossibilidade de ir para a rua e, conseqüentemente a suspensão do Milonga na Praça, novas perguntas foram necessárias para o pesquisar: o evento retornaria as atividades após o fim da pandemia? Como seria para as pessoas que dele participavam ficarem dois anos sem dançar na praça? Que memórias e experiências haviam marcado essas pessoas? Tais perguntas se somaram a outras que surgiram no decorrer da pesquisa: Qual era a sua relação com a cidade? Como era dançar um tango, uma dança da região rio-platense, em uma cidade no sul do Brasil?

Se há algo que aprendi no decorrer do mestrado é que o pesquisar se entretetece nos fios da vida. Assim como arte e vida, pesquisa e vida bailam em conjunto, uma conduzindo a outra (DOS SANTOS; ZANELLA, 2021; ZANELLA, 2017). Portanto, não é de se estranhar que há tanto sentimento, luto, revolta e busca por esperança(r)⁷ nas próximas páginas, afinal, esta pesquisa foi escrita durante a pandemia de COVID-2019. É uma “pesquisa pandêmica” de um “mestrado pandêmico”, como gosto de brincar.

Não é ao acaso que as sequências dos artigos que compõem esta dissertação estejam entrelaçados aos acontecimentos do momento em que estavam sendo escritos. Afinal, foi uma pesquisa realizada nas possibilidades e impossibilidades impostas pela quarentena e dos cuidados sanitários necessários. Desde situações mais simples, como a impossibilidade de pegar um livro na Biblioteca Universitária, até as mais complexas, como as aulas em modelo remoto, a impossibilidade de ir em alguns locais de arquivos da cidade, ou mesmo a incerteza de saber como seria (e se aconteceriam) as entrevistas com os/as participantes da pesquisa. Tudo isso de uma forma ou de outra conduziram o bailar desta pesquisa.

Entre as muitas formas de descrever o que é dançar tango, escolho descrevê-lo como uma dança de tensões, de pesos e contrapesos dos corpos que dançam. Explico: ao dançar um tango, entramos em contato com outra pessoa, com ela dividimos os pesos; eu me apoio nela, assim como ela se apoia em mim. Alguém se dispõe a conduzir⁸, esta pessoa inicia com algumas direções, mas é convidada a compor sua dança, conforme as complementações da pessoa que está sendo conduzida. Estamos dançando à dois/duas, mas também temos

6 Disponível em <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-13/diretor-da-pfizer-escancara-atraso-letal-do-governo-bolsonaro-na-compra-de-vacinas.html>> Acessado em 2/11/2022.

7 Refiro-me aqui a esperança de Paulo Freire, em que o autor a coloca como verbo – esperar – no intuito de mostrar que para manter a esperança é importante continuar em movimento, continuar lutando e, por que não, dançando.

8 Na dança de salão tradicional a condução costuma ficar a cargo do homem, porém estudos como de Pazetto e Samways (2018) e Nunes e Froehlich (2018) vem questionando essa relação, assim como questionam a condução como ação de estímulo-resposta.

liberdade para criar em nosso espaço próprio e, ao criarmos singularmente, criamos juntos o bailar (DINZEL, 2011).

Neste sentido, realizar esta pesquisa foi como dançar um tango. Ingenuamente achei que eu seria a condutora, que escolheria os caminhos, o ritmo, o que iria pesquisar. Mas logo nas duas primeiras semanas já fui convidada a rodopiar o projeto e me vi sendo conduzida. A pandemia da COVID-19 chegou trocando a música e o ritmo do pesquisar. Logo depois, com as trocas, descobertas e discussões nas entrevistas com os participantes, fui guiada por meio das tensões e dos pesos e contrapesos dos discursos, a descobrir passos que nem poderia imaginar uma vez alcançar.

Por meio das leituras viajei para a região do Rio da Prata, no porto de Buenos Aires. Lá me encontrei com diversas culturas, ritmos e tradições que são nascentes para o que entendemos hoje como Tango. Conheci tradições e uma narrativa sobre como nasceu o tango. Retornei ao Brasil, viajei no tempo, voltei para o século XIX e pude visitar a minha cidade, juntar cacos e propor reflexões sobre o desenvolvimento do centro da cidade. Nessa andança de tempos e espaços, muitas vezes sem sair do meu quarto, a dissertação tomou a forma de três artigos onde discuto sobre memória, cidade e dança, buscando responder a perguntar norte: quais são as memórias do evento Milonga na Praça? Os objetivos específicos que tentaram ser alcançados foram: 1) Analisar a história, características e as tensões que constituem o espaço onde o evento Milonga na Praça acontece; 2) Compreender a relação do Milonga na Praça com a cidade; 3) Analisar as experiências dos/das protagonistas referente ao Milonga na Praça.

Entendo a memória na mesma perspectiva trabalhada por Orlando Gunlanda (2020, p. 34), a saber: como “produção social, um processo de construção de imagens e textos que possibilitam constituir narrativas, produzir sentidos e recursos necessários para o enfrentamento das condições que se apresentam no cotidiano”. Somando ao que fala Gunlanda (2020), também me apoio nas discussões de Isis Haun (2017), quando a autora discute a dança como uma memória escrita no ar; uma metáfora tal como descrita por Vigostki quando aborda sobre o gesto como um signo que se escreve no ar. Haun (2017) traz a dança como uma linguagem que possui o gesto como forma de escrita. Gesto esse que é efêmero, se esvai no ar na medida em que é dançado, mas que carrega consigo as memórias não só gestuais, mas também culturais daquele povo (ou daqueles povos) que a criou. Dessa forma, as memórias na dança são “reconstruídas à medida que os gestos representativos de uma cultura são executados e contextualizados” (HAUN, 2017, p. 10).

Pesquisar as memórias dos protagonistas do Milonga na Praça é, portanto, estar atenta não só às narrativas das palavras faladas e escritas, mas também aos gestos dançados que percorreram o ar da praça. É de se questionar: qual o som que a ausência do Milonga na Praça causa naqueles que um dia dele participaram? Quais as tradições que tocam nas memórias e a evocavam? Que gestos aparecem na coreografia do desenvolvimento do centro da cidade de Florianópolis?

No artigo 1, intitulado “Da Praia de Fora à Praça dos Namorados: Reverberações sobre a segregação do centro de Florianópolis” comecei a perceber que não era a única que conduzia a pesquisa-dança. Pesquisar sobre a praça em que o Milonga na Praça aconteceu, foi (re)conhecer a cidade em que eu morava, sua história e algumas das memórias que a habita. Contudo, fui conhecê-la por meio das janelas do computador. A pandemia era quem delimitava o que era possível: a partir da metade do ano de 2020, já era possível sair na rua desde que com uso de máscaras, porém ir aos órgãos públicos que guardam a história da cidade só foi possível ao final do mesmo ano, o que ocasionou atraso na coleta das informações. Final de 2020 foi importante pois, para a minha felicidade, depois de longos meses estudando a Praça dos Namorados pela tela do computador, eu finalmente pude voltar a circular pela praça e voltar a caminhar pelas ruas da cidade.

Foi com a escrita do artigo 2, “Milonga na Praça: tango, memória e tradição”, que me dei conta: estava (também) sendo conduzida. A partir dos diálogos realizados com os/as participantes da pesquisa e do encontrado na literatura, deparei-me com um tango em movimento que me fez caminhar pelas memórias negadas da sua história, por vozes que buscavam serem ouvidas, por tensões de pensamentos e crenças de modos de se dançar, por culturas que o constituíram desde seu nascimento e que continuam a constitui-lo, e por tradições seguidas e questionadas, mas que mostram que o tango se tornou não só uma dança, mas um “estilo de vida”, como falado por um dos participantes.

Durante a escrita do segundo artigo, entre os anos de 2021 e 2022, a vacinação para a COVID-19, a muito custo, havia avançado. Era possível se encontrar presencialmente. Um encontro para além das telas; era possível encontrar um outro corpo presencialmente, o que se concretiza com as entrevistas. Também percebo que era um encontro para rememorar, parecia que havia uma vontade de falar sobre o Milonga na Praça, por parte dos/as participantes e, da minha, muita vontade de ouvir. Uma possibilidade de dançar com as palavras, embaladas pela saudade, uma vez que o evento ainda não havia retornado às atividades.

Por fim, no artigo 3, “Milonga na Praça: dança, cidade e política”, escrito em 2022, ocupar a cidade, já sem máscaras e sem limitações, era permitido. Então sai a caminhar, buscando lugares para estudar. Foi nessas (an)danças de lugares para escrever que me dei conta: o último artigo, sobre dança e política, estava sendo escrito no ano das eleições presidenciais do país. Uma eleição marcada por um país dividido em dois e muita tensão política. Em um artigo onde se busca analisar a percepção que os/as participantes têm sobre a relação do dançar na cidade e política, onde se discute o que pode produzir o evento na coreografia da cidade, discutindo também o que pode um corpo que dança na urbe, escrever durante o período eleitoral foi difícil e, algumas vezes, angustiante. Uma mistura de medo pelo que observava nas ruas e nas redes sociais, com a esperança de que dançando, também é possível criar brechas, construir resistências para a construção de uma sociedade outra, ecoando o que era encontrado na literatura. Hoje, poder finalizar a dissertação após a divulgação dos resultados da eleição, é poder respirar de alívio e tomar fôlego para continuar dando os próximos passos.

Se, como afirma Benjamin (2012) em “Sobre o conceito da história”, é no presente que há o encontro dos tempos que se passaram, busca-se aqui, compreender as memórias de um passado que bailou em uma praça pública e as experiências presentes de sujeitos que não puderam dançar durante uma pandemia. Tentativa de acompanhar o gesto outrora dançado, de registrar os ecos e ruídos que embalavam os últimos sábados do mês na Praça dos Namorados, local em que o Milonga na Praça acontecia. E, também, de registrar as vozes que compõem a história do tango e se apresentam e tensionam o dançar hoje. Investigar as experiências do que passou, conforme destaca Benjamin (2012), para que a experiência (e a dança) se configure como referência para a construção de novas experiências no futuro.

2 Breve revisão sobre cidade-dança-memória

Há vários caminhos para se pensar e discutir as relações entre cidade-dança-memória. E, antes de seguir para o capítulo dos caminhos metodológicos desta pesquisa, foi necessário conhecer aqueles já percorridos por outros/as pesquisadores/as.

Para tanto, optei por realizar uma revisão integrativa que, segundo Souza, Silva e Carvalho (2010), é considerada como uma metodologia de pesquisa mais ampla, pois abraça tanto estudos experimentais como não experimentais, estudos teóricos e empíricos, além de “incorporar um vasto leque de propósitos: definição de conceitos, revisão de teorias e

evidências, e análise de problemas metodológicos de um tópico particular” (SOUZA, SILVA; CARVALHO, 2010, p. 103), o que possibilita uma compreensão mais ampla do tema estudado. Desta forma, foi realizado entre abril e junho de 2020 um levantamento de materiais através da busca no portal de periódicos da CAPES, bem como a leitura de autores/as que trabalham com os temas e conceitos pesquisados. A escolha do portal da CAPES ocorreu por ele ser um importante portal de pesquisa do país.

A escolha por realizar a revisão apenas com artigos ocorreu pela pesquisa não ter como foco um aprofundamento bibliográfico, assim os artigos pesquisados indicariam o que vem sendo publicado nos periódicos brasileiros, ademais, a revisão aconteceu durante o ano de 2020, no ápice da pandemia de COVID-19, momento em que as bibliotecas estavam fechadas por questões de saúde pública, o que impossibilitava uma busca por livros ou arquivos físicos existentes nas bibliotecas. Supomos que o baixo número de artigos encontrados é devido aos estudos sobre dança e cidade serem predominantes em capítulos de livros, em Trabalhos de Conclusões e Curso (TCC's) ou documentos que não possuem caráter de revista científica, o que demonstra a importância de se publicar em revistas acadêmicas mais estudos sobre o tema.

Os descritores utilizados na pesquisa foram respectivamente: cidade *AND* dança. Além dos descritores, outros critérios de busca utilizados foram: a seleção de artigos em língua portuguesa e com pesquisas atualizadas, para esse último realizou-se um recorte temporal entre os anos de 2010 e 2019, resultando em 516 artigos encontrados. Como critérios de exclusão foram definidos: a duplicidade dos textos, artigos fora do tempo delimitado, artigos em língua estrangeira, trabalhos que se encontravam em sites pagos ou não pertencentes a revistas acadêmicas, como o caso dos textos encontrados na revista “Guia do Estudante”.

Seguindo os critérios de exclusão e a leitura dos resumos, foram descartados 497 artigos por não abrangerem o tema da relação cidade e dança. Os artigos inicialmente selecionados (19) foram lidos na íntegra; destes, 8 foram posteriormente descartados por não terem como foco a relação do espaço público (não falavam sobre a cidade), arte (sem ser a dança) e políticas culturais, além de não trabalharem a discussão de dança e cidade, como no caso do artigo “A Valorização do Trabalho Artístico Humano: Um Estudo de Caso Acerca do Direito Através das Artes e das Áreas Públicas” (ARAÚJO, 2016).

Dos artigos descartados, observou-se uma quantidade significativa que abordava a dança com uma perspectiva de saúde (15,82%), esporte (10,77%) ou ligado à educação

(8,62%), mas sem relacionar a discussão com a cidade, como no caso dos artigos “Habitudo e prática da dança: uma análise sociológica” (SILVA; MEDEIROS; MARCHINI, 2012) e “Programa ruas de lazer da prefeitura de São Paulo: Modernização na gestão pública do esporte e lazer” (COSTA; SAMPAIO, 2015). Os demais artigos traziam a palavra dança como uma citação de alguma atividade realizada, ou a palavra cidade para abarcar o local onde a pesquisa foi realizada, não relacionando os dois.

Ao final do processo, onze artigos foram selecionados. Observou-se que, para além de seus denominadores comuns (cidade e dança), o que perpassava em suas discussões era um diálogo voltado para o corpo e, em outros momentos, para uma questão mais política, uma forma de construir brechas para (re)criar a cidade e se ter direito à mesma. Em menor escala, mas também com uma discussão relevante, observou-se que alguns artigos discutiam a história da dança, memória e seu diálogo com a cidade. Considerando tais resultados, trazemos a seguir a discussão sobre as relações entre dança e cidade a partir dos artigos selecionados, entretecida com as contribuições de autores como Milton Santos (2013), Neiva de Assis e Andréa Vieira Zanella (2016), Andréa Vieira Zanella (2005), Jeanne Marie Gagnebin (2009), Maíra Spanghero (2012) e Fabiana Britto e Paola Jacques (2008). Essa discussão será desenvolvida a partir de três eixos, a saber: cidade, dança e corpo; cidade, dança e política; cidade, dança e memória.

Tabela 1 – Artigos Selecionados

Título do Artigo	Autores/as	Ano
Coreografias de evasão: segregação e sociabilidade entre os jovens do break dance das favelas da Maré	Otávio Raposo	2012
Estética e sociabilidade entre os b-boys da Maré. Driblando as fronteiras do tráfico	Otávio Raposo	2014
série# 3-solidão. Baillistas	Debora Gep	2014
Cultura de rua e políticas juvenis periféricas: aspectos históricos e um olhar ao hip-hop em África e no Brasil	Rosana Martins; Miguel de Barros; Redy Wilson Lima	2015
Micro-resistência no espaço urbano: um olhar sobre a dança na cidade	Débora Souto Allemand; Eduardo Rocha	2015
Práticas críticas no espaço urbano: Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi	Mariana Dobbert Tidei; David Moreno Sperling	2015
Cartografia da dança. Segregação e estilos de vida nas margens da cidade	Otávio Raposo	2016
A dança como política do encontro com pessoas e lugares	Ruth Torralba Ribeiro; Lidia Costa Laranjeira; Laura Vainer de Albuquerque; Bruna Raquel Simões Gouvêa; Thais Leitão Chilique	2017
Territórios criados pelo... AVOA! Núcleo Artístico: relações possíveis entre dança e cidade	Débora Souto Allemand; Eduardo Rocha	2017
O que pode o corpo? Corpografias de resistência	Mayna Yaçanã Borges de Ávila; Alcindo Antônio Ferla	2017
Teatro e dança no Centro de Artes da Maré—ações de contra-mundo	Mariana Henrique Coutinho; Silvia Soter	2019

2.1 Cidade, Dança e Corpo

Imagine-se transitando pelas ruas da sua cidade. Como a geografia da rua afeta o seu corpo? Como o seu corpo se insere e participa na cidade? O que os seus olhos veem? O que afeta o seu corpo? Em que lugares seu corpo é permitido estar? Como a presença do seu corpo afeta o lugar em que você se encontra? Pensar em dançar na/com a cidade é também entender

que há um corpo que é ativo e é presença, tanto para apresentar os movimentos por aqueles que dançam, como para receber as respostas que vêm daqueles que assistem.

O método cartográfico foi adotado por alguns/algumas autores/as dos artigos revisados, como por exemplo nos artigos de Allemand e Rocha (2015) e Ruth Ribeiro *et al.* (2017). Já no artigo de Mayna Ávila e Alcindo Ferla (2017), além da cartografia, os autores também utilizam da corpografia urbana, conceito trabalhado por Fabiana Britto e Paola Jacques (2008) que o descrevem como uma “cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 79).

Segundo os/as autores/as, tais métodos possibilitam movimentar o corpo pela cidade de modo a estar atento ao que não é visível aos olhos e sentidos, é estar na cidade de um modo outro, experienciar o corpo ora como observador/a, ora como participante; é uma possibilidade de “gerar chaves interpretativas para ler os vestígios da cultura e da sociedade no espaço urbano que escapam às leituras economicistas e planificadoras da cidade oficial” (ALLEMAND; ROCHA, 2015, p.6).

Este corpo que dança pela cidade possibilita estar nesse local de uma forma outra, em um tempo outro, uma vez que compreendemos que a cidade, ou seja, o espaço em que se dança, está em relação a um tempo e a um sujeito, que dança e/ou que assiste. Milton Santos (2013) discute sobre o cotidiano ser a quinta dimensão do espaço. Segundo o autor, “a espacialização chama-se temporalização prática, pois os atores estão incluídos através do espaço banal que leva consigo todas as dimensões do acontecer” (SANTOS, 2013, p. 35). Portanto, uma vez que o acontecer é definido pelo lugar, é possível afirmar que o que determina o espaço, é o tempo.

Podemos pensar no tempo em que se move a urbe, um tempo rápido e com poucas pausas. O espaço da cidade vai se moldando nesse tempo, e é através do corpo que os dançantes se “espacializam” (ÁVILA; FERLA, 2017, p.736) pela cidade, a reinventando enquanto se reinventam. Podemos compreender, portanto, que é na relação espaço-tempo-sujeito que, por meio da arte, o corpo se abre para a experiência (ALLEMAND; ROCHA, 2017; RIBEIRO *et al.*, 2017). Um exemplo disso são as performances no teto de Manhattan da bailarina Trisha Brown que buscava, segundo Mariana Tidei e David Sperling (2015), explorar a relação espaço-tempo através dos movimentos. Segundo os autores, Trisha Brown foi bailarina que, inspirada pela dança moderna, buscava “a libertação dos códigos, condutas e hábitos antropológicos inscritos no corpo” (TIDEI; SPERLING, 2015, p. 66). Neste sentido, o

corpo na dança “tomava força como resistência à institucionalização da arte e, ainda como desejo de vinculação das ações aos espaços onde acontecia a vida” (TIDEI; SPERLING, 2015, p. 66), o que dissipava a distinção entre os/as bailarinos/as das pessoas que caminhavam pela rua.

Ainda hoje podemos encontrar alguns desses objetivos nos motivos que levam companhias de dança e artistas solos a ocuparem os espaços da cidade. Allemand e Rocha (2015, p 13) pontuam alguns deles como sendo:

Atenuar o limite entre a vida e a arte, dialogando com a cidade;
Mostrar outra face da cidade;
Entender o potencial poético do espaço público;
Crítico os “movimentos automatizados” do cidadão;
“Aproveitar” os múltiplos estímulos da cidade (sons, fluxos, etc..).

A arte e a dança ocorrem na produção dos encontros, sejam estes entre sujeitos, seja entre o corpo e a cidade. É um encontro com o desconhecido (ÁVILA; FERLA, 2017). Ribeiro *et al.* (2017), Allemand e Rocha (2015; 2017) e Ávila e Ferla (2017) fazem uma leitura de como os corpos reivindicam e (re)inventam a cidade e vice e versa, em um relacionamento mútuo entre corpo-cidade. Para esses autores e autoras, os encontros que acontecem na cidade ocorrem na relação espaço da cidade e espaço do corpo. Contudo, os/as autores/as lembram que há um disciplinamento do corpo que habita a cidade, o que dificulta a abertura para as experiências urbanas. Deste modo, entende-se que a arte de rua pode ser uma forma de questionar e afetar estes corpos.

A arte, ao questionar e intervir, “puxa para dentro” aqueles/as que se permitem parar para assistir e serem afetados, o que possibilita uma modificação nesses corpos. Podemos compreender, portanto, que quando há essa abertura estética da cidade, há a possibilidade de corpo e cidade constituírem-se como alteridades. (ALLEMAND; ROCHA, 2017; ÁVILA; FERLA, 2017). Compreendemos alteridade na perspectiva de Zanella (2005), onde a autora, apoiando-se nos pensamentos de Vigotski e na perspectiva histórico-cultural, a descreve como o encontro com um outro, sendo este “característico de toda e qualquer atividade humana, desde que mediada” (ZANELLA, 2005, p. 102). Neste sentido, entendemos que a mediação, neste caso, é realizada por meio da dança ou, mais especificamente, pelo corpo que dança e sua relação com os espaços-tempos da cidade.

Em síntese, podemos entender que na cidade, ou seja, no tempo e espaço em que o cotidiano acontece, há diversos estímulos que possibilitam tanto uma gama de possibilidades de se dançar, como uma ampliação do olhar para ver o invisibilizado. É descobrir uma cidade outra por meio da dança. Ao mesmo tempo em que a dança interfere na cidade, ela também

pode modificar os corpos tanto daqueles que a dançam, pois introjetam os movimentos da cidade, como daqueles que assistem, uma vez que são redirecionados para novas experiências de se habitar a urbe.

Por conseguinte, o que se observa nos artigos discutidos é que a cidade contemporânea está marcada por ações do capitalismo que cercam e isolam cada vez mais os corpos diminuindo o convívio com o diferente. São cidades que possuem como prática o isolamento e o individualismo. (ALLEMAND; ROCHA, 2015; ÁVILA; FERLA, 2017).

O corpo que transita pela cidade de uma forma outra, de uma forma dançada, que não se rende ao isolamento, provoca o corpo individualizado, gera incômodo e também resistência. Por meio da ação artística que ocorre no movimento do corpo, proporcionado pela dança na rua, torna-se possível “abrir brechas para diferentes compreensões da cidade” (ALLEMAND; ROCHA, 2017, p. 255). É uma forma, portanto, de compreender também a dança como uma ação política.

2.2 Cidade, Dança e Política

Para Sennet (2016), na atualidade apesar da rua ainda ser entendida como local de confrontos, o que se vê são corpos individualizados. O movimento cada vez mais acelerado dos cidadãos ao longo dos anos, principalmente com o advento dos automóveis, somado à cultura do capitalismo e o controle social, dispersa as multidões, isola os corpos e limita o encontro com o diferente (SENNETT, 2016; ASSIS; ZANELLA, 2016). Nesse sentido, é relevante destacar que, dos artigos selecionados na pesquisa, nove discutiam em algum ponto a questão política da dança, colocando a rua como local artístico e de criação de “pontes entre arte e sociedade, arte e política” (ALLEMAND; ROCHA, 2017, p. 268). Portanto, a dança pode ser entendida tanto como uma forma de se recriar o espaço urbano, uma brecha para construir a cidade que queremos, como uma ponte que aproxima as múltiplas cidades. (ALLEMAND; ROCHA, 2015; RAPOSO, 2016).

Nos artigos selecionados, quando discutido sobre os artistas que se propõem a dançar na rua, encontramos diversas nomenclaturas que demonstram como a arte pode estar no espaço urbano. Allemand e Rocha (2015) falam da arte como uma transgressora das regras de utilização do espaço e como uma crítica ao sistema capitalista, uma vez que se apropria dos movimentos do cotidiano, proporcionando outras experiências de se viver a urbe. Por sua vez,

por meio da criação artística na cidade, é possível abrir brechas para ler a sociedade e a cultura nos tempos de hoje.

As autoras Marina Coutinho e Silvia Soter (2019) trazem a arte como uma fissura no espaço e no tempo das desigualdades sociais do Rio de Janeiro, cidade em que foi realizada a pesquisa. As autoras, apoiadas no conceito de fissura proposto por Holloway (2013), explicam que essa fissura parte de uma resistência que se inicia com um “não”, uma recusa às desigualdades e, a partir dessa recusa, há um movimento de dignidade. Por fim, Tidei e Sperling (2015) trazem que a dança, ao se apropriar da cidade e dar luz às ações do cotidiano, possibilita pequenos desvios que criticariam a sociedade disciplinadora, subvertendo a lógica dentro do próprio sistema da sociedade.

Transgredir, propor fissuras, abrir brechas, criar dissensos, construir pontes, problematizar a lógica das cidades, possibilitar mudanças, são diversas as explicações do que pode a arte na urbe e, mais especificamente nesse estudo, a dança na rua.

Por sua vez, autores e autoras como Ribeiro *et al.* (2017), Coutinho e Soter (2019), Allemand e Rocha (2017) e Raposo (2012, 2014, 2016) discutem o direito à cidade que, para além da utilização e apropriação do espaço público, é também um direito por “educação pública de qualidade, à cultura e de acesso ao sistema único de saúde” (RIBEIRO *et al.*, 2017, p. 148). Lutar pelo direito à cidade é lutar pelo direito de ir e vir, pela cidadania. Os/as autores/as apontam que artistas que fazem da rua o seu palco, são artistas solos ou companhias de dança que lutam pelo direito de estar na cidade, o direito de se obter novas compreensões sobre a cidade e sobre si próprios e, também, para que seja possível saltar as fronteiras forjadas pela desigualdade e os preconceitos.

Nos artigos estudados, encontramos por exemplo estudos sobre o grupo ...AVOA! que pela arte, reinventa e transforma os espaços da cidade, buscando “mover-se com ele, preocupando-se com as questões sociais e políticas, fazendo política de forma antiespetacular” (ALLEMAND; ROCHA, 2017, p. 259). O grupo se propõe a realizar políticas que ocorrem no cotidiano de forma micro, que transforma o espaço de modo a ser um lugar familiar para aqueles que estão próximos da apresentação. (ALLEMAND; ROCHA, 2017). Outro exemplo, referenciado por Raposo (2012, 2014, 2016) são os *b-boys* e *b-girls* residentes no complexo da Maré no Rio de Janeiro que, através das oficinas e práticas do *break dance*⁹, (re)apropriam-se dos espaços públicos do bairro e driblam as fronteiras

9 Conforme explica Raposo (2016, p.789) “*Break dance* ou *breaking* é o principal estilo de dança do hip-hop, em que os movimentos variam do acrobático e esportivo até a estilização de movimentos da capoeira, artes marciais e ginástica olímpica. O *hip-hop* é um movimento cultural urbano formado por quatro vertentes artísticas: *rap*, *dj*, *grafite* e *break dance*.”

estabelecidas pelo tráfico; são também nos ensaios de *break dance* que “se ensaiavam estratégias inovadoras de aceder ao espaço público” (RAPOSO, 2014, p.10), criando representações outras sobre o bairro e construindo novos caminhos para se transitar. Não obstante, De Barros, Lima e Martins (2015) nos lembram que é preciso saber dançar na rua, uma vez que ela pode ser entendida como um recorte da sociedade. Conforme destacam os autores, na rua também é preciso lidar com causalidades, polícia, confrontos, paixões, acidentes e imprevistos, pois “a rua implica movimento, novidade, ação” (DE BARROS; LIMA; MARTINS, 2015, p. 68).

Concordamos, com Ribeiro *et al.* (2017) quando afirmam que a dança é uma prática de “re-existência” (RIBEIRO *et al.*, 2017, p. 146), uma vez que possibilita a abertura de novas relações e experimentações para uma subjetividade outra, para novas corporeidades e experiências urbanas. Assim, a cidade pode ser reinventada e recriada por esse conjunto de pessoas que se propõem a dançam pelos espaços urbanos.

Contudo, vale destacar que arte dançada na cidade, por mais que seja uma brecha para denunciar e problematizar problemas sociais e, mesmo sendo relevante e urgente pautar tais brechas para o meio cultural, urbano, político e artístico, ela não é uma solução para problemas estruturais da sociedade, negligenciados historicamente pelo Estado e pelas políticas públicas, como a desigualdade social, a criminalização ou a violência juvenil. (RAPOSO, 2016).

Dançar na rua é como um respiro e um convite para parar, bailar e se afetarem pelos ritmos de corpos outros. É uma fissura que se cria e que pode denunciar a cidade que temos e reivindicar a cidade que queremos. “A dança é capaz de ‘dar corpo’ a essas cidades” (ALLEMAND; ROCHA, 2015, p. 13), um corpo com diversas memórias, sentidos e culturas, um corpo que se movimenta, se (re)cria ao encontrar-se com o outro.

2.3 Cidade, Dança e Memória

Conforme destaca Kelly Cristina Silva (2015), a memória está ligada a um lugar, pois quando rememoramos algum fato, situação ou quando nos lembramos de alguma história, estamos sempre relacionando-a a um lugar. Isis Haun (2017) relata que a dança traz em seus gestos e movimentos, a cultura e a história do local em que foi criada. Segundo a autora, as danças nascidas e performadas nas cidades são distintas daquelas nascidas no campo; nesse sentido podemos compreender a dança como “uma história dinâmica e

condensada da cultura e da memória das diversas formas de experiências humanas” (HAUN, 2017, p. 18).

Em relação à memória, De Barros, Lima e Martins (2015) descrevem aspectos da cultura de rua do *hip-hop* e pontuam como este movimento teve um papel importante para democratizar a informação relacionadas “à questão racial, pobreza, direitos civis, [e] o papel do negro na sociedade” (DE BARROS; LIMA; MARTINS, 2015, p. 73). Os autores fazem uma pesquisa bibliográfica e relatam a história do *rap* e do *break dance*, desde os *griots*¹⁰ africanos, passando pelo *rap* africano e estadunidense, até a cultura *hip hop* no Brasil, mais especificamente o *break dance* até os anos 90. Apontando como essa passagem, tanto do *rap* do exterior até o *rap* e o *break dance* no Brasil, iniciou com o foco no desenvolvimento artístico, porém aos poucos foi adquirindo um caráter político, desenvolvendo uma identidade própria. Este aspecto da criação de uma identidade através da identificação e pertencimento de um grupo também pode ser visto nos estudos de Raposo (2012, 2014, 2016) com os *b-boys* e *b-girls* que participaram de sua pesquisa.

Para De Barros, Lima e Martins (2015), a identidade é entendida como uma realidade subjetiva que se forma dialeticamente com a realidade da sociedade, ou seja, por meio das interações sociais. Nesse sentido, os autores trazem que as identidades podem ser tanto cristalizadas, como remodeladas e transformadas. Uma vez na urbe, ocupando espaços outros, essas identidades ganham um sentido de grupo. Para Raposo (2012, 2014, 2016), a identidade de *b-boy/b-girl*, para além de representar uma possibilidade de transitar com mais tranquilidade pelos bairros e ultrapassar as barreiras colocadas pelo tráfico, também é uma possibilidade de criar identidades outras quando participam dos eventos de dança e transitam por outros territórios da cidade. É transformar a ideia do que é viver nas periferias, é dizer em “‘alto e bom som’ que na Maré há qualidades, e que muitos dos seus habitantes são talentosos e bem diferentes da visão vulgarizada pelo senso comum” (RAPOSO, 2012, p. 333). É criar uma memória outra dessa identidade.

Aqui podemos evocar o que já foi discutido nos eixos anteriores, onde o corpo que se encontra na cidade para dançar, possui história e comunica algo a partir da sua dança e de sua imagem. Este corpo mostra que pode pertencer a outro lugar, que é um estrangeiro dentro de sua própria cidade, como no caso dos grupos de *hip hop* e de *break dance* (DE BARROS; LIMA; MARTINS, 2015; RAPOSO, 2012). São corpos negros em sua maioria, e que ao

¹⁰ Griot eram servos de reis e nobres que tinha a responsabilidade de repassar as histórias daqueles que serviam de forma oral (DE BARROS; LIMA; MARTINS, 2015).

dançar na rua, transferem a periferia para outros territórios urbanos¹¹. Criam-se então as brechas e as fissuras propostas pela arte como efeito político, quando esses corpos se permitem ocupar espaços outros e convocam os outros corpos da cidade a se modificarem. É nessas brechas que há uma mescla de ritmos do encontro das múltiplas cidades, que há possibilidades para compor uma música outra.

De Barros, Lima e Martins (2015, p. 78) concluem em seu ensaio que:

A relevância está não somente em ressaltar a importância da cultura periférica no diálogo com o espaço público, como também trazer à luz a localização de protagonistas sociais; sujeitos protagonistas da comunicação e não somente receptores, que sob diversas formas de mobilização, individual ou coletiva, em torno de ações, por exemplo, como da cultura de rua hip-hop, produzem transformações nas formas de ação e na reflexividade face as instituições da sociedade.

Se nos artigos analisados observamos a dança como dispositivo para tensionar o tempo presente, é possível também pensar nela para evocar o passado. Gepp (2014), na discussão sobre o terceiro ensaio do grupo Baillistas, intitulada “Solidão”, que ocorreu na primeira vila industrial de Vila Maria Zélia (São Paulo), propõe mostrar como o processo de urbanização afeta as vidas cotidianas. É objetivo desse grupo “utilizar a dança e a fotografia para expressar a condição do corpo contemporâneo em meio à rotina, ao *habitat* e outras condições que as grandes cidades impõem aos seus habitantes” (GEPP, 2014, p. 796). No ensaio “Solidão”, o grupo se propõe a aclamar as “memórias abandonadas” (GEPP, 2017, p. 196) e visíveis nas ruínas da vila industrial. No ensaio, a autora retrata as/os bailarinas/os entre as ruínas em séries de fotografias marcadas pelas composições de cenário, expressões dos artistas e os contrastes dos figurinos, o que resulta na sensação de solidão que há naquele espaço. Uma solidão de um passado esquecido, que perdeu a sua relação com a comunidade, mas que vive na cidade nos dias de hoje com seus rastros em forma de ruínas.

Podemos entender que um possível resultado do ensaio “Solidão” é seguir os rastros e evocar as memórias da primeira vila industrial Vila Maria Zélia. Uma forma de não esquecer o que a cidade contemporânea quer apagar. Assis e Zanella (2016, p. 197) quando discutem sobre a memória e a vida nas cidades pontuam que:

A preservação de um patrimônio implica processos de interpretação da cultura, produção não apenas material, mas também simbólica. Preservar uma tradição, um monumento, um objeto, é um modo de pensar o tempo e o espaço, um meio de articular passado, presente e futuro, configurado por práticas sociais várias.

11 Sobre o entendimento de território, Maíra Spanghero (2012) amplia a discussão indo além da ideia de território como sendo ligado “à demarcação de algum espaço de terra que se pertence a alguma jurisdição, autoridade ou Estado” (SPANGHERO, 2012, p. 599), propondo que os territórios são também as ideias que defendemos, o tempo em que vivemos, e até mesmo a nossa pele que demarca o corpo e as nossas roupas que adquirem um caráter de proteção e afirmação.

Assim, o ensaio “Solidão” é um trabalho de rememoração, uma vez que por meio da performance, lança luz no presente ao que antes era deixado de lado, no caso, as ruínas da Vila Maria Zélia. Conforme diz Gagnebin (2009), rememorar não é apenas relembrar algo que se passou, mas sim dar passagem ao que foi esquecido, ao que ainda não teve direito de ser lembrado. É relembrar o passado para provocar o presente.

Dos artigos lidos e analisados, compõem-se caminhos para discutir a relação cidade, dança e memória. São caminhos que nos levam a olhar para as tradições e ajudam a compreender a história do tango que será discutida nas próximas páginas deste trabalho. Caminhos que partem da visão do corpo na cidade, um corpo que dança e movimenta; que tensiona e traz as questões políticas da arte para a rua. São caminhos que indicam as potências e possibilidades que podem emergir quando se dança na cidade. Possibilidades de rememorar, abrir brechas, modificar corpos, reivindicar e reinventar identidades.

3 Caminhos metodológicos

A caminhada, segundo os/as participantes da entrevista e Maria Faustina Pineyrua (2018), é o passo básico e fundamental do tango. Porém, para caminhar é necessário prestar atenção no dedão do pé, passando pelo centro do corpo até chegar na cabeça; é necessário equilíbrio e conexão com a música e com o seu/sua parceiro/a, através do abraço. É uma caminhada que nos ajuda a percorrer e reconhecer o salão, um caminhar com intenção, ritmo e que se dá junto no abraço com um outro.

Neste capítulo pretendo seguir no fluxo da caminhada do tango para, atenta aos detalhes, narrar como foi a minha caminhada metodológica. Um ponto importante é que esta foi uma “pesquisa pandêmica”¹², ou seja, uma pesquisa que se iniciou em 2020, durante a pandemia de COVID-19 e que passou pelos meses de isolamento, suspensão de atividades, período remoto, até se encontrar, em seu fim, no retorno para as atividades presenciais. A pandemia foi como a melodia que ditou o ritmo da pesquisa e também ditava as possibilidades do pesquisar, uma vez que foi só com o passar dos dias e o avanço da vacinação que se descobriu que as entrevistas poderiam ser presenciais. Durante o caminhar perguntas foram acrescentadas, e foi necessário um olhar para a pausa, para o momento em que o Milonga na Praça foi suspenso.

¹² Forma carinhosa que apelidei a pesquisa que foi realizada durante o período da pandemia de COVID-19.

Considerando que uma pesquisa se desenvolve à medida que é escrita, pesquisada, vivida e estudada, as questões aqui referidas são parte de um processo singular de criação (ZANELLA, 2013; 2017). Assim como a dança, a pesquisa se (re)cria conforme os novos passos e movimentos que se complementam, formando uma obra viva em frente aos nossos olhos.

Os/as participantes, organizadores/as e idealizadora do evento Milonga na Praça se configuram como sujeitos da pesquisa. Com o objetivo de analisar as memórias do evento Milonga na Praça, escolhi percorrer o caminho metodológico por meio das histórias e narrativas que entretecem a praça, a história do tango, o evento e seus/suas participantes. Assim, a partir da perspectiva de Camila Muylaert *et al.* (2014), onde as histórias narrativas podem ser reunidas de diferentes fontes, foram utilizadas análise de documentos e entrevistas como procedimentos para o acesso das informações.

Segundo Rosana Kripka, Morgana Scheller e Danusa Bonotto (2015), a pesquisa documental consiste na compreensão de fenômenos por meio de análise de dados retirados exclusivamente de documentos. Ainda segundo as autoras, para a pesquisa qualitativa, a análise de documentos representa “um método importante seja complementando informações obtidas por outras técnicas, seja desvelando aspectos novos de um tema ou problema” (KRIPKA; SCHELLER; BONOTTO, 2015, p. 245).

Os documentos analisados referem-se à memória da praça onde ocorria o evento e sobre o evento em si. Para encontrá-los, busquei por fotos, imagens, vídeos e reportagens de jornais em arquivos públicos da cidade (Casa da Memória e no Arquivo Histórico) e em documentos de acesso público via internet, como as mídias sociais do evento (*Facebook* e *Instagram*) e possíveis reportagens em jornais eletrônicos. Mais informações sobre os caminhos percorridos nesta etapa de análise de documentos serão discutidas no artigo 1 e 3.

Bondía (2002) nos conta que, mesmo vivenciando o mesmo acontecimento, a experiência de cada um/uma é singular, uma vez que a experiência é algo que nos perpassa. É neste sentido, de buscar vários ângulos de um mesmo acontecimento, que buscou-se entrevistar pessoas com diferentes modos de participação no Milonga na Praça.

As entrevistas ocorreram de modo presencial, foram gravadas mediante autorização e posteriormente transcritas. Informações mais detalhadas sobre entrevistados/as e o modo como as entrevistas foram realizadas e analisadas podem ser encontrados nos artigos 2 e 3.

Para a análise dos documentos encontrados e das entrevistas realizadas, foi utilizado a Análise Dialógica do Discurso (ADD), que será mais detalhada nos artigos seguintes. Neste

momento, destaca-se que o processo da ADD “não se trata de um trabalho de análise linguística ou literária, mas de uma tentativa de identificar os limites, os impasses e a riqueza do pensamento e do saber que são postos em cena no texto” (AMORIM, 2002, p. 8). Nesta pesquisa, entende-se a cena do texto sendo tanto os documentos históricos encontrados, como os pensamentos expressos durante as entrevistas. Dessa forma, analisou-se as entrevistas e os documentos, selecionou-se os temas encontrados nos enunciados para discuti-los em diálogo com as teorias, os autores e autoras estudados/as e com meus próprios enunciados.

Em metáfora, se o Milonga na Praça acontece conforme as pessoas que ali dançam, colocando seus passos enquanto bailam pela praça da cidade, a Análise Dialógica do Discurso acontece quando observamos os diálogos e enunciados que bailam entre si e com vozes de tempos outros, na cena do contexto em que vivemos.

O projeto de pesquisa foi devidamente submetido e aprovada pelo comitê de ética da Pesquisa com Seres Humanos da UFSC. No TCLE (em Anexo B) consta que a participação na pesquisa ocorreu de forma voluntária e que o/a participante poderia encerrar a sua participação a qualquer momento. Todos/as os/as participantes optaram pela utilização do seu nome próprio. Com exceção de apenas uma participante, todos/as os/as outros/as também autorizaram o uso de imagem e do áudio da entrevista para futuros trabalhos.

Tratando-se esta pesquisa de temas sociais e de memórias, me apoio na prática abordada por Zanella e Sais (2008), onde a pesquisa acadêmica em psicologia é entendida como prática social, uma vez que ocorre através da interação com um outro; uma prática ética, pois está socialmente comprometida com visões, valores, crenças e conhecimentos; uma prática estética visto que é um processo sensível de criação e, por fim, uma prática política, posto que se “engaja em um processo de sociedade que se quer (re)produzir” (ZANELLA; SAIS, 2008, p. 168).

Para além das páginas desta pesquisa, durante 2020, em um tempo em que o estar junto se encontrava suspenso, senti a necessidade de me movimentar de outras formas para além da escrita. Empolgada pelas aulas do mestrado onde discutíamos arte e cidade, idealizei e criei, em parceria com Fernando Flesch e Sofia Gonzales, um videodança¹³ que retrata as janelas da vida, da arte e da tela *online*. O projeto da videodança era, na época, uma esperança para ver e ouvir o Milonga na Praça acontecendo novamente.

Realizar a pesquisa durante o processo de pandemia me levou a lidar com frustrações e possibilidades. Frustração de em muitos momentos ser impossibilitada de planejar com

13 O material pode ser acesso no link: <https://youtu.be/fZvQGTbr2a8>.

antecedência os próximos passos do pesquisar, de ter que refazer planos e trajetos. E a possibilidade de acompanhar em tempo presente como foi para os participantes do Milonga na Praça ficarem sem o mesmo. Foi acompanhar uma suspensão, como aquele momento em que a dançarina se apoia em seu parceiro e salta, retirando os seus dois pés do chão. E depois acompanhar o retorno dos pés no chão para a pose final. Com essa imagem de dança, convido à leitura dos artigos que apresentam os resultados da pesquisa.

ARTIGO 1

Da Praia de Fora à Praça dos Namorados: Reverberações sobre a segregação do centro de Florianópolis

RESUMO

É objetivo deste artigo perscrutar, via análise de documentos de domínio público, os rastros de histórias invisibilizadas na cidade, sendo foco de análise a Praça dos Namorados, localizada na região central de Florianópolis/SC. Foram analisados documentos públicos, recolhidos de instituições que guardam a memória da cidade, assim como documentos da internet. Na discussão refletimos sobre os três cacos que compõem o mosaico que constitui a praça: a Igreja de São Sebastião, o Castelinho e o bairro em que a praça está localizada. Conclui-se, que pesquisar a Praça dos Namorados é olhar para uma parte da cidade que não tem, à priori, relevância nos documentos oficiais; no entanto, percebe-se que nela se encontram vestígios importantes da história da cidade de Florianópolis.

Palavras-chave: cidade, memória, Praça dos Namorados.

1 Introdução

Conhecer uma cidade, olhar para além do visível, isto é, ir além da paisagem, da arquitetura que se encontra exposta, do que está escrito nas páginas de jornais ou nas histórias únicas¹⁴. Olhar também as entrelinhas, para as pessoas que ali viveram e vivem, pessoas com histórias, experiências, trajetórias e memórias que construíram e constroem os espaços da cidade, costurando o tecido urbano¹⁵ (NOGUEIRA, 2009). É olhar para as casas que foram demolidas e as casas que foram escolhidas para permanecer, olhar quando e qual rio escolheram canalizar, qual parte da cidade resolveram aterrar. Olhar para além das histórias únicas, como diz Chimamanda Ngozi Adichie (2019), não porque elas não sejam verdades, mas porque elas não são as únicas verdades da história.

A história também se encontra inscrita nas cidades, nas suas marcas, ruas, arquiteturas e no que está invisível aos olhos. Ela é obra de pessoas e grupos determinados, das tensões e lutas, das desigualdades sociais e contrastes que aparecem quando olhamos mais de perto, quando observamos os cacos daquele mosaico que, despercebido, passaria por uma figura sem espaços, quando na verdade, são também pelos espaços em que a figura ganha forma. (NOGUEIRA, 2009; LEFEBVRE, 2016; RODRIGUES; BAPTISTA, 2010; FRANCESCHINI; FONSECA, 2018; SENNETT, 2016).

Pensar na cidade a partir do espaço é compreender que este é formado pelos processos históricos que ali se constituíram, entendendo a história não como uma linearidade de fatos, mas como um mosaico com vários cacos que podem se reconfigurar, formando novas figuras. Ou, como afirma Andréa Vieira Zanella (2020), como um movimento não linear com diversas intensidades, continuidades e descontinuidades.

Milton Santos (2002) durante seus anos de pesquisa não construiu uma única e total definição de espaço, pois entendia que essa definição poderia mudar (ou ser acrescentada) conforme os novos estudos que surgissem. Ainda assim, podemos compreender que, segundo esse autor, o espaço se adapta ao momento histórico em que se encontra, ele está em constante movimento, buscando uma nova forma. Desta forma, o autor afirma que o espaço é um elemento para descobertas entre o passado e o futuro, uma vez que ele é “o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado/imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado” (SANTOS, 2002, p.

14 Este artigo faz parte da dissertação intitulada “Milonga na Praça: dança, memória e cidade”, onde pesquisa-se sobre o Milonga na Praça, um baile de tango que ocorria na Praça dos Namorados.

15 O tecido urbano pode ser descrito utilizando o conceito de ecossistema, unidade coerente constituída ao redor de uma ou de várias cidades, antigas ou recentes (LEFEBVRE, 2016, p. 20).

330). Ou seja, o espaço é um local do presente, onde a memória olha para o passado e para o futuro.

Consoante com Santos (2002), Nogueira (2009, p. 72) afirma que as “nossas categorias de compreensão do modo de vida humano são, necessariamente, atravessadas pela dimensão espacial”. Essa afirmação lembra Vigotski, teórico da psicologia histórico-cultural, cujo estudos nos ensinam que os seres humanos são sujeitos históricos e sociais, produtores e produtos da cultura do seu tempo (ZANELLA, 2020). Portanto, compreender que o modo de vida humano é instituído pela dimensão social e espacial, significa compreender que os espaços fazem parte do processo de constituição dos sujeitos, uma vez que as pessoas criam e se constituem por meio das relações sociais que, por sua vez, ocorrem em um determinado espaço e tempo histórico, em constante movimento e diálogo com outros tempos e espaços.

Portanto, analisar e narrar a história da cidade a partir de suas memórias, de seus muros e arquiteturas, é prestar atenção às falas de diferentes tempos, à linguagem dos registros e à escrita dos rastros e cacos deixados através dos anos. Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 44), discutindo as contribuições de Walter Benjamin, destaca que “o rastro inscreve lembranças de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”, o que torna a tarefa de quem estuda estes rastros ética e política, uma vez que deve ir contra este apagamento e lutar não só para buscar as verdades outras do passado, mas para que o presente também possa ser compreendido.

Para perscrutar os rastros de histórias invisibilizadas na cidade, voltamos neste artigo nosso olhar para um espaço específico de Florianópolis/SC: a Praça dos Namorados, localizada na região central, lado oeste do centro histórico (ver imagem 1). Podemos descrever essa praça atualmente, como um pedacinho de espaço público entre dois prédios de alto padrão, possivelmente habitado por pessoas com renda média-alta ou alta. À sua frente, encontramos uma larga avenida, com oito pistas que divide a praça do mar. Já no lado oposto, uma rua que separa a praça do largo e igreja de São Sebastião, do estacionamento do largo, da entrada de um colégio particular, de um supermercado e de um hospital. Na praça há uma quadra com cestas de basquete, bancos para sentar-se, um parquinho infantil, um quiosque de sorvete e açaí e um “Castelinho”, apelido dado à primeira estação elevada de tratamento de esgoto, tombada pela prefeitura como patrimônio histórico da cidade.

O meu interesse pela praça decorre do fato de se configurar como palco para o Milonga na Praça, evento de tango que ocorria mensalmente, até ser interrompido devido à

pandemia de COVID-19. O evento como um todo, analiso em outros escritos. Aqui me dedico a olhar a praça e seus entornos, conhecer sua história e as vozes que se fazem ali ouvir.

2 Sobre a Praça dos Namorados: apontamentos iniciais

Figura 1 – Praça dos Namorados no *Google Earth* em revelô



Fonte: Registro da internet (2023)

Quando penso na praça, durante a escrita deste artigo, surge a imagem de um mosaico com três cacos que reverberam tempos outros: a igreja, o Castelinho e a região em que a praça se encontra. A escolha que faço em utilizar a imagem de um mosaico com cacos como metáfora, ocorre por entender a praça como esse possível local que reverbera não só o que há em seu entorno, mas também no restante da cidade, uma vez que seguir os rastros do seu crescimento é acompanhar o início da segregação de grupos populacionais na cidade e compreender como ela se sustenta até os dias atuais.

Não acredito que os rastros aqui estudados (a Praça, a Igreja e o Castelinho) corram o risco de serem apagados, como apontado por Gagnebin (2009). Suas arquiteturas continuam sendo comentadas e rememoradas nos jornais da cidade¹⁶. Contudo, entendo que, neste caso, tais rastros podem ser entendidos como documentos/monumentos da cultura que, como colocados por Benjamin (2012), também são documentos da barbárie. Os rastros aqui analisados reverberam em mediação com o centro-leste, o projeto de gentrificação da cidade de Florianópolis (PASQUALOTTO; ZANELLA; FONSECA, 2020). Neste caso, portanto, o

¹⁶ Como por exemplo às matérias do jornal ND+ que fala sobre os 160 anos da igreja de São Sebastião (<https://ndmais.com.br/noticias/memoria-de-florianopolis-igreja-de-sao-sebastiao-um-marco-de-160-anos/>) e sobre os 100 anos do 1º sistema de esgoto da cidade (<https://ndmais.com.br/noticias/memoria-de-florianopolis-primeiro-sistema-de-esgotos-tem-mais-de-100-anos/>).

que buscamos nos rastros vai de acordo com o que preconizam os versos do samba enredo de 2019 da Escola de Samba da Mangueira: “a história que a história não conta, o avesso do mesmo lugar”. O avesso da história da Praça dos Namorados e o bairro em que se encontra, da Igreja e do Castelinho.

Benjamin (2012) escreve, em sua quinta tese sobre o conceito de história, que “o passado só se deixa capturar como uma imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” (BENJAMIN, 2012, p. 243). O autor ainda nos traz na tese seguinte, que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de perigo”. Sobre esta última tese, Gagnebin (2009) pontua que articular historicamente apropriando-se de uma recordação é também uma postura ético-política, uma vez que significa não seguir às cegas o que os discursos (normalmente dominantes) intitulam como “fatos” da história.

Portanto, assim como a imagem que relampeja no momento em que se é conhecida, penso na Praça dos Namorados como os cacos que relampejam quando posicionamos a luz ao seu encontro. Um caco do passado que, quando se encontra com a luz do presente, ilumina a história de uma forma outra, possibilitando que a rememoremos conforme os ditos e os não ditos dos registros oficiais. Esta luz que “articula historicamente o passado” não tem como seu objetivo principal detalhar a história como de fato ela foi, nem mesmo seguir, necessariamente, sua cronologia, mas sim, iluminar as frestas quando a “escovamos à contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

3 Método: Recolhendo e (re)colando os cacos dessa história

Conforme Gagnebin (2009), Benjamin fala do narrador sucateiro, aquele que pega o que foi deixado de lado, os cacos e os restos do que, a princípio, parece não ter importância ou sentido, assemelhando-se à figura de um trapeiro. Essa figura nos lembra a de pesquisadores/as no campo da produção de sentidos que, segundo Spink (2013, p. 92): “aprendem a ser catadores permanentes de materiais possivelmente pertinentes”. Considero que o percurso metodológico desta pesquisa se assemelha à figura do narrador sucateiro e, ao longo de seu percurso, aprendi a estar mais atenta aos materiais pertinentes.

Reconstituir a história da Praça dos Namorados implicou adentrar na história de uma praça “sem lei”, onde seus registros estavam dispersos em meio a diversos documentos e narrativas. Portanto, o trabalho de pesquisa em questão consistiu em recolher as citações, os

curtos parágrafos que comentavam de alguma forma sobre a Praça dos Namorados, de “cavoucar” em arquivos oficiais e matérias jornalísticas publicadas em periódicos variados; um trabalho de montagem a partir dos rastros recolhidos nas narrativas de seu entorno.

As histórias e narrativas podem ser reunidas de diferentes fontes (MUYLAERT et al., 2014), sendo uma delas, documentos como decretos e periódicos. Desta forma, optou-se por pesquisar por meio de documentos de domínio público. Para Spink (2013, p. 182), documentos de domínio público:

refletem duas práticas discursivas: como gênero de circulação, como artefatos do sentido de tornar público, e como conteúdo, em relação àquilo que está impresso em suas páginas. São produtos em tempo e componentes significativos do cotidiano; complementam, completam e competem com a narrativa e a memória. Os documentos de domínio público, enquanto registros, são documentos tornados públicos, sua intersubjetividade é produto da interação com um outro desconhecido, porém significativo e frequentemente coletivo. São documentos que estão à disposição, simultaneamente traços de ação social e a própria ação social. São públicos porque não são privados. Sua presença reflete o adensamento e ressignificação do tornar-se público e do manter-se privado; processo que tem como seu foco recente a própria construção social do espaço público.

Assim, podemos compreender que a pesquisa documental consiste na compreensão de fenômenos por meio de análise de dados retirados de documentos (KRIPKA; SCHELLER; BONOTTO, 2015; SPINK, 2013). Para a pesquisa qualitativa, por sua vez, a análise de documentos representa “um método importante, seja complementando informações obtidas por outras técnicas, seja desvelando aspectos novos de um tema ou problema” (KRIPKA; SCHELLER; BONOTTO, 2015, p. 245). Portanto, os documentos encontrados e analisados são referentes à memória não só da Praça dos Namorados, mas também de seu entorno, são memórias de um fragmento de tempo e espaço da cidade.

Uma parte da pesquisa ocorreu durante um momento crítico da pandemia da COVID-19. Para prevenção do contágio, estavam o isolamento e o distanciamento social. Devido à emergência sanitária, ficou impossibilitada a visita presencial em instituições que guardam os documentos sobre o passado da cidade, como a Casa da Memória e o Arquivo Histórico. Em decorrência, o início da pesquisa se apoiou principalmente em documentos digitais (disponíveis na internet) como: blogs, documentos da prefeitura, matérias de jornais, projetos de conclusão de curso, dissertações, teses e documentos digitalizados e disponibilizados via e-mail pela Casa da Memória.

Com o avanço, mesmo que lento, da vacinação no decorrer de 2021 e a diminuição de casos ativos da COVID-19¹⁷, houve uma flexibilização das medidas de isolamento social e

17 <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/09/14/com-avanco-da-vacinacao-mortes-por-covid-no-brasil-caem-77percent-desde-junho.ghtml>. Acesso em 24 de novembro de 2021.

as instituições voltaram a abrir suas portas, mediante horário pré-agendado. Desta forma, foi possível comparecer presencialmente aos lugares, o que se mostrou um importante movimento, visto que alguns relatos só puderam ser obtidos de modo presencial. Um exemplo foi a visita ao Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF), onde o funcionário que me atendeu iniciou a sua apresentação pedindo desculpas, pois tinha encontrado apenas um parágrafo que falava sobre a praça dentro dos documentos disponíveis. Neste mesmo local, sua colega de mesa comentou que eu poderia obter informações na Câmara Municipal e talvez no Colégio Catarinense¹⁸, que fica localizado próximo à praça.

Na Câmara Municipal pude acompanhar a expressão de surpresa de um dos funcionários, que ao pesquisar sobre a praça não encontrou nenhum registro em seus arquivos. Era como se a Praça dos Namorados não existisse em documentos oficiais, era uma praça sem lei. O funcionário precisou se dirigir a outro departamento (de engenharia e arquitetura) para encontrar sua resposta: o registro da Praça dos Namorados era um projeto de lei¹⁹ que estava em trâmite da Câmara. A partir destes percursos e conversas, pude ter acesso ao projeto de lei, que foi impresso e analisado posteriormente.

Todo o processo de pesquisa e os encontros com os cacos dessa história foram registrados em um caderno de memórias onde escrevi meus rascunhos, reflexões, relatos, emoções e momentos vivenciados, como as idas à praça nos momentos possíveis durante a pandemia, as caminhadas pelos entornos da praça e da região estudada, assim como as visitas posteriores à Casa da Memória, ao IPUF, à Câmara Municipal e ao Arquivo Histórico da cidade.

4 Alguns cacos da Praça dos Namorados: o bairro, a igreja e o “Castelinho”

Tanto as visitas, como as anotações no caderno de memória, auxiliaram na escrita da pesquisa e de suas vicissitudes (ZANELLA, 2017), mesmo que não citados diretamente. Por sua vez, os documentos encontrados, juntamente com as teses e dissertações sobre os entornos na praça e materiais teóricos, foram devidamente analisados e compuseram as discussões que serão apresentadas a seguir.

¹⁸ Colégio católico particular que fica próximo à praça. Se entrou em contato com a instituição, que retornou afirmando que não possuíam documentos sobre a praça em seu acervo.

¹⁹ Projeto de lei 18.096/2020, aprovado em Outubro de 2021.

4.1 Praia de Fora e o “embelezamento” da cidade

Figura 2 – Praia de Fora na década de 1940



Fonte Arquivo Histórico de Florianópolis

De acordo com Santos (2009), Amorim (2016) e Sugai (2015), a Praia de Fora foi a residência das chácaras da elite que habitava a então Desterro²⁰ no final do século XVIII e início do século XIX e, posteriormente, das casas de veraneio da mesma classe social. A Praia de Fora era o nome dado ao balneário onde hoje se encontra uma importante avenida para os moradores da cidade, a Avenida Jornalista Rubens de Arruda Ramos, conhecida como Beira-Mar Norte.

Antes de ser aterrada, a Praia de Fora era, no início do século XX, o maior bairro em relação ao perímetro urbano da cidade (AMORIM, 2016). Seu crescimento começou na metade do século XVIII, quando moradores passaram a comprar mais terrenos pelos arredores, fazendo com que surgisse a necessidade de conectar o centro da cidade com as chácaras e os fortes São Francisco Xavier e São Luiz²¹ (AMORIM, 2016). Foi então que o centro, que antes tinha seu crescimento predominante para o lado leste, começou a crescer também para o lado oeste, instituindo o que por volta da metade do século XIX se tornaria a Freguesia de São Sebastião da Praia de Fora, segundo a lei nº 687 de 25 de Maio de 1872 que,

20 A cidade de Florianópolis teve seu nome alterado algumas vezes no decorrer dos anos. O primeiro registro foi Meiembipe, nome dado pela primeira população da Ilha, os Tupis-guaranis. Posteriormente com a colonização portuguesa, a Ilha chegou a se chamar Ilha dos Patos e Ilha de Santa Catarina. Quando ganhou o título de freguesia, intitulou-se Freguesia de Nossa Senhora do Desterro. Ao se tornar uma Vila, seu nome foi reduzido para Desterro. Foi somente em 1894, em homenagem a Floriano Peixoto, presidente da república na época, que a ilha mudou pela última vez seu nome para Florianópolis (GONÇALVES, 2006).

21 Florianópolis na época da colônia foi um local estratégico para a coroa portuguesa, uma vez que se encontrava no caminho entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires (rota do Rio da Prata). Por conta de ser este local de pouso e reabastecimento para as tripulações, havia necessidade de uma cobertura militar, por conta disso foram construídas fortalezas ao redor da ilha, com o intuito de atacar possíveis invasores.

juntamente com a Freguesia da Nossa Senhora do Desterro²², constituiria o perímetro urbano da cidade na época. (AMORIM, 2016)

Entretanto, se por um lado o crescimento da cidade em direção à Praia de Fora significava o “progresso” e a “modernidade” que a elite buscava no século XX (SANTOS, 2009), por outro lado, podemos discutir tal crescimento com o primeiro reflexo do nosso mosaico, um feixe de luz que demonstra a segregação da cidade que desde seu crescimento se fez presente.

Segundo os estudos de André Luiz Santos (2009), alguns pontos podem ser apresentados para corroborar tal afirmação, entre eles o projeto de “embelezamento” da cidade que vinha acompanhado de leis municipais que privilegiavam aqueles que poderiam pagar pelas reformas exigidas. No final do século XIX e início do século XX, o governo iniciou um movimento de “modernização” e “embelezamento”, onde buscava afastar o estilo arquitetônico que referenciava à época da colônia. Assim, iniciou-se uma série de reformas na arquitetura, amparadas por leis municipais que foram implantadas. Um projeto elitista e de higienização do centro da cidade que reverbera até os tempos atuais por meio dos planos diretores (DOS SANTOS; ZANELLA, 2021).

Inicialmente, as leis restringiam e/ou determinavam o modelo de como as novas residências na região do centro da cidade deveriam ser construídas. Tal imposição encarecia os gastos com a mão de obra e com o material utilizado, bancados pelos proprietários do imóvel. Posteriormente, as leis foram ampliadas para mudanças externas e internas nas casas. Tanto as reformas como as construções que respeitavam as novas diretrizes arquitetônicas, assim como a revitalização das ruas feita por moradores, eram subsidiadas com incentivos de isenção na taxa dos impostos por determinada quantidade de tempo. Em decorrência dessa política, viver no centro começou a custar cada vez mais caro, e as famílias que não conseguiam arcar com tais reformas, acabavam por se mudar para outras localidades, como as encostas dos morros próximos ao centro. Logo, as famílias mais pobres não tinham condições financeiras de arcar com os materiais para a construção de novas residências, mesmo que respeitando as determinações arquitetônicas, o que impossibilitava indiretamente a permanência dessas pessoas na área central da cidade. (SANTOS, 2009)

A partir do crescimento do perímetro urbano e da extensão da parte oeste da cidade na metade do século XIX, os navegantes e comerciantes que passaram a enriquecer por conta do comércio portuário e da utilização de mão de obra escravizada, começaram a sair da região

²² Com a migração açoriana entre 1748 e 1756, os/as imigrantes fundaram freguesias pela ilha, sendo as duas mais populosas as freguesias de São Sebastião e Nossa Senhora do Desterro. (AMORIM, 2016)

central e buscar lugares mais afastados para fixar residência, como a região das chácaras da Praia de Fora (SANTOS, 2009). Dessa forma, a separação entre ricos e pobres que antes acontecia predominantemente pela divisão social do trabalho, pelas vestimentas, raça e pela arquitetura das casas em que moravam – uma vez que todos conviviam na mesma região central da cidade – começou a se dar também pela localização das residências: a segregação passou a ser espacial (SANTOS, 2009). Este fato perdura e pode ser constatado até os dias de hoje, visto que a região do centro onde hoje se localiza a antiga Praia de Fora, atual Beira Mar Norte, continua sendo uma das partes da cidade com imóveis de preços elevados e habitado por famílias com alto poder financeiro aquisitivo.

4.2 Igreja de São Sebastião – o padroeiro das epidemias

Figura 3 – Igreja de São Sebastião.



Fonte: Arquivo Pessoal (2022)

Tendo iniciada a sua construção em 1856, a igreja de São Sebastião foi a primeira edificação católica construída longe do perímetro central. Seu local de construção foi próximo à rua do Passeio (atual Rua Esteves Júnior) que ligava a área até então periférica ao perímetro urbano da cidade (VEIGA, 2010).

A igreja foi o marco para a ocupação da classe social de alto poder aquisitivo na Praia de Fora. Na época, além de serem residências de refúgio, descanso e mais tarde para veraneio (SANTOS, 2009; SUGAI, 2015), as chácaras também foram locais que essa classe utilizou para fugir das epidemias como a da cólera e da febre amarela que, por conta da

inexistência de um sistema de saneamento na cidade²³, começaram a se alastrar cada vez mais, principalmente próximo ao córrego da Fonte Grande, no perímetro central da cidade (SANTOS, 2009; SUGAI, 2015). Pelo fato de as chácaras contarem com grandes terrenos afastados da rua, bem arborizados e próximos de nascentes onde a água ainda se encontrava limpa, além de seus cômodos serem bem arejados e espaçosos, elas se tornavam locais propícios para fugir das epidemias ou da zona portuária. (SANTOS, 2009)

Os primeiros proprietários das chácaras foram navegantes e comerciantes que começaram a enriquecer por conta do porto e do comércio da cidade. Santos (2009) relata que no período escravagista do país, muitas das chácaras foram de propriedade de donos de escravizados, como José Maria do Valle, navegante e comerciante, possivelmente o que mais enriqueceu entre 1840-50. Ainda segundo o autor, José Maria utilizava os escravizados nas navegações e deveria ser “um dos maiores e dos piores senhores de escravos marinheiros” (SANTOS, 2009, p. 259), pois muitos dos escravizados que trabalhavam para ele eram atendidos no Hospital de Caridade.

Segundo as pesquisas de Santos (2009), apesar de pouco citado na literatura, muitas pessoas em Desterro tinham pessoas escravizadas, não se restringindo apenas aos que possuíam maior poder econômico. O autor aponta que em 1872 a maioria dos escravizados trabalhava como domésticos/as e “viviam nas casas de seus senhores cozinhando, costurando, lavando, fazendo e mantendo o fogo, pilhando café, o milho, mucamas, acompanhantes e amas-de-leite, realizando todo o trabalho da casa” (SANTOS, 2009, p. 180). Havia também os escravizados que viviam nas chácaras dos ricos exercendo “ofícios de operários, alfaiates, tanoeiros, funileiros, marceneiros, chapeleiros, sapateiros, os que viviam no porto, os carregadores, marinheiros, pescadores e os das ruas jornaleiros, baleiros, quitandeiras [e] cozinheiras” (SANTOS, 2009, p. 180).

Muitas das pessoas escravizadas, mesmo depois de libertas, continuavam a viver na casa dos brancos, como agregados/as. Santos (2009) afirma que as ruas eram dos pobres e escravizados, pois estes assumiam os trabalhos como de feirante, jornaleiros, na embarcação, no porto e entre outros, enquanto os senhores e senhoras da elite branca permaneciam dentro de suas casas, no caso das mulheres, e dentro do comércio, no caso dos homens.

Retornando à Praia de Fora, questiono quais os corpos que antes ali viviam, que passeavam e frequentavam o balneário. A partir dos documentos encontrados, uma hipótese possível de se levantar era de que os corpos passíveis de se banhar, ter lazer, descanso e

23 O saneamento na cidade passou a existir a partir do século XX, como discutiremos mais a diante.

usufruírem da vida nas chácaras, assim como contar com segurança nas ocasiões das epidemias, eram os corpos brancos, da elite abastada da cidade, enquanto os corpos negros, de pessoas escravizadas ou libertas, eram destinados ao trabalho, às ruas, às condições insalubres.

Silvio Almeida (2020, p. 50) afirma que o racismo é estrutural, uma vez que é decorrente das “relações políticas, econômicas, jurídicas e familiares”. Ou seja, ele é estrutural, pois advém da própria estrutura da sociedade, ele faz parte deste processo social, histórico e político. Conforme vamos reunindo e adentrando nos cacos da Praia de Fora, é possível ver que seu início e difusão segue a lógica do racismo estrutural, visto que está embasada em um sistema escravocrata que não possibilitou acesso e permanência dos negros às residências já existentes e tão pouco possibilitou novas residências para estes moradores nessa região.

A Praia de Fora como refúgio das epidemias concretizou a sua função com a escolha do padroeiro da igreja local: São Sebastião é o nome do santo protetor contra as epidemias²⁴ e sua função é a de proteger a todos. Contudo, pelo tempo histórico em que a igreja foi construída e também sabendo que a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito²⁵ localizada na região central, era da irmandade das pessoas negras e pobres da cidade (SANTOS, 2009), é possível pressupor que nos primeiros anos de funcionamento da Igreja de São Sebastião, apenas corpos brancos poderiam entrar para rogar as suas preces. Outro ponto que favorece tal suposição, é o fato de que somente os corpos brancos conseguiam ter poder aquisitivo para viver na região e em condições para fugir das epidemias.

4.3 Castelinho: a segregação avança com o saneamento

24 Fonte retirada de documentos do Arquivo Histórico Municipal de Florianópolis.

25 A igreja de Nossa Senhora do Rosário localiza-se no centro da cidade, na atual rua Marechal Guilherme, próxima a catedral metropolitana de Florianópolis/SC.

Figura 4 – Castelinho



Fonte: Arquivo Pessoal (2022)

A questão do saneamento entrou em debate na cidade por volta de 1845. Até essa data, as águas das roupas sujas do Hospital de Caridade, assim como os resíduos líquidos domésticos que os escravizados levavam para despejo e os restos dos peixes do Mercado Público, eram jogados diretamente no mar. Em 1876, depois de uma nova onda de epidemia na cidade, iniciou-se o processo de implantação de medidas para “a limpeza das ruas, praças e praias; obras nos riachos e córregos que atravessavam a cidade e o abastecimento de água por fonte corrente” (SANTOS, 2009, p. 475). Porém, foi somente no século XX que o mar deixou de ser local de descarte, através de decretos que também proibiam o despejo de dejetos em rios, valas e a construção de fossas. O que buscava uma melhora no saneamento urbano, também serviu como catalisador para a expulsão indireta dos pobres do centro da cidade, uma vez que “o custo das ligações das casas ao canal era de responsabilidade dos proprietários” (SANTOS, 2009, p. 478).

Desde o início da ocupação territorial em Florianópolis pelos portugueses, no século XVI, a água era considerada uma fonte importante para a permanência no local (SANTOS, 2009). A cidade teve sua primeira população instalada próxima de rios com águas limpas e potáveis, como o Fonte Grande²⁶. No seu processo de expansão, com os rios sujos e transformados em grandes potenciais de epidemias, os bairros ocupados buscavam rios que,

²⁶ O rio Fonte Grande ainda existe na cidade, porém não pode ser mais visto. Em 2008 o rio foi coberto e hoje há uma ciclovia e um passeio para pedestres em cima dele. Para saber mais sobre a história do rio, ver Pasqualotto, Zanella e Fonseca (2020).

todavia, estivessem limpos, como o caso da Praia de Fora (SANTOS, 2009). Contudo, apesar do cenário adverso, o início do saneamento na cidade e a real preocupação pelo cuidado com a água aconteceu anos depois.

Desde o final do século XIX já havia a preocupação com as questões sanitárias da cidade, fato que acarretou na canalização de alguns rios e córregos. No início do século XX iniciou-se o processo para a instalação da rede de esgoto e, novamente, a ligação da rede às casas ficava por conta dos proprietários. Segundo apresenta Santos (2009, p 464):

“A política do Estado e a ação dessas empresas modificaram o espaço urbano implantando infra-estruturas de forma desigual, seletiva pelas áreas urbanas, privilegiando o centro comercial e as áreas em que viviam os mais ricos. Dessa forma ampliaram-se as diferenças no espaço urbano, acentuando o contraste entre riqueza e pobreza urbana”.

O processo de construção da rede de saneamento básico na cidade foi lento, tendo projeto iniciado em 1907 e finalizado em 1916. Três estações elevatórias²⁷ foram construídas: a primeira na praça XV de Novembro, a segunda onde hoje se encontra a praça Esteves Júnior e a terceira na Praça dos Namorados. Os Castelinhos, como hoje são conhecidas as edificações dessas estações elevatórias, foram desativados em novembro de 1935²⁸ e reconhecidos como patrimônio da cidade, por meio do Decreto nº31.255, de 31 de dezembro de 1986 (FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA, 2021).

Benjamin (2012) nos lembra que todo documento da cultura é um documento à barbárie, assim como o seu processo de transmissão. Analisando as matérias do jornal ND+ referentes ao Castelinho²⁹ e à Igreja de São Sebastião³⁰, bem como matérias do site da prefeitura sobre a Praça dos Namorados³¹, nota-se uma invocação pela arquitetura da igreja e sobre a praça quando ela recém foi revitalizada³², mostrando a importância que a região tem para a cultura da cidade. Destaco tal invocação e a sua importância para a região no seguinte parágrafo:

Quanto à edificação, inicialmente tinha características luso-brasileiras, mas ao longo do tempo foi perdendo o estilo colonial e, em 1956, ganhou a atual

27 Uma estação elevatória funciona por gravidade ou bombeamento. Através desse sistema de coleta de esgoto que por meio de bombeamento levam o esgoto para a estação de tratamento. Estas estações podem ser instaladas tanto acima ou abaixo da terra.

28 Casan 45 anos: uma história cheia de futuro/coordenação Ricardo Steffaneli, Florianópolis - SC : fábrica de comunicação, 2016.

29 Disponível em: <https://ndmais.com.br/noticias/memoria-de-florianopolis-primeiro-sistema-de-esgotos-tem-mais-de-100-anos/>.

30 Disponível em: <https://ndmais.com.br/noticias/memoria-de-florianopolis-igreja-de-sao-sebastiao-um-marco-de-160-anos/>.

31 Disponível em: <http://portal.pmf.sc.gov.br/noticias/index.php?pagina=notpagina¬i=16015>.

32 A revitalização aconteceu em 18 de dezembro de 2015 e entre as reformas estavam pinturas gerais, troca de mobiliários, reconstrução do parquinho infantil, paisagismo e recuperação do Castelinho.

paginação, com elementos neorromânticos e neogóticos. Ainda assim – apesar da adulteração “modernizante” – o templo é muito significativo para a região, frequentado pelos moradores do entorno e devotos de São Sebastião. (DAMIÃO, 2016, ND+).

Nessa mesma matéria o autor pontua a importância das igrejas da região central da cidade, visto o “significado que têm para a própria estruturação da cidade ao longo de seus 343 anos de história” (DAMIÃO, 2016, ND+).

Na matéria referente ao Castelinho, por sua vez, há ao mesmo tempo o reconhecimento da iniciativa pioneira e a crítica ao sistema de tratamento de esgoto atual da cidade. O jornalista afirma ser a construção dos Castelinhos uma “iniciativa pioneira, que atendia a uma população inferior a 50 mil habitantes”. As três estações elevatórias tratavam o esgoto coletado, dispensando-o depois nas águas das baías Norte e Sul. Esse trabalho hoje é feito pela estação da Companhia Catarinense de Águas e Saneamento (CASAN) no Aterro da Baía Sul (chamada de “pinicão”). A matéria finaliza com a crítica à situação atual, afirmando que o déficit em termos de coleta e tratamento de esgotos, no ano de 2016, era superior a 50% (DAMIÃO, 2016, ND+).

É possível compreender, com a análise dos materiais mencionados, que há um ar de saudação à memória do que foi a Praia de Fora, uma memória única da história que se deseja ser contada: a Praia de Fora como um bairro relevante na história da cidade; a igreja com sua importância arquitetônica; e os castelinhos como o progresso das questões sanitárias.

Neste momento retomo o que Adichie (2009) discute: tais informações não são em si falsas. A Praia de Fora foi realmente um bairro importante para a classe mais abastada e que faz parte do crescimento do centro de Florianópolis; a igreja possui sua relevância e história cultural a partir da sua arquitetura; e os Castelinhos representam um avanço importante para as questões sanitárias da cidade. Contudo, essas informações estão incompletas. Se movermos nosso mosaico para outras faces da mesma história, descobriremos que o bairro em que residia a classe abastada significava privilégios para tal população e indiretamente influenciava na expulsão da população mais pobre do centro da cidade e de seus locais de trabalho. A escolha do nome da igreja se refere a uma época em que apenas aquele bairro poderia se dar ao luxo de fugir das epidemias. Por sua vez, os Castelinhos representam a escolha do Estado de qual bairro privilegiar ao instalar as estações de tratamento de esgoto: o lado que podia pagar pelos serviços.

Por trás do projeto sanitário e de cuidados com a salubridade pública, havia também um processo de higienização urbana com a expulsão das pessoas pobres da cidade

(SANTOS, 2009). A população que “fazia ruído aos ideais de urbanização” (PASQUALOTTO; ZANELLA; FONSECA, 2020 p. 8), fazia destoar o que regia o projeto de modernização urbana. Não se tem registro de auxílio ou política social por parte do governo para essa população. Santos (2009, p. 490) afirma que:

“As medidas sanitaristas de intervenção urbana, além das preocupações com a salubridade pública, serviram como argumentos para os discursos que justificavam as intervenções urbanas de modernização e embelezamento, que viam nas demolições e consequente expulsão dos pobres a medida principal. O impedimento crescente de reprodução do modo de vida dos pobres e as demolições de suas casas e dos cortiços reverteram o uso do solo para moradia da classe rica e atividades institucionais de uso seletivo. O sanitarismo significaria ao pobre despejo, dificuldades para alugar uma moradia, dificuldades para viver no perímetro urbano.”

Os Castelinhos, portanto, podem ser vistos como restos da história do projeto político de saneamento da cidade e, ao mesmo tempo, como testemunhos da política de expulsão da população pobre de um determinado espaço territorial. Uma forma a mais de segregar espacialmente as pessoas na cidade, balizada por critérios de classe e raça. Santos (2009) ainda nos lembra que, apesar das medidas punitivas sobre os problemas sanitários da cidade recaírem apenas para a população mais pobre, tais problemas poderiam ser encontrados também nos bairros da elite. Contudo, neste caso, estes apenas recebiam uma advertência.

4.4 Praça dos Namorados

Figura 5 – Praça dos Namorados em início de construção, 1973



Fonte: Arquivo Histórico de Florianópolis

Figura 6 – Praça dos Namorados Roberto Stoldieck



Fonte: Arquivo Pessoal (2022)

A Praça dos Namorados foi construída em 1973 para o lazer dos moradores locais, conforme consta na nota da prefeitura sobre a revitalização da praça. Possui cerca de 1.781m² e foi reformada e restaurada em 2015, onde a prefeitura efetuou troca de mobiliário, plantio de novas mudas e a revitalização do Castelinho.

A partir da década de 1930 e 1940, a especulação imobiliária cresceu e os terrenos que antes eram de chácaras, começaram a ser loteados, em 1960 foi iniciado o processo de verticalização das edificações, mudando cada vez mais o cenário da cidade. (SANTOS, 2009).

A região onde hoje se encontra a Praça dos Namorados também foi local para um balneário que, na década de 1970, foi aterrado e hoje dá passagem a uma larga avenida que possibilita um tráfego mais rápido para os carros dos cidadãos. O mar continua presente na paisagem, porém com três pistas de três faixas cada uma, e uma pista de estacionamento e mais alguns canteiros que o separam dos altos edifícios que circundam a antiga orla. Nas águas desse mar hoje não é mais possível se banhar, pois encontram-se poluídas devido ao esgoto de alguns imóveis que continuam irregulares com a legislação vigente³³.

Thalyne Cabral (2015), em seus estudos sobre a apropriação das praças de Florianópolis, constatou que atualmente há uma movimentação variada na Praça dos Namorados durante o dia. Segundo a autora, durante a semana a praça costuma ser ocupada no horário do meio-dia, porém a mesma não especifica quem a ocupa; ao final do dia, é

³³ Disponível em <https://ndmais.com.br/meio-ambiente/apos-2-anos-beira-mar-norte-em-florianopolis-esta-mais-limpa-mas-segue-poluida/> Acessado dia 2/11/2022.

ocupada em especial pelos skatistas que utilizam a quadra de basquete para andar. Nos finais de semana, em alguns períodos do dia é utilizado o parquinho infantil. A autora também comenta de um dia da semana onde a praça se torna sede para uma feira ao ar livre.

Buscar os fragmentos da história da praça me levou a acompanhar o projeto de lei (nº 18.096/2020) que legalizava o seu nome para “Praça dos Namorados Beto Stodieck”. O projeto de lei averigua que o espaço onde hoje se encontra a praça não possuía lei definida, tendo, portanto, uma denominação histórica. Este mesmo documento mostra que não é possível informar se a praça é ou não área pública oficialmente, uma vez que não se encontra o seu registro dentro do sistema da prefeitura.

Sérgio Roberto (Beto) Leite Stodiecke³⁴ foi um jornalista conhecido na cidade e morador de um dos prédios ao lado da praça. Segundo as justificativas anexadas ao projeto de lei, Beto Stodieck foi um saudosista, intrigante, analista-pensador, anarquista, místico e bairrista que, por meio da sua coluna diária em um jornal local, contava sobre o cotidiano da ilha. Acrescentar seu nome ao nome popular e conhecido da Praça dos Namorados surge, segundo os proponentes da lei, como uma homenagem à memória de um cidadão de Florianópolis.

Ainda sobre o nome do lugar, na visita presencial ao IPUF outras possibilidades de história apareceram. A primeira é referente ao único documento encontrado, onde dentre as descrições das praças da cidade, havia quatro linhas que contavam que o nome Praça dos Namorados é referência aos desenhos de coração que há no seu piso. Nesse mesmo dia, contudo, antes da minha saída do IPUF e nas tentativas de quem me atendeu em ajudar a encontrar outros cacos da história, a mesma funcionária que compartilhou a informação sobre a Câmara de Vereadores, contou que em uma conversa com um dos padres do Colégio Catarinense, este relatou que o nome da praça é devido ao fato de antigamente ela ter sido local para meninos e meninas, estudantes dos colégios de padres e de freiras do bairro, se encontrarem para namorar.

Tal como discute Richard Sennett (2016), toda cidade se movimenta e se transforma conforme os movimentos de quem a habita (e vice-versa). Desse modo, a Praça dos Namorados surgiu, tanto em seu nome como em sua forma, pelas andanças das pessoas que utilizavam aquele espaço; moradores que desejavam uma área de lazer, jovens que buscavam um local para namorar. Uma busca por um local de sociabilidade que atravessa o tempo e ainda se mantém, porém, que é destinado apenas a um grupo específico da população. As

34 Para saber mais de Beto Stodieck recomenda-se o documentário “Beto Stodieck Documentário”, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Q_3erzSQXkE.

histórias daqueles/as que vivem a praça, todavia podem ser melhor escavadas, são histórias que buscam alguém para escutá-las, uma vez que as narrativas sobre o lugar não foram possíveis de serem encontradas nos documentos oficiais.

No tempo presente, o que podemos observar no bairro que antes foi a Praia de Fora é fato semelhante ao constatado por Orlando Gulanda (2020, p. 71) que, em sua pesquisa, observou que a organização das relações sociais, incluindo as formas de lazer e de ocupação de espaço, está “diretamente relacionada às distinções de classes sociais e raça na geografia da cidade”.

O bairro em que a praça fica localizada hoje, é considerado um bairro de luxo da cidade. Apartamentos nos “prédios da beira mar” se encontram hoje com um valor médio de 3 milhões de reais, podendo chegar a 10 milhões. Nas proximidades da praça ainda se encontra um shopping center, dois colégios particulares, uma segunda praça com maior área, uma maternidade, um hospital público e outro privado.

Sugai (2015) traz como a existência de algumas instituições, principalmente os hospitais, são um fator que revela a distribuição espacial. Segundo a autora, a existência de hospitais nos bairros acarreta em uma sequência de investimentos para aquele local, uma vez que próximos a eles é importante ter um bom acesso e uma via rápida para os carros e ambulâncias. Também é importante que haja linhas e paradas de ônibus. Além dos investimentos viários, próximos aos hospitais acabam surgindo progressivamente serviços ligados diretamente com a função do hospital, como laboratórios, clínicas particulares e farmácias, ou indiretos, como lanchonetes, restaurantes, floricultura, padarias, etc. Desta forma, a existência de hospitais poderia ser um fator para auxiliar na diminuição da desigualdade espacial, contudo, é do interesse da elite e do mercado imobiliário que estas instituições permaneçam nos bairros habitados por classes sociais de maior poder aquisitivo.

Conforme pesquisado, da Praia de Fora à praça dos namorados, muita coisa mudou: praias foram aterradas, ruas alargadas, os terrenos das chácaras se dividiram e hoje dão lugar a enormes edifícios. A luz elétrica, os ônibus, o saneamento básico e linhas telefônicas, signos da modernidade almejada antigamente, mudaram as paisagens da Praia de Fora. Contudo, algo continua igual. A classe social que permanece vivendo e usufruindo cotidianamente deste local continua a mesma. É nesse cenário que se encontra a Praça dos Namorados, foco de discussão neste artigo dos rastros de histórias invisibilizadas na cidade.

5 Conclusão

Pesquisar a Praça dos Namorados foi como olhar para uma parte da cidade que não tem, à priori, relevância nos documentos oficiais. Tive a Praça como início e, vasculhando seus cacos, foi possível estudar o “avesso do mesmo lugar”. A Praça por si só parece não chamar atenção, mas ao se olhar com maior cuidado, percebe-se que nela se encontram vestígios importantes da história da cidade de Florianópolis.

O invisível que se encontra transcrito na cidade nos conta que o crescimento do centro urbano de Florianópolis aconteceu para quem poderia pagar pelas reformas. Sem a ajuda do Estado, muitos moradores que não puderam arcar com as despesas precisaram buscar outro local para morar. Sabe-se que estes moradores eram em sua maioria a população negra da cidade, que passou a habitar as encostas dos morros próximos ao centro (SANTOS, 2009). Para que a “modernidade” e o “progresso” chegassem à Ilha, o centro precisava mudar e um processo de higienização aconteceu.

Se a busca pelos cacos continuasse, possivelmente outras vozes poderiam ser ouvidas sobre a Praça dos Namorados. Vozes essas que, conforme apontam Rodrigues e Baptista (2010), nos guiariam para outras cidades dentro dos cacos da mesma cidade. As perguntas ainda permanecem, esperando alguém para escutá-las e quiçá, respondê-las. O que contariam os moradores próximos daquela área sobre a sua construção? Que histórias outras aconteceram na Praça dos Namorados? Quem foram suas personagens?

Retorno a Gagnebin (2009) quando a autora discute as contribuições de Benjamin sobre a rememoração e afirma que esta ação consiste em se abrir aos buracos, ao que ainda não pode ter o direito de ser falado e lembrado. Para a autora, rememorar também significar prestar atenção ao que ainda do passado se faz presente no agora, “pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

Atentar às ressurgências do passado no presente é um compromisso ético, político e social de quem se propõe a olhar por entre as brechas da história. Perscrutar o lado oeste do centro de Florianópolis, lado das grandes chácaras e da classe social de alto poder aquisitivo com um olhar crítico e questionador sobre o modo como vira as costas para parcela significativa da população que edifica a cidade e seus próprios modos de vida. Olhar para a construção do mosaico depois de pronto e também se questionar sobre a sua formação, sobre os apagamentos e silenciamentos seletivos. Esperamos aqui ter alcançado tal objetivo, de rememorar a história da Praça dos Namorados pelas brechas do que não é contado.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AMORIM, Camila B. de. **Narrativas da rua: construções hipertextuais e sensoriais no Centro de Florianópolis**. Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CASAN 45 anos: uma história cheia de futuro**. Coord. Ricardo Steffaneli. Florianópolis: Fábrica de comunicação, 2016. E-book.
- CABRAL, Thalyne N. D. C. **Espaço público e urbanidade: um estudo sobre a apropriação de praças no município de Florianópolis**. 2015. Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- DOS SANTOS, Natália Alves; ZANELLA, Andréa Vieira. Pessoas em situação de rua e o “centro do universo”: tensões entre a cidade planejada e a cidade praticada. **RUA**, v. 27, n. 2, p. 239-264, 2021.
- FRANCESCHINI, Erica; FONSECA, Tania Mara Galli. O ruir da cidade: O que resta da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. **Revista Eco-Pós**, v. 21, n. 3, p. 233 – 246, 2018.
- FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Tombamentos Estaduais Santa Catarina**. Santa Catarina, 2021. Disponível em: cultura.sc.gov.br. Acesso em: 2 de novembro de 2022.
- GAGNEBIN, Jean M. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GONÇALVES, Heloisa. Benchmark: Florianópolis. **Caderno Virtual de Turismo**, v. 1, n. 2, 2006.
- KRIPKA, Rosana; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa Lara. Pesquisa Documental: considerações sobre conceitos e características na Pesquisa Qualitativa. **CIAIQ2015**, v. 2, 2015.
- LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. Tradução Cristina C. Oliveira. Itapevi. SP: Nebli, 2016.
- MAKOWIECKY, Sandra; CARNEIRO FILHO, Armando Athayde. Florianópolis: Conjuntos históricos urbanos tombados. **DAPesquisa**, v. 2, n. 4, p. 288-296, 2009.

MUYLAERT, Camila J. *et al.* Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, São Paulo, v. 48, p. 184-189, 2014.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Subjetividade e materialidade: cidade, espaço e trabalho. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 21, p. 69-85, 2009.

PASQUALOTTO, Mariana Zobot; ZANELLA, Andréa Vieira; FONSECA, Tânia Galli. Se tudo ficasse quieto conseguiríamos escutar o rio?: uma intervenção urbana sobre memórias da cidade. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 38, p. 1-24, 2020.

RODRIGUES, Ana Cabral; BAPTISTA, Luis Antônio dos Santos. Cidades-imagem: afirmações e enfrentamentos às políticas da subjetividade. **Psicologia & Sociedade**, v. 22, p. 422-429, 2010.

SANTOS, André Luiz. **Do Mar ao Morro: a geografia histórica da pobreza urbana em Florianópolis**. 2009. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2002.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 4. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

SPINK, Peter. Análise de documentos de domínio público. *In*: SPINK, Mary Jane (org.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013. E-book.

SUGAI, Maria Inês. **Segregação silenciosa: investimentos públicos e dinâmica socioespacial na área conurbada de Florianópolis (1970-2000)**. Editora UFSC, 2015.

VEIGA, Eliane Veras da. **Florianópolis: Memória Urbana**. 3 ed. Florianópolis: Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes, 2010.

ZANELLA, Andréa Vieira. **Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

ZANELLA, Andréa Vieira. **Psicologia histórico-cultural em foco: aproximações a alguns de seus fundamentos e conceitos**. Florianópolis: Edições do Bosque/UFSC, 2020.

ARTIGO 2

Milonga na Praça: Tango, memória e tradição

RESUMO

O presente artigo busca compreender a história, características e tensões que constituem o Milonga na Praça, baile de tango que ocorria em na Praça dos Namorados, na região central de Florianópolis/SC desde 2016 e que foi suspenso em 2020 devido à pandemia da Covid-19. A análise de documentos e das entrevistas realizadas possibilitou tecer diálogos entre a história do tango e as memórias dos/as participantes do evento. Na discussão, problematizamos a história do tango até sua configuração como Milonga na Praça, entendendo que ao migrar para uma cidade brasileira, a estrutura e as regras da milonga se modificaram. Por fim, compreendemos que o tango permanece em movimento, se reinventando a cada passo dado.

Palavras-chave: dança, tango, memória, cultura, tradição, Milonga na Praça.

1 Introdução

É objetivo deste artigo compreender a história, as características e as tensões que constituem o Milonga na Praça, baile de tango que ocorria na Praça dos Namorados Beto Stodieck³⁵, na cidade de Florianópolis/SC, desde 2016 e que foi suspenso em 2020 devido à pandemia da Covid-19. Memória, dança, cidade e tradição se entrecruzam nas discussões aqui apresentadas.

Isis Conrado Haun e Carlos Eduardo Felix dos Santos (2017, p. 10) entendem a dança como uma “forma de expressão artística e uma manifestação cultural que traz em si a memória social dos mais diversos povos e civilizações”. São memórias levadas em bagagens de porto em porto, ou melhor, de corpo em corpo. Compreendemos a memória, por conseguinte, como algo em movimento, uma produção social constituída por imagens, textos, signos e gestos que se inscrevem no próprio corpo e se apresentam como pontes para conectar passado, presente e futuro, criando possibilidades de existências outras. (GUNLANDA, 2020; HAUN; DOS SANTOS, 2017; SMOLKA, 2000).

Rafael Guarato (2019) dialoga com Walter Benjamin (2012) e nos provoca a olhar o passado para entender o presente e projetar o futuro. Seguindo nessa perspectiva, perscrutar os caminhos e caminhadas do tango dançado na região do Rio da Prata, até seu encontro com o tango da Praça dos Namorados em Florianópolis, é uma forma de compreender seus atravessamentos ao ser importada para o país vizinho e projetar o que dela poderá ser, pois como destaca Guarato (2019, p. 18):

La historia no lidia solamente con el pasado y podemos auxiliar al campo al pensar sobre lo que hicimos, por qué hicimos, cómo hicimos, pues ellos amparan aquello que hacemos, por qué hacemos, como hacemos, para que podamos proyectar lo que haremos, por qué haremos y cómo haremos.

A história do Milonga da Praça nos leva a embarcar no porto de Buenos Aires do século XIX e navegar por diferentes tempos e espaços, em um percurso que nos aproxima das tradições, das memórias e culturas que se fazem ouvir no baile de tango. Buenos Aires foi fundada duas vezes, ambas com o mesmo objetivo e de forma estratégica: ser a porta que conectaria o mar e a terra, facilitando a entrada e saída das mercadorias da coroa espanhola (BRAGA, 2014). Nesse porto chegaram escravizados/as, imigrantes e marinheiros, que trouxeram em sua bagagem diferentes linguagens, histórias, culturas e tradições, instrumentos musicais, ritmos, festividades e danças.

³⁵ A Praça dos Namorados Beto Stodieck, conhecida apenas como Praça dos Namorados fica localizada em uma região central da cidade, em um bairro de classe média-alta. Ao longo do artigo voltaremos a falar sobre ela. Para saber mais, recomendamos o artigo intitulado: Da Praia de Fora à Praça dos Namorados: reverberações sobre a segregação do centro de Florianópolis.

Mauro Mendes Braga (2014) afirma que Buenos Aires foi fundada por estrangeiros e inventada para ser a comunicação com o mundo. O autor, ao longo do seu livro, mostra como o tango também representa algumas dessas características, uma vez que compreendemos que o que conhecemos hoje como Tango foi a transformação de uma cultura composta por música, verso, melodia e dança³⁶ e que continua se transformando e se adaptando ao tempo e local em que é dançada.

Das chegadas e passagens pelo porto do Rio da Prata se formou um “caldeirão cultural” que, em meados do século XIX, deu início ao que se transformaria no Tango. Seguindo o som da música e os passos dessa dança podemos acompanhar o desenvolvimento da região do Rio da Prata e, principalmente, da cidade de Buenos Aires (BRAGA, 2014).

Partindo da região portuária do Rio da Prata, passando pelos cabarés e ganhando prestígio na Paris do século XX, hoje o tango é mundialmente conhecido e se consagrou em 2009 como patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO (SILVA, 2016; CASADEI; VENANCIO, 2012). Resgatar a história do tango é uma forma de dar luz ao nascimento de uma cultura latino-americana que partiu do seu porto, se espalhou pelo mundo e hoje se encontra em diversos países, inclusive no Brasil.

As tradições que levamos como bagagem e que são transmitidas de voz em voz, de corpo a corpo, configuram-se como memórias que percorrem e (re)constroem tempos passados, presentes e futuros (SMOLKA, 2000; GAGNEBIN, 2009; BENJAMIN, 2012). Ter em mãos essas bagagens é ser testemunha (SMOLKA, 2000) do que passou. Por sua vez, manter e rever tais bagagens, assim como retornar para (re)colher restos que foram esquecidos nesse passar de mãos, se mostra importante para complementá-las ou enriquecê-las: se torna uma tarefa ético-política (SMOLKA, 2000; GAGNEBIN, 2009).

Mas como levar na bagagem algo que se esvai no ar após acontecer? Algo considerado de modo geral efêmero, como a dança que acontece no aqui e agora? Para Haun e Dos Santos (2017), a dança vai além do momento em que acontece, ela é uma memória da humanidade, pois leva consigo representações culturais dos movimentos dos corpos, tradições e culturas por meio de gestos ritmados, formando assim uma “memória escrita no ar”³⁷ do seu local de origem. Desta forma, concordamos com os autores quando afirmam ser a dança “patrimônio artístico que ‘escreve no ar’ um conjunto de interesses e sentimentos no processo

36 Para Braga (2014) não é possível separar por completo a tríade que compõem o tango (música, verso e dança), uma vez que suas construções aconteceram concomitantemente. Contudo, segundo o objetivo da pesquisa, neste artigo o foco recairá no tango enquanto dança.

37 Em referência a formulação teórica de Vigotski, quando o autor fala sobre o gesto como uma “escrita no ar” que precede a escrita da criança (Haun; Dos Santos, 2017).

de comunicação e expressão das experiências humanas em forma de arte.” (HAUN; DOS SANTOS, 2017, p. 12).

Assim, entendemos que estudar o Milonga na Praça é contribuir para as discussões relacionadas à milonga enquanto baile e ao tango enquanto dança, cultura e tradição. É uma possibilidade de olhar sua história em diálogo com as memórias de quem o dança em uma praça pública de uma cidade do sul do Brasil.

2 Método

Para compreender a história, as características e as tensões que constituem o baile de tango Milonga na Praça, analisei documentos, consultei referências bibliográficas e realizei entrevistas com participantes e organizadores/as do evento. No caminhar da pesquisa encontrei autores/as com os quais dialoguei que buscaram resgatar e reivindicar personagens importantes no processo de criação do tango cujo as narrativas foram negadas, apagadas e/ou esquecidas nas histórias oficiais: são vozes de negros/as, imigrantes, descendentes de indígenas, uruguaios/as, *payadores*, gaúchos/as, *criollos* e mulheres que contribuíram para a constituição do tango, seja por dançarem, cantarem ou por difundir-lo através do ensino da dança (DINZEL, 2011; BRAGA, 2014; SILVA, 2016; PINEYRUA, 2018; TAQUES, 2021).

Me embasei na linha proposta por Rafael Guarato (2019), de que se faça uma historiografia da dança para criar alternativas outras em relação ao passado abandonado, entendendo que pensamentos e escritos dos regimes hegemônicos não são o todo da história. Porém, ressalta o autor que “*ejercer una historiografía del abandono no consiste en ignorar el conocimiento ya producido, sino en sustituir la geopolítica del conocimiento y sus centralidades*” (GUARATO, 2019, p. 17).

Além da consulta a documentos e referências bibliográficas sobre o tango e sua história, para compreender as características do Milonga da Praça, especificamente, entrevistei sete pessoas diretamente envolvidas com esse evento, sendo quatro organizadores/fundadores; um professor; e duas frequentadoras. Cinco dos/das entrevistados/as possuem nacionalidade brasileira e dois, nacionalidade argentina. Entrei em contato com um dos organizadores que conheci previamente, a partir dessa conversa ele me passou o contato de outros/as participantes que podiam se interessar em colaborar com a pesquisa.

Salvo a entrevista com os/a organizadores/a do evento, que foi realizada em conjunto, todas as outras entrevistas foram realizadas individualmente. Para o

desenvolvimento das entrevistas utilizei um roteiro com algumas perguntas norteadoras, mas os/as entrevistados/as eram convidados a se sentirem livres para puxar outros fios referentes à temática conforme sentissem necessidade, o que de fato ocorreu em algumas entrevistas. As entrevistas foram agendadas previamente e marcadas em locais escolhidos pelos/as entrevistados/as, de modo a ficarem mais confortáveis.

A entrevista realizada com os organizadores ocorreu durante a primeira reunião entre para discutirem os planos de retomada do Milonga na Praça, em 2022, após a interrupção em virtude da pandemia de COVID-19. Essa entrevista foi realizada na praça onde acontecia o evento, o que possibilitou aos participantes rememorar acontecimentos desde a chegada na praça para “montar” o baile, até o baile em si.

Ao me encontrar com os/as participantes, me apresentava, explicava brevemente sobre a pesquisa e apresentava o TCLE³⁸ que foi previamente submetido e aprovado, juntamente com o projeto de pesquisa, pelo comitê de ética da Pesquisa com Seres Humanos da UFSC. As entrevistas tiveram entre 30 minutos até 1 hora de duração; todas foram gravadas, transcritas e analisadas na perspectiva da Análise Dialógica do Discurso (ADD). Este método foi escolhido por possibilitar tecer diálogos entre as falas dos/das participantes e entre estas e o pesquisado na literatura, o que possibilitou compreender as tensões e ecos entre as múltiplas vozes que compõem a história pregressa e presente do tango.

A ADD é uma proposta de análise do discurso fundamentada nas contribuições de Bakhtin e seu Círculo que afirma "que os enunciados e os locutores entram em relações dialógicas uns com os outros" (SOBRAL; GIACOMELLI, 2016, p. 1088). Ou seja, todo enunciado será sempre dialógico, uma vez que está inserido em uma:

imensa teia, repleta de atravessamentos; um continuum com base num já dito (no passado – retrospectivamente) e numa compreensão, que sempre é ativa porque posicionada (no futuro – prospectivamente) (MACHADO; ZANELLA, 2019, p. 10).

Desta forma, analisar os discursos daquelas/es que participaram da pesquisa por meio da ADD é compreender que tais discursos estão em relação com o contexto e o momento em que a entrevista aconteceu: foram construídos conforme o momento das conversas, ao mesmo tempo em que estão interligados com falas outras, com outros “ditos e não ditos” que reproduzem, conscientemente ou não. (SOBRAL; GIACOMELLI, 2016; MACHADO; ZANELLA, 2019; GUNLANDA, 2020).

Gosto de pensar que o método aqui descrito é como observar uma milonga acontecendo. Cada participante reproduz os passos que aprendeu e dialoga com os passos da

38 Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, parecer nº 4.800.210.

pessoa com quem dança, ao mesmo tempo em que se relaciona com os outros dançantes que compõem aquele baile e com a memória da tradição daquela dança. Esta milonga que observamos acontece em um tempo e espaço presente. Porém, há vozes de tempos outros que ali se apresentam e se objetivam nos movimentos, na música, na coreografia. Observar essa milonga em movimento é olhar para os pesos e contrapesos, as tensões e as resistências que fazem possível que cada passo seja dado, que cada dança seja realizada, que a história daquela dança se mantenha viva como tradição ao mesmo tempo em que é atualizada. Observo não de um lugar neutro, mas também me entendendo como parte dessa milonga. Analiso os enunciados que emergiram nas entrevistas em diálogo com os autores/as que me acompanham e a partir do meu próprio corpo, enformado por passos de dança.

3 Caminhos e Caminhadas do tango: Da região Rioplatense a Florianópolis

Conforme afirma Taques (2012), não há consenso sobre um local que contemple a origem do tango. Em pesquisa bibliográfica, o autor levanta a discussão de duas linhas para a sua origem: os cabarés ou os *conventillos*³⁹. A primeira linha mostra que este era um dos poucos locais em que era possível ouvir e dançar tango, uma vez que era renegado pela sociedade de Buenos Aires e do Uruguai. Nesses espaços considerados profanos, o tango teria desenvolvido a sua identidade. Por sua vez, nos *conventillos*, espaços ocupados por famílias que trabalhavam para as classes média e alta de Buenos Aires, ocorriam encontros festivos e momentos de lazer que envolviam dança e música das mais diversas culturas, uma vez que eram nos *conventillos* que viviam a maioria dos negros e imigrantes da época. (TAQUES, 2021; PINEYRUA, 2018).

Nesta pesquisa não temos como objetivo definir um marco único de sua origem, mas nos interessa realçar que a gestação do tango enquanto dança, como apontado por Dinzel (2011), pesquisador e bailarino, ocorreu com aqueles que estavam à margem. O tango foi gerado por aqueles que buscavam liberdade de “*hacer em comunión*” (DINZEL, 2011, p. 106), de modo a criar uma nova identidade, uma forma de pertencimento e semelhanças para aqueles e aquelas que possuíam diferentes culturas, corpos e tradições.

Não há registro de partitura musical no início do tango e são poucos os registros em imagens sobre a sua dança. Portanto, as músicas cantadas e tocadas no tango eram gravadas na memória e passadas adiante por meio da oralidade. A construção musical era regida pelas

39 Equivalente aos cortiços do Rio de Janeiro (BRAGA, 2014).

lembranças dos músicos e *payadores*⁴⁰ que utilizavam também de recursos como o improviso (SILVA, 2016; RODRIGUES, 2012).

A música do tango que hoje conhecemos resulta da junção da milonga com o *candombe/candomble*, a *habanera* e, mais tarde, foi acrescentado o *bandoneón*. Sobre os estilos musicais, é importante ressaltar que os dois primeiros possuem origem cultural africana e o terceiro origem cubana (SILVA, 2016). Segundo Cristiana Felipe e Silva (2016), ainda há muito o que desenterrar da participação e influência histórica dos negros na construção do tango, uma vez que, assim como no Brasil, a Argentina possui um racismo estrutural que nega tanto o passado escravagista do país, como as contribuições dos negros na construção da sua cultura.

As letras das músicas utilizavam um vocabulário próprio de gírias argentinas e uruguaias, o *lunfardo* (BRAGA, 2014). Os *payadores*, segundo Vagner Rodrigues (2012), eram andarilhos que, por meio da voz, violão, rimas e do improviso, compartilhavam histórias e anedotas do dia a dia. Tais histórias cantadas nos versos contavam a vida dos camponeses e, posteriormente, do ambiente urbano de Buenos Aires. A referência à cidade de Buenos Aires é tamanha nas letras de tango que Braga (2014) afirma que é possível ser esse um dos motivos que fez com que a cidade se tornasse a “musa” do tango, uma vez que suas ruas, prédios e personagens ficaram registrados nas letras desse estilo musical.

A história oficial nos conta que o tango só foi reconhecido em Buenos Aires e Montevideu após retornar da França, no início do século XX, visto que até então não era considerado uma dança para as famílias das classes mais abastadas (BRAGA, 2014). Contudo, há relatos que mesmo antes de viajar para Paris o tango já era dançado e tocado em teatros, festas de carnavais e religiosas e nos *conventillos*, ou seja, já havia uma ampla aceitação do tango em Buenos Aires, devido a sua difusão pelas rádios locais e do exterior (SILVA, 2016; RODRIGUES, 2012).

Tal como propõe Benjamin⁴¹ (2012), Silva (2016) escava a história do tango de modo a encontrar vozes historicamente silenciadas que buscavam por uma escuta. A autora ressalta pontos que fazem parte da história do tango-dança, como por exemplo, o fato dos homens dançarem entre si para treinarem e, mais tarde, convidarem as mulheres dos cabarés para dançar. Também ressalta o papel da participação feminina nos bailes, sua “rebelião” ao

40 *Payadores* foram os antecessores dos cantores de tango (RODRIGUES, 2012).

41 Benjamin (2012) em sua tese N^o 7, fala sobre escovar a história a contrapelo, no sentido ético-político de não seguir apenas as histórias dos vencedores, mas se atentar ao que está nas entrelinhas da história, aos personagens apagados e/ou silenciados.

convidar os cavalheiros para dançar em vez de esperarem para serem chamadas. E ainda sobre as participações das mulheres como professoras de tango e a luta para saírem das sombras dos seus parceiros, sendo reconhecidas também como profissionais da área.

Segundo Silva (2016), um dos motivos para que ocorresse o apagamento dos protagonistas que viviam na margem, em detrimento dos parisienses, foi em virtude da classe social mais abastada de Buenos Aires ser influenciada pela cultura europeia. Por sua vez, a autora destaca que naquela época a Europa tinha influência da cultura judaico-cristã e, neste sentido, indica que mesmo na França e em outros países por onde o tango passou, ele sofreu rejeições devido à forma de se dançar, que foi considerada por uma parcela da população como muito sensual e promíscua (SILVA, 2016; BRAGA, 2014; PINEYRUA, 2018).

Por sua vez, Braga (2014) pontua que no início do século XX o tango enquanto dança ganhou lugar de destaque nos bailes parisienses e incorporou vestimentas compostas majoritariamente pelas cores laranja e vermelho. Aproveitando o crescimento desta dança, Antonio Lopez de Amorim Diniz⁴² se tornou um precursor do ensino desta dança, o que levou outros/as professores/as argentinos/as que migraram para a Europa no intuito de oferecer aulas de tango.

Diniz abre uma escola de dança que possui aristocratas da época como parte da sua clientela. Nota-se que os passos foram modificados, em parte pelo pouco conhecimento de Antonio Diniz sobre a dança e em outra para suavizar alguns movimentos para que fosse mais aceito. O tango precisava ser “civilizado” para ser dançado na Paris do início do século XX (BRAGA, 2014, p.101).

A época de ouro do tango ocorreu entre 1920 e 1940 com a repercussão de cantores ícones como Carlos Gardel nos anos 20 e Carlos di Sarli nos 40 (SILVA, 2016). O tango foi difundido internacionalmente em uma estratégia política e nacionalista da Argentina que o adotou como símbolo imaterial da sua cultura. Por meio de sua dança e sua música, passou a ser divulgada nas rádios e cinemas o que auxiliou na sua difusão. Além disso, foi abraçado por Buenos Aires que investiu nessa cultura, transformando-a em identidade da capital argentina. (CASADEI; VENANCIO, 2012; BRAGA, 2014)

Durante a época de ouro do tango na Argentina (1920-50), também ocorreu a criação das orquestras musicais de tango. Segundo Herber, professor argentino que frequenta o Milonga na Praça e já foi convidado para apresentações no evento, é necessário estudar

42 Antonio Diniz era natural de Bahia Blanca, Argentina. Sua ligação com a dança é por meio do balé, quando tentou a carreira de bailarino. Sem sucesso, atuou como dentista e, segundo Braga (2014) estava atuando como representante comercial de produtos farmacêuticos quando iniciou a lecionar tango em Paris.

sobre a música das orquestras e suas relações com o contexto histórico da Argentina. Conforme contou, “*cada orquesta tinem um problema político, um amor, una distración, una morte y é... se cultiva isso lá, escutar e aprender del tango y de la vivencia de lo mas antigo.*”⁴³ (professor de tango, entrevista realizada em dezembro de 2021). Ainda segundo o professor, durante as milongas é importante que não se misturem orquestras de diferentes anos, pois busca-se uma conexão com a história e tradição dessa dança e da cultura que a sustenta, e caso ocorra uma mistura, essa conexão se quebra.

As falas de Herber se assemelham neste ponto às de Susana, também argentina e idealizadora do Milonga na Praça. Segundo ela, as milongas são organizadas em *tandas* com músicas de uma mesma orquestra; após tocadas, acontece o que chamam de cortinas musicais, momento em que são tocados outros tipos de músicas para, em seguida, vir outra *tanda* com outra orquestra. Conexão e magia são metáforas que emergiram nas entrevistas com Herber e Susana e possibilitam compreender que o Milonga na Praça, para eles, era muito mais que um momento para dançar:

[...] Por que buscamos como una, hay como um - em Argentina se chama como uma “mágia” - magia? De uma conexión musical e com la persona, que se vai a trocando de música, de 1920 a lo que seria 2007; um tango eletrônico hoje em dia, no hay, nunca va haber una conexión. [...] porque esta orquesta va com essa política, essa orquesta va com essa política, esta orquesta va com esta política; (Herber; professor, entrevista realizada em 02 de Dezembro de 2021).

O tango tem que ser bem cuidado, a quantidade de músicas que você coloca tem que ser da mesma orquestra né, que toca, depois separado por uma cortina, mas geralmente se coloca uma música que nada tem a ver para separar uma orquestra da outra, a gente trabalha com orquestra diferente, com começo até o final da milonga vão mudando os momentos musicais das orquestras e é, enfim... tem toda uma questão cultural que é de respeitar, que é o que a gente cuidava, depois foi qualquer coisa, né? (Susana; ex-organizadora, entrevista realizada em 26 de Outubro de 2021).

Tanto a fala de Herber como a de Susana compartilham o que foi encontrado em pesquisas como as realizadas por Silva (2016) e Maria Faustina Pineyrúa (2018): a milonga, ao longo dos anos, incorporou uma série de regras a serem seguidas que foram se modificando conforme os tempos e espaços em que chegavam. Nas falas aqui apresentadas destaca-se o cuidado musical: as orquestras performam as músicas que compõem o seu repertório. Para demarcar a separação entre uma e outra e a intensidade da conexão que cada orquestra sonoramente produz, há um entre, uma cortina, como diz Susana, momento em que são tocadas outras músicas, em outros estilos, algo "nada a ver". Um ínterim que permite ao

43 Foi respeitada a forma de falar de cada entrevistado/a; no caso dos participantes argentinos, optou-se por manter os momentos em que utilizaram palavras em espanhol, não sendo feita sua tradução durante a transcrição.

público respirar e preparar-se para outra conexão, ao encargo da próxima orquestra. A fala de Susana sobre “*depois foi qualquer coisa*” se refere à continuidade do Milonga na Praça depois de seu afastamento, ocorrido após dois anos do início do evento. Uma fala que, de certo modo, desqualifica o ocorrido após seu afastamento da organização do evento. Ela aponta que passaram a não respeitar tais divisões de *tandas* por orquestras, mesclando-as em uma única *tanda*. Uma mudança inaceitável, do seu ponto de vista, pois não respeita o tempo necessário para o respiro entre danças, entre conexões.

Há ainda outras regras de conduta e de estrutura dos bailes que configuram a tradição do tango. Em algumas milongas ditas ortodoxas, como a *El Arranque* e *Milonguita* em Buenos Aires e *Casa de Margot* em Montevideo (SILVA, 2016), ainda se respeita a divisão do salão, onde mulheres e homens ficam em lados opostos do salão, e as mesmas devem esperar para serem chamadas; há também um código de vestuário a seguir, normalmente com vestidos para as mulheres e terno para os homens (SILVA, 2016; PINEYRUA, 2018).

Dentro de uma milonga tem códigos, tem normas e regras que tem que ser respeitadas, como a circulação na pista, como é o convite, como dançar os quatro tangos que, na real, a gente fazia as tandas de 3 tangos pra não... para os homens não ficarem alugados, né (Susana, idealizadora do Milonga na Praça, entrevista realizada em dezembro de 2021).

As regras que se apresentam como vozes sociais da história das milongas instituem modos de circular e dançar, circunscritos por demarcações de gênero específicas. Eventuais mudanças, como o comentário de Susana sobre fazer *tandas* menores pela quantidade de homens na pista de dança, se justificam para aumentar a troca entre casais, uma vez que o público masculino nas milongas geralmente era menor que o público feminino.

Este fato também é observado por Silva (2016) e Pineyrúa (2018), que verificam que em algumas milongas os casais não dançam mais de uma música juntos, prática que segue os estilos de outras danças de salão. Outra prática utilizada no Brasil, com o objetivo de agregar outros públicos da dança de salão e que foi implementada nas milongas brasileiras, e por conseguinte, as diferenciando das argentinas, é a utilização de cortinas entre as *tanda* que privilegiam ritmos das danças como samba, forró ou bolero. (SILVA, 2016; PINEYRUA, 2018)

Fiéis ou não à história das milongas, as regras instituídas nos bailes, caso não cumpridas, podem resultar no convite para se retirar do evento, como disse Norma (frequentadora) ao relatar o que observou na capital argentina:

[...] lá em Buenos Aires, só pra você ter uma ideiazinha pequena, em Buenos Aires se você vai para um baile de tango, uma milonga né, que lá tem muitas, lá tem milonga o dia inteiro; se você vai para uma milonga e levanta a perna você é

convidado a sair de lá, do clube (Norma, frequentadora; entrevista realizada em dezembro de 2021).

Com o passar dos anos, houve tensionamentos e questionamentos de tais regras, muitos decorrentes dos encontros com outras culturas. Em consequência, as milongas foram se transformando e, com elas, as regras que circunscrevem normas de conduta. Hoje podemos encontrar milongas mais “relaxadas” (PINEYRUA, 2018, P. 34), como no caso do Milonga na Praça, onde mulheres convidam os homens para dançar; é também mais comum encontrar danças com parceiros/as do mesmo gênero e não há regras sobre vestimentas. (SILVA, 2016; PINEYRUA, 2018). Segundo Pineurya (2018), há também as milongas gay e *queer*, que diferem das milongas relaxadas, pois possuem como objetivo tensionar os códigos das milongas, assim como questionar o papel de condutor/conduzido e estimular a liberdade na dança.

As transformações no tango e nas milongas são evidentes: de dança profana, em que a mulher que a dançava não era bem vista, passou a ser vista como dança familiar, transmitida de geração em geração, e se consagrou como dança popular, reconhecida como patrimônio imaterial da humanidade. O tango hoje é dançado em vários cantos do mundo, como show (caráter de espetáculo), em concursos mundiais com teor competitivo ou por meio de milongas, ocorridas tanto em locais privados como públicos; nesse processo, o tango se renova e se (trans)forma, em um embate constante entre tradição e renovação. (BRAGA, 2014; SILVA, 2016; PINEYRUA, 2018).

4 História do Milonga na Praça

Diferente do tango, que remonta há mais de um século, o Milonga da Praça é um evento recente e, no local foco em que a pesquisa foi realizada, datado. Por quatro anos a Praça dos Namorados foi embalada uma vez ao mês pelo tango, até que em 2020, por conta da pandemia de COVID-19, as atividades foram suspensas. Para não ocorrer no mesmo dia de outras Milongas da cidade realizadas em espaços privados, o que poderia causar atritos e conflitos com outros organizadores de Milongas, fator de preocupação da organização, foi decidido que o evento aconteceria no final da tarde do último sábado de cada mês.

A escolha do local de realização do evento foi pensada e discutida, uma vez que deveria seguir alguns critérios, como: estar localizado em uma área central da cidade, considerando que o centro urbano facilitaria a acessibilidade de quem fosse participar da

milonga; precisava ter algum ponto de comércio e luz próximos, para se ter um apoio de infraestrutura; e, mais importante, precisava de um piso em que fosse possível dançar. Outra preocupação da organização em relação ao espaço foi que a Milonga não interferisse de modo invasivo no lugar e dialogasse com o local histórico em que ocorresse, tornando-se parte da paisagem.

Então a gente queria um espaço mais sossegado, que fosse mais aconchegante, que fosse mais acolhedor né; e quando a gente viu a... essa, esse espaço da, do Largo São Sebastião né, da Praça dos Namorados, a gente viu um lugar ideal pra gente iniciar essa experiência, [...]uma coisa que foi um fator que pesou bastante na nossa decisão é a questão da relação com o sítio histórico, com a paisagem do lugar, com a relação do patrimônio que existe ali, que é o castelinho, todo o Largo São Sebastião que é um dos lugares mais antigos da cidade, né (Evandro; organizador, entrevista realizada em 23 de Setembro de 2021).

Achamos o espaço pra, pra armar uma situação que fosse confortável para todo mundo, mas que não fosse invasiva pra cidade, ainda mantivesse viva uma parte da cidade (Susana; idealizadora, entrevista realizada em 26 de Outubro de 2021).

A Praça dos Namorados, local escolhido para a realização do Milonga na Praça, é composta por uma quadra de basquete⁴⁴, parquinho infantil, bancos e um quiosque de açai. Para quem a vê da posição norte-sul, faz fronteira na parte frontal com uma larga avenida que se estende até a baía norte, braço de mar que separa a ilha da porção continental de Florianópolis. Ao fundo da praça há o largo e a igreja de São Sebastião; ao lado, o Castelinho, monumento de uma das primeiras estações de tratamento de esgoto da cidade.

A primeira milonga na praça foi lembrada pelos/as organizadores/as nas entrevistas realizadas. Susana (idealizadora) lembra que, naquele dia, choveu muito e que Edson (organizador) levou guarda-chuva e um guarda-sol para todos ficarem dançando mesmo com a chuva. Evandro (organizador) recordou que em determinado momento eles se abrigaram embaixo de uma árvore que hoje não existe mais na praça. Por conta da chuva, ficaram apreensivos se viriam mais pessoas para a milonga, mas aos poucos, com a chuva passando, as pessoas começaram a chegar e eles utilizaram de um rodinho para retirar a água da quadra.

A divulgação de “boca a boca” e também pelas mídias sociais, em perfis feitos para o evento, funcionou, para essa primeira milonga e para os bailes subsequentes. Provavelmente a relação da cidade com o tango tenha contribuído para isso. Segundo Lídia (frequentadora) e Norma (frequentadora), o tango começou a ser ensinado nas escolas de dança de Florianópolis por volta do final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Quem procurasse aprender tango naquela época encontraria apenas um ou dois professores que sabiam passos básicos,

⁴⁴ A quadra de basquete da Praça dos Namorados está atualmente fechada por grades, o que impede a continuidade da execução do evento no local

aprendidos muitas vezes por meio de fitas de VHS. Com o avanço da internet e as mudanças econômicas, foi possível entrar em contato com o tango tanto por vídeos em plataformas online, como também por viagens realizadas pelos professores para Buenos Aires, além da possibilidade de trazer professores internacionais para ministrar aulas e *workshops* na capital catarinense.

Ainda segundo as participantes da pesquisa, as práticas de tango ou milongas que aconteciam na cidade se restringiam aos espaços privados de clubes ou escolas de dança. Foi em 2016 que Susana e Ricardo, dois argentinos naturais da cidade de Córdoba, residentes em Florianópolis, começaram a se organizar para promover milongas populares, em praça pública e sem fins lucrativos, como as que aconteciam nas praças de sua cidade natal. Convidaram mais dois brasileiros e uma brasileira – Edson, Noemia e Evandro, que não só eram amantes e entusiastas do tango, mas também tinham relações com ações públicas da cidade. Juntos, organizaram as primeiras milongas populares em Florianópolis, inicialmente com o nome de “Encontro Popular de Milongueiros” e mais tarde adotando o que se tornaria o seu nome definitivo: Milonga na Praça.

Perguntar sobre a história do evento às pessoas entrevistadas foi fundamental para compreender as motivações dos/da brasileiros/a e condições de sua criação:

Po cara, sabe o que me incentivou a Milonga na Praça? [...] a essa história de dançar na rua assim, a bienal de tango em Florianópolis, [...] Eu fui na Bienal aqui em Florianópolis, no teatro do CIC, e na frente um grupo de tangueros de São Paulo colocou o linóleo, o piso no chão e enquanto o pessoal estava dançando dentro do teatro, e fazendo shows e aulas, tinha um grupo ali na rua, com a caixa de som, dançando tango. [...] e naquilo ali eu fiquei tão assim, tão legal aquilo ali, meu deus, porque eles estão pagando tão caro lá dentro para dançar tango e se aqui tá de graça, [...] o pessoal todo de tênis, de lycra, assim aquela coisa informal, e aquele clima... o sol baixando no horizonte assim, aquilo ali... foi mágico pra mim [...] eu lembro que foi nesse mesmo dia que eu conheci o casal de argentinos ali, a Su e o Ricardo. (Edson, organizador, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

E eles me convidaram, assim como convidaram o Edson e a Noemia também, são pessoas que têm características diferentes assim, mas que faziam uma composição que eles achavam interessante em agregar as pessoas, num projeto que eles queriam fazer no tango na praça, né, uma milonga na praça. Porque eles queriam fazer isso? Porque eles tinham uma referência muito de Córdoba, o Ricardo Aragón ele já trabalhava com isso, ele era um dos organizadores de uma Milonga, de uma Milonga na praça que existia lá em Córdoba. E era uma milonga que agregava muitas pessoas e eles queriam trazer esse tipo de evento para cá. (Evandro, organizador, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

Realmente eles que tem essa cultura de dançar na praça, na rua e eles trouxeram isso para a gente e a gente viu que a coisa não precisava ficar só no salão, poderia ser no ambiente aberto né e seria uma outra proposta que realmente tocou a gente (Noemia, organizadora, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

Essas motivações diferem das motivações de Susana que partiram do seu desejo de preservar e promover a cultura argentina, por meio do tango, em Florianópolis:

Primeiro lugar seja bem especificado de que o projeto nasceu como projeto cultural de preservação da nossa cultura argentina, que além da dança né, a cultura do tango é uma cultura inteira, pois de características artísticas diversas e que tem que ser preservado como o motor né, desse projeto. E foi ao que não nos levou a conformar uma comissão que levasse para frente um projeto que tinha como objetivo a divulgação da nossa cultura, o tango, no caso né. Depois é, sim virou como uma situação social, como uma situação de integração popular e tal, mas o objetivo inicial da... do projeto começa com isso [preservação e divulgação da cultura do tango] (Susana, idealizadora do Milonga na Praça, entrevista realizada em dezembro de 2021).

Como Susana traz nesta fala, o que considera como o “motor do projeto”, ou seja, o objetivo principal para a criação do Milonga na Praça, se traduz na preservação e divulgação da cultura argentina, mediada pela milonga em praça pública. Objetivo que, segundo ela, não foi respeitado, produzindo descontentamentos e tensões entre a equipe organizadora. Para ela, a entrada do apoio da prefeitura mediante a Fundação Franklin Cascaes⁴⁵ por volta do primeiro ano do início do projeto, por exemplo, descaracterizava esse motor, uma vez que no seu entendimento ele deveria ser movido sem apoio público e/ou privado, para manter a característica de um evento “neutro”.

Além disso, para manter o objetivo principal, Susana entende que o motor do projeto precisava ser algo que considera cultural, relacionado a uma tradição e não, apenas, a criação de um local de encontro para se dançar tango, como se tornou posteriormente. No entanto, uma tradição (como aprofundaremos adiante) é “um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica” (WILLIAMS, 1979, p. 119), ou seja, a tradição do tango a qual se refere Susana é um recorte seletivo de um tempo, espaço e da população que a vivia no passado que para ser validada necessita criar uma ponte com o tempo, espaço e a população que a vive no presente. Desta forma, o “motor” do projeto para funcionar, precisaria estar ligado ao seu tempo presente.

Segundo os participantes da pesquisa, a Milonga na Praça nasceu do desejo de Susana e Ricardo em manter e divulgar sua cultura, por meio do tango, juntamente com a vontade de bailar de Edson, Noemia e Evandro, que foram instigados com a possibilidade de movimentar o circuito tangueiro em Florianópolis a partir de milongas que aconteceriam em espaço público. O que podemos observar dos discursos de Edson, Evandro e Noemia é que o

45 Instituição municipal criada em 29 de julho de 1987 pela Lei nº 2647, a Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes foi instituída com o propósito de fomentar uma ação cultural forte, autônoma e articulada com os setores turísticos, proporcionando maior autonomia às políticas públicas para a área da cultura em Florianópolis (<<https://www.fundacaofranklincascaes.com.br/quem-somos>>).

contato com Susana e Ricardo, tangueros advindos de outra cultura, resultou em uma abertura para uma possibilidade outra de dançar tango. O encontro entre pessoas de duas nacionalidades diferentes resultou na criação do Milonga na Praça. Se Susana e Ricardo trouxeram o que era comum em sua cidade e um marco da cultura argentina, Noemia, Evandro e Edson possibilitaram que o evento acontecesse via interlocuções com o público e o espaço da cidade. O abraço⁴⁶ para iniciar a milonga do Milonga na Praça iniciou desse encontro, dessas vontades.

As mudanças no Milonga na Praça não ocorreram apenas na compreensão da gestão do evento, mas também na estrutura da milonga, uma vez que não era respeitada a separação entre orquestras; e eram implementadas cortinas de samba e forró, ocasionando o distanciamento do Milonga na Praça, em sua forma e gestão, das milongas argentinas. Eis uma tensão que se instalou nos primeiros anos do evento na praça dos Namorados, fruto de diferenças culturais no modo de compreender, organizar e praticar a dança. Para Susana,

a gente lá na argentina se junta a dançar tango, para dançar tango e não para se divertir, para praticar culturalmente uma arte... aqui, as pessoas se juntam para dançar tango para sociabilizar, para se divertir, para curtir, para beber uma cerveja e dançar um tango, entendeu? Então, enquanto isso não faça da “click” no meio, e a pessoa começar a entender... ainda está em construção, que em toda sociedade do mundo aconteceu (Susana; idealizadora, entrevista realizada em 26 de Outubro de 2021).

Susana afirma a cultura, memórias e tradições do local em que nasceu como fundamentais para a realização de uma milonga. O tango, com sua história e tradição, é algo encarnado em Susana, de modo que ela brinca durante a entrevista que ouviu de uma amiga que “*ela é muito tango*”. Esta conexão também aparece nas falas de Herber, quando afirma que o tango social é um “*estilo de vida*” que ele segue, um modo tranquilo e paciente de se viver.

Aqui relembramos o que foi discutido sobre a memória na introdução deste artigo. Ana Luiza Smolka (2000) afirma que para as tradições permanecerem, elas precisam ser lembradas pelas pessoas, precisam ser capazes de passar por um processo de memorização. Afinal, toda tradição tem sua história, há um percurso inaugurado com sua emergência e que se afirma com a duração no tempo. Afirma Eric Hobsbawm (1997, p. 9) que toda tradição consiste em um:

conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e

46 Aqui faço uma brincadeira com a palavra “abraço” que é dito por Dinzel (2011) como o elemento de onde parte a estética do tango. Para este autor, o abraço implica uma inter-relação entre o casal que dança. O abraço faz com que as duas pessoas que dançam se transformem em uma unidade, um casal bailando tango.

normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

O autor destaca a condição histórica das tradições, o que o permite afirmar que são inventadas para que seja possível manter o laço do passado no presente, de modo que perdurem em virtude da possibilidade de serem lembradas (HOBSBAWM, 1997). Contudo, é importante pontuar: o laço que se mantém com o passado acontece por meio de autoatualizações das tradições, é a possibilidade da tradição se atualizar no tempo e espaço em que se encontra que a permite se manter viva (GARCIA RODRÍGUEZ, 2018).

O tango possui uma tradição que tem como base a cultura argentina e uruguaia. No entanto, enfatiza-se que uma parte desta tradição foi criada a partir da negação da sua origem, dando preferência ao que foi modificado e adotado depois da sua chegada em Paris e a ascensão na Europa. Assim, essa tradição é tensionada quando pesquisas escavam as origens do tango e resgatam vozes sociais de protagonistas silenciados nas narrativas oficiais; quando grupos questionam os papéis de gênero dentro da dança e as regras nas milongas que em outro momento foram impostas em decorrência da cultura machista da época; e quando o tango migra para outros países, mesclando-se com a culturas e tradições diferentes.

No caso do Milonga na Praça não foi diferente. Tensões e transformações marcam sua história desde o momento em que passou a ocupar um espaço da cidade uma vez ao mês durante quatro anos, até ver seu movimento interrompido em virtude da pandemia de COVID-19. Nesse período, construiu memórias e colaborou para a propagação e a cena do tango em Florianópolis.

Durante as entrevistas, uma lembrança que esteve majoritariamente presente foi em relação aos aniversários, tanto do Milonga na Praça em si, como de pessoas que escolheram o evento para comemorar as datas de seus nascimentos. O aniversário do Milonga na Praça ocorre no mês de fevereiro e nessa milonga específica, além do baile, são realizadas apresentações com professores e/ou companhias convidadas. Há também bolo e um brinde com as pessoas presentes. Normalmente é a milonga do ano em que há o maior número de participantes. Norma e Lidia lembram como foi o último aniversário do Milonga, um mês antes de se instaurar a quarentena:

Teve um aniversário, antes da pandemia, né? Foi exatamente antes da pandemia que eles fizeram é, chamaram vários grupos... Várias pessoas para se apresentar, pra comemorar o aniversário do Tango na Praça e eu dancei com um professor Argentino que dá aula aqui em casa (Norma, frequentadora; entrevista realizada em dezembro de 2021).

É. E esse foi muito bonito porque aí teve apresentação de cada professor de tango da cidade, fizeram uma homenagem lá para as pessoas envolvidas no assunto, até eu

ganhei uma canequinha por ser mais antiga dançarina de tango da cidade, eles hã... foi um evento bem bonito assim, onde participou bastante gente, tinha muita gente é, do povo, que só tava passando ali, olhando também, então encheu bastante. (Lidia; frequentadora, entrevista realizada em 25 de Novembro de 2021).

Sobre os aniversários comemorados no Milonga, Lidia contou que por ter nascido na virada do ano, não costuma festejar seu aniversário, mas que em uma Milonga na Praça ganhou uma festa surpresa. Como relatado anteriormente, Lídia foi uma das primeiras pessoas a dançar tango na cidade e se considera uma amante dessa dança. Em suas falas é possível perceber como o evento se constituiu como um local de encontro para aqueles que gostam e praticam o tango e também como um local para divulgar a dança.

Quando eu comecei a dançar tango existiam zero pessoas dançando tango aqui né, e a gente geralmente gosta de ter um grupo que compartilhe com a gente os mesmos gostos, então nesses anos todos eu vejo crescendo o número de pessoas que gostam de tango aqui, [...] mas de pessoas que dançam tango e começaram nas escolas então, cada escola tem seu grupinho que dança tango e um evento como esse reúne todo mundo, porque não é vinculada a nenhuma escola a nenhum grupo específico é para o público em geral, então é, eu gosto de ver as pessoas se reunindo nesse evento, como agregando todo mundo e levando ao conhecimento do tango, que é uma coisa especial para mim assim, também pro povo em geral (Lidia; frequentadora, entrevista realizada em 25 de Novembro de 2021).

É interessante notar que Lidia revela, além de seu pioneirismo com essa dança, o que foi uma das constatações iniciais feitas pelos/as organizadores na idealização do Milonga na Praça, nas entrevistas realizadas com eles: os bailes de tango aconteciam nos espaços fechados das escolas de dança. Promover bailes em espaços públicos abriu possibilidades para sua expansão, e Lidia ressalta isso ao afirmar que o evento alcançou um dos seus objetivos e se tornou um ponto de encontro para os amantes de tango na cidade.

Concordando com Lidia, Herber ressalta o Milonga na Praça como um ponto de encontro e lembra como foi nos anos de 2020 e 2021, durante a pandemia de COVID-19:

la verdade que é una situación chata, chata [a pandemia]. Porque milonga em la praça a verdade é el único lugar que reúne toda las personas de diferentes puntos de la isla, tanto de la isla, tanto la fora em continente, entonces ficou una situación ruim, complicada...porque é el único lugar que você va a ver una pessoa que gosta de falar, pero porque você vai ver nesse dia e nesse momento, porque ele mora, não sei, em Curitiba, ou mora em Balneário Camboriú e no hay conexão de frequente e ali sabe que ali estará ele (Herber; professor, entrevista realizada em 02 de Dezembro de 2021).

Partindo das ágoras gregas, até os dias de hoje, as praças se apresentam como espaços públicos importantes nas cidades. Foram palco de lutas, protestos e resistências. Hoje são locais de passagens e permanências que possibilitam o encontro. No caso da Praça dos Namorados, encontros com pessoas de “*diferentes puntos de la isla*”, com outros corpos e ritmos. As praças compõem a paisagem da cidade, proporcionando a existência de espaços

públicos onde ocorrem o movimento dos cidadãos em seu cotidiano, se configurando em aberturas para afetações (SENNETT, 2016; ALLEMAND; ROCHA, 2015; ÁVILA; FERLA, 2017).

O Milonga na Praça se apresenta, segundo as pessoas entrevistadas, como um evento facilitador de encontros. Mas como continuar bailando em tempos de pandemia? A quarentena foi sentida pelos participantes do Milonga na Praça em forma de saudade, como diz Evandro: “fica faltando alguma coisa, parece sempre né? [...] fica aquela, aquela sensação assim, aquele vazio e aquela incerteza que a gente não sabe quando que volta, e nem como que volta exatamente”. Contudo, apesar da saudade comentada tanto por Evandro, quanto a ausência de encontrar rostos conhecidos, apontado por Herber, nota-se durante as entrevistas que a maioria dos comentários foram em relação à impossibilidade de se dançar tango durante a quarentena, às mudanças sentidas no corpo e na saúde por não estar mais bailando e até mesmo sobre as tentativas e dificuldades ao se fazer aula online:

pra mim, eu costumo dizer que “ah dança alimenta meu corpo e a minha alma, principalmente!” e é disso que eu senti falta, na hora que a gente voltou a treinar, falei: meu deus do céu, me reabasteceu, né? (Noemia, organizadora, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

Talvez o resultado do que foi sentido na ausência do Milonga na Praça seja um efeito do que foi observado por Susana, quando disse que as pessoas se encontravam apenas para se divertir: Noemia sentiu falta de dançar, mas não necessariamente de dançar tango em uma praça; não necessariamente sentiu falta dos encontros propiciados por se dançar em um ambiente público. Norma é outra frequentadora do Milonga na Praça, entrevistada que de certo modo reverberou essa compreensão de Noêmia:

Quando começaram a fazer a Milonga na Praça eu, na realidade eu custei a ir sabe? Não sei porque, falta de informação e era assim... como era na praça e tinha vento, tinha isso, tinha aquilo, eu preferia não ir sabe? Mas quando eu comecei a ir me apaixonei né? Lógico. E era mais um lugar pra gente dançar né (Norma, frequentadora; entrevista realizada em dezembro de 2021).

Ou seja, percebe-se a importância do Milonga na Praça como ponto comum para os amantes de tango na cidade, no entanto, ele ainda se configura como “mais um local para se dançar” tango, como apontado por Norma, não tendo como aparente relevância sua ocorrência na praça. Ainda se mostra distante do que abordado por Herber e Susana, sobre um dançar na praça como algo pertencente a uma história, cultura e tradição.

Diante desta percepção lança-se algumas perguntas: é possível trazer uma prática cultural para um contexto diverso do originário e garantir que suas características marcantes sejam reproduzidas fielmente? Quanto tempo é necessário para que uma cultura outra possa

vir a ser adotada como cultura própria? Há milongas na Argentina, conforme relatado por Herber e Susana, que existem há mais de 80 anos, possuem histórias e fazem parte da paisagem das cidades em que acontecem. É possível, então, uma milonga com quatro anos em atividade e dois anos suspensa ser suficiente para implementar uma cultura do tango tal e qual o seu país de origem?

Para José Miguel Arellano (2019), a identidade é formada no passar do tempo da junção de diversos elementos políticos, sociais e culturais que surgem em decorrência de vários eventos históricos. Para este autor, uma arte que pretende ter um projeto de identidade deve considerar os aspectos políticos e históricos que fizeram parte do desenvolvimento do seu local de origem. Partindo deste entendimento e somando-se as considerações que a dança, assim como a cultura e a tradição se movimenta no ritmo do tempo e espaço em que se encontram, movimentos estes realizados por meio de corpos que também se constituem e são constituídos no tempo e espaços em que transitam (HAUN; DOS SANTOS, 2017; GARCIA RODRÍGUEZ, 2018). Podemos considerar que o tango dançado no Milonga na Praça, mesmo com o decorrer dos anos, não será igual ao tango dançado por Susana ou Herber, em outro momento no seu passado na Argentina.

Quiçá, em sua condição de imigrante, o motor que Susana enxergava como principal para movimentar o Milonga na Praça, se referia a sua tradição, uma forma de trazer e manter a sua cultura tal e qual conhece. Uma pista revelada diante suas falas, é que este tenha sido um movimento de preservação da sua identidade, uma forma de manter o vínculo com seu país de origem, ao mesmo tempo que construía um lugar de segurança para manter sua personalidade, uma “relação ser-lugar” que Eduardo Marandola Jr. e Priscila Marchiori Dal Gallo (2010) descrevem como um movimento mútuo, onde “sujeito constrói o lugar e ao mesmo tempo é construído por ele” (MARANDOLA JR, DAL GALLO; 2010, p.412).

Neste sentido, o Milonga na Praça poderia ser, tal como a madeleine descrita por Proust (*apud* GAGNEBIN, 2018), uma ponte para conectar passado e presente, rememorando lembranças de um tempo e um lugar que não existem mais, mantendo a identidade de Susana de ser tangureira, mesmo em Florianópolis. Contudo, como ressaltam Marandola Jr. e Dal Gallo (2010), a identidade de quem migra não será a mesma, uma vez que se mescla com as influências do local em que se encontra. Ademais, no caso do Milonga na Praça, que adquiriu uma outra forma, divergindo das milongas Argentinas e Uruguaias, ao se mesclar com a cultura da dança de salão brasileira, se diferenciou de tal maneira das lembranças de Susana, que a mesma escolheu se afastar do projeto.

Se para Susana o Milonga na Praça se modificou a ponto de não ser mais um ponto de identificação, para Herber o evento continua em processo de transformação e crescimento, apesar de entender que as mudanças feitas podem ocasionar em afastamento de alguns argentinos/as:

Tango em la praça lo que hace, mistura todo y no esta mal, tá? Mas, ajuda que lá gente que gosta tango se afaste um pouco, mas despues, eles estão comprendendo que hay un motivo particular, que ta tudo bem, que primeiro vai eso e depois vai eso, esto esto [...]Estou falando que tango na praça está por um buen caminho, eles são muito novos e estan... é perfeitos, si? [...] Tango em la praça es tango, busca um corte com una cortina popular como forró ou como samba, porque es lo que le gusta mais la gente, vai atraer, então escuta samba, depois escuta um tango, por esso ele va bien direcionado (Herber; professor, entrevista realizada em 02 de Dezembro de 2021).

Apesar do tango aparecer como o protagonista nas entrevistas e motivo de tensões entre organizadores/as, os participantes da pesquisa esperam que o Milonga na Praça retome assim que possível suas atividades, tendo esse retorno um sabor de fim da pandemia e um retorno para a liberdade. Como exposto por Norma:

Então, eu acho que... que, pelo menos pro meu entender, eu acho que vai ser muito importante esse resgate do, do, do tango na praça, sabe? Vai ser importantíssimo, pelo menos pra minha cabeça, porque vai ser um sinal de que a gente tem condições de voltar a vida normal né. Pelo menos no que diz respeito a pandemia né. (Norma, frequentadora; entrevista realizada em dezembro de 2021).

Com a expectativa pelo retorno à milonga podemos perguntar: diante dos dois anos em que o evento ficou suspenso, o que podemos esperar das e nas (an)danças do Milonga na Praça em um pós-pandemia? Como estarão os corpos daqueles/as que voltam a bailar? O que pode ter produzido como efeito da suspensão dos bailes no espaço público? Será possível ainda o encontro para que se narrem experiências ao se bailar? E que experiências serão essas? Os encontros e trocas de vivências, ocorridos nos eventos online com outros tangueros ao redor no mundo⁴⁷ vão repercutir em alguma mudança no Milonga na Praça?

5 Tensionamentos para se continuar bailando

Neste artigo, buscamos resgatar as memórias e tradições do Milonga na Praça, entendendo que tais memórias ecoam as vozes que constituíram a história do tango da região rioplatense. Se entendemos a dança como uma linguagem, podemos seguir os pensamentos de Benjamin (2012) ao falar do narrador e considerar aqueles e aquelas que dançam como narradores de tangos, que transmitem de corpo a corpo as memórias e tradições dessa dança.

47 Festival Internacional Online Tango Movimentos Urbanos, disponível em <https://www.youtube.com/c/MovimentoTangonaRua>.

Que ao se encontrarem para bailar, a (re)constroem e (re)visitam sua cultura. Porém, como destaca Benjamin (2012, p. 214), se a “experiência que passa de boca em boca” está em declínio, se já não se narra mais experiências como aquelas cantadas pelos *payadores*, quais seriam as experiências e as memórias narradas de dança em dança, que passam de corpo em corpo na atualidade? Como se caracteriza a arte de dançar experiências nas milongas? Ainda é possível que ocorram encontros para que um narre e outro escute? E quem escuta e quem narra na história da Milonga na Praça?

O tango se origina com a junção de culturas, corpos diferentes que se encontravam em busca de uma comunhão, da criação de uma identidade dentro de uma região que não o abraçava. Essa história híbrida foi silenciada nos textos divulgados em sites da internet: sejam acadêmicos ou de divulgação, predominam nesses escritos a história de um tango que se consagrou na Europa e um silenciamento em relação às suas raízes na América Latina.

Marcado por tensões desde seus primeiros passos, o tango pode ser caracterizado como uma dança de resistência, uma vez que foi encontro e abraço daqueles que viviam à margem, depois viajou para a Europa e ganhou o mundo através da difusão em massa nas rádios (BRAGA, 2014; PINEYRUA, 2018; RODRIGUES, 2012; SILVA, 2016). As tensões e resistências, características de sua origem e trajetória, permaneceram e se fazem presentes a cada passo dado, a cada movimento embalado pelo ritmo da música do tempo presente, e continuam a ser modificados.

Portanto, entendemos que o tango permanece em movimento, se (re)transformando. Assim como as tradições que se mantêm vivas por se autoatualizarem, o tango também se mantém vivo quando permanece bailando. Se torna, portanto, um tango que se movimenta de acordo com o tempo e espaço em que se encontra. No caso do Milonga na Praça, ainda é tango, porém um tango dançado por brasileiros/as. Ainda é uma milonga, porém uma milonga com cortinas de samba, forró e bolero. Ele deixa de ser o tango que um dia foi para se atualizar no tango que é dançado hoje. E, entre tensionamentos, continua dando seus passos no baile do tempo para continuar existindo.

As perguntas levantadas neste artigo são lançadas como convites para que se continue bailando este pesquisar. São perguntas para o futuro, do que pode vir a ser o Milonga na Praça. Ademais, apesar de não poder responder tais perguntas, este artigo se propõe a escrever memórias do Milonga na Praça, narradas por pessoas que construíram diálogos sobre um evento que acontece há quase seis anos, quatro em atuação e dois suspensos, mas que retorna atualmente aos poucos, em outro local. Novamente, assim como o tango e as

tradições, o Milonga na Praça precisará se (re)atualizar, não será mais o Milonga na Praça dos Namorados, mas ainda será o Milonga na Praça.

Referências

ALLEMAND, Débora Souto; ROCHA, Eduardo. Micro-resistência no espaço urbano: um olhar sobre a dança na cidade. **DAPesquisa**, v. 10, n. 13, p. 003-15, 2015.

ARELLANO, José Miguel. El concepto de identidad una aproximación a la música en América Latina. **Neuma (Talca)**, v. 12, n. 1, p. 36-59, 2019.

ÁVILA, Mayna Yaçanã Borges de; FERLA, Alcindo Antônio. O que pode o corpo? Corpografias de resistência. **Interface-Comunicação, Saúde, Educação**, v. 21, p. 731-748, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRAGA, Mauro Mendes. **Tango: a música de uma cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CASADEI, Eliza Bacheга; VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. Carlos Gardel enquanto monumento em disputa: Identidade Rio-platense e Invenção das Tradições do Tango. *In: Encontro Internacional de Música e Mídia*, 8., 2012. **Anais[...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

DINZEL, Rodolfo. **El tango, una danza: esa ansiosa búsqueda de la libertad**. 1 ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

GAGNEBIN, Jean M. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Deysi Emilia. **Tensões tempos-corpos na Escuela Cubana de Ballet**. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. **Investigaciones en Danza y Movimiento**, v. 1, p. 3-21, 2019.

GUNLANDA, Orlando A. C. **Sociedade Kênia Clube: produção de memória e resistência da população negra em Joinville/SC**. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

HAUN, Isis Conrado; DOS SANTOS, Cláudio Eduardo Felix. A MEMÓRIA ESCRITA NO AR: REFLEXÕES HISTÓRICO-CULTURAIS SOBRE A RELAÇÃO DANÇA E MEMÓRIA. **Revista Uniabeu**, v. 10, n. 25, p. 10-24, 2017.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

MACHADO, Jardel Pelissari; ZANELLA, Andrea Vieira. Bakhtin, Ciências Humanas e Psicologia: Diálogos sobre epistemologia e pesquisa. **Psicol. Soc.**, Belo Horizonte, v. 31, e166423, 2019.

MARANDOLA JR, Eduardo; DAL GALLO, Priscila Marchiori. Ser migrante: implicações territoriais e existenciais da migração. **Revista brasileira de estudos de População**, v. 27, p. 407-424, 2010.

PINEYRUA, Maria Faustina. **Milonga de mis amores: Da relevância dos ambientes de baile nos processos de transmissão do tango na cidade de Salvador**. 2018. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RODRIGUES, Vagner. **A expansão do tango na cidade de São Paulo: um fenômeno de tradução entre mídias e ambientes midiáticos**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SILVA, Cristiana. Felipe. **Vida é milonga: troca e dádiva no ritual-tango**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós Graduandos em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

SMOLKA, Ana L. B. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educação & Sociedade**, v. 21, p. 166-193, 2000.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. Observações didáticas sobre a análise dialógica do discurso-ADD. **Domínios de Lingu@gem**, v. 10, n. 3, p. 1076-1094, 2016.

TAQUES, Leonardo José. Tango de bordel? Reflexões sobre a possibilidade de origem do tango. **O Mosaico**, 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,[1971], 1979.

ARTIGO 3

Milonga na Praça: Dança, Cidade e Política

Resumo

É objetivo deste artigo discutir as relações entre dança, cidade e política a partir da pesquisa realizada com organizadores/as e frequentadores/as do Milonga na Praça, baile de tango que aconteceu de 2016 a 2020, na Praça dos Namorados, região central de Florianópolis/SC. Considera-se o dançar na rua como um fazer político que busca tensionar a lógica do tempo e do espaço em que se encontra. Isto é, a dança que ocorre em espaço público busca questionar a lógica existente nas cidades, ao mesmo tempo em que abre possibilidades de mudanças. Para o desenvolvimento da pesquisa foram realizadas entrevistas com a idealizadora, a organização e frequentadores/as do evento, totalizando 7 entrevistas, as quais foram gravadas, transcritas e analisadas sob o olhar da Análise Dialógica do Discurso. A pesquisa realizada possibilitou constatar que o Milonga na Praça, embora não seja compreendido em sua dimensão política por parte de quem o organiza e tampouco de quem o frequenta, modifica o espaço da praça e provoca afecções tanto em quem participa diretamente ou até mesmo em quem simplesmente transita por ali durante o baile. Por conseguinte, é político, pois um corpo ao dançar na rua, ao se movimentar em ritmos outros que tensionam o ritmo da cidade, se afirma como um corpo político.

Palavras-chave: Milonga na Praça; tango; dança; política; cidade.

1 Introdução

Em seu livro *Carne e Pedra*, Richard Sennett (2016) percorre, nas trilhas da história, as relações entre o corpo e o espaço das cidades. Parte da Grécia antiga, onde a cidade era vista como uma unidade. Passeia pela Paris do século XVIII, onde relembra as mudanças arquitetônicas que ora buscavam gerar bem-estar na população, como por exemplo, quando investiu nas praças como “pulmões da cidade”, ora alargando as avenidas para impedir manifestações, impossibilitando a construção de barricadas. Chega, por fim, nas cidades contemporâneas, onde discute a cidade-unidade se transformando em corpo-individual. Além de se evitar a manifestação, busca-se evitar o encontro. Desta forma, no decorrer do livro o autor mostra como os corpos constituem as cidades, assim como a memória da cidade também contribui para a formação desses corpos. (SENNETT, 2016; BRITTO; JACQUES, 2009).

As mudanças assinaladas por Sennett (2016) possibilitam compreender que o centro do espaço urbano se transformou para que se transite de um ponto ao outro, mas não se demore em cada um deles. A maioria dos corpos que habitam hoje as cidades contemporâneas vêm se fechando cada vez mais em seus carros e/ou celulares. Fabiana Britto e Paola Jacques (2009) reforçam como os projetos urbanos estão sendo realizados de forma estratégica para facilitar a individualidade dos corpos, obstruindo os conflitos, desacordos e encontros que ocorrem na cidade, transformando-a em um espaço apolítico. Para as autoras, as cidades sem os corpos se tornam cenários, algo vazio; já os corpos sem a cidade se tornam alienados, vivenciando cada vez mais a individualidade produzida principalmente pelo tempo rápido que impera nas cidades contemporâneas; um tempo que organiza as massas em seu incessante fluxo e diminui as possibilidades de relações com um outro. (RODRIGUES; BAPTISTA, 2010)

No entanto, é possível afirmar que toda e qualquer cidade é inexoravelmente um espaço político, uma vez que se configura como lugar de encontros e confrontos com o diferente e a diferença. É nas ruas que comemoramos e lutamos: o espaço urbano é palco para os discursos de transformações da cidade que queremos (ALLEMAND; ROCHA, 2017). E aqui entendemos política como um movimento de tensões, uma vez que está em “todo gesto feito, toda palavra dita, todo som emitido ou toda imagem criada que abre fendas e cria brechas nos consensos e nas convenções que organizam a vida em um determinado lugar e em um dado tempo” (ANJOS, 2014, p. 10).

Considerando essas questões, é objetivo deste artigo discutir as relações entre dança, cidade e política a partir da pesquisa realizada com organizadores e frequentadores do

Milonga na Praça, baile de tango que aconteceu de 2016 a 2020⁴⁸, nos últimos sábados de cada mês, na Praça dos Namorados, região central de Florianópolis/SC. Ao longo das entrevistas, algumas inquietações emergiram: a dança que acontecia no Milonga na Praça era considerada pelos organizadores e participantes em sua dimensão política? O que produzia o evento na tessitura da cidade?

2 Breves considerações sobre dança, cidade e política

Neiva de Assis e Andréa Vieira Zanella (2016) trazem a cidade como “produto de redes de relações complexas que se atualizam e se transformam constantemente” (ASSIS; ZANELLA, 2016, p. 195). Para as autoras, as cidades se transformam com o movimento dessas redes que se constituem tanto pela arquitetura, como pelos sujeitos e as relações que estabelecem com o lugar, com os outros, consigo mesmos. Os espaços políticos institucionalizados também fazem parte dessa rede que se movimenta e, portanto, também servem para discutir como os sujeitos estão nas esferas pública e privada e como se organizam na trama de sentidos que edificam uma sociedade (ASSIS; ZANELLA, 2016; BUENO; ZANELLA, 2015).

Há um relacionamento mútuo entre corpo-cidade, uma vez que os corpos reivindicam e (re)inventam a cidade e vice e versa. Os encontros que acontecem nos centros urbanos ocorrem na relação espaço da cidade e espaço do corpo, fazendo com que a cidade possa ser entendida por meio daqueles/as que nela habitam. Sendo assim, ela é vista como um espaço de subjetivação e, por esse motivo, seus variados espaços “devem ser espaços de liberdade, de criação e de arte, pensadas e produzidas pelas pessoas e para as pessoas” (ALLEMAND; ROCHA, 2017, p. 256). Contudo, o que se percebe é que há um disciplinamento do corpo que habita a cidade, o que limita as experiências urbanas. É neste sentido que a arte na rua e, no caso da pesquisa em foco, a dança, tornam-se um importante instrumento de tensionamento desses corpos. (RIBEIRO *et al.*, 2017; ALLEMAND; ROCHA, 2015, 2017; ÁVILA; FERLA, 2017)

A problemática dança, cidade e política é trabalhada em pesquisas como as desenvolvidas por Débora Allemand e Eduardo Rocha (2015, 2017), Otávio Raposo (2012, 2014, 2016), Marina Coutinho e Silvia Soter (2019), e Mariana Tidei e David Sperling

48 O Milonga na Praça aconteceu de 2016 até fevereiro de 2020, quando deixou de ocorrer em virtude da pandemia de COVID-19. Com a suspensão das restrições sanitárias, em 2022, voltou a ser realizado, porém em outro local.

(2015), as quais destacam o dançar na rua como um fazer político que busca tensionar a lógica do tempo e do espaço em que se encontra. Isto é, a dança que ocorre em espaço público busca questionar a lógica existente nas cidades, ao mesmo tempo em que abre possibilidades de mudanças. A dança também se apresenta como uma forma de exercer o direito à cidade, ou seja, utilizar a cidade transformando seus espaços em palcos e tensionando as fronteiras estabelecidas pela desigualdade e o preconceito (RIBEIRO *et al.*, 2017; COUTINHO; SOTER, 2019; ALLEMAND; ROCHA, 2017; RAPOSO, 2012, 2014, 2016).

Tais discussões coadunam com as afirmações de Marina Souza Lobo Guzzo e Mary Jane Paris Spink (2015), quando apontam a arte como política ocorrendo na relação tempo-espaço-sujeitos. Fundamentando-se na perspectiva Benjaminiana, as autoras entendem a arte como possibilidade de se narrar experiências, tanto individuais como coletivas, destacando que “a criação de novas práticas estéticas constituem-se como maneiras políticas de fazer e de contar o mundo” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 4). Nessa perspectiva, ao narrar histórias e experiências, a arte torna-se testemunha de seu tempo. A experiência criadora, tanto individual como coletiva, faz com que a obra de arte se faça presente politicamente, atuando como mediadora entre artista e público (GUZZO; SPINK, 2015).

Gagnebin (2009), ao retornar ao termo “história” no prefácio de “Sobre o conceito da História” de Walter Benjamin (2012), refere-se ao “processo de desenvolvimento da realidade no tempo” (GAGNEBIN, 2009, p. 7). A autora sinaliza como o conceito de história não está separado de uma prática política e narrativa. Logo, entender a arte como um processo que narra o recorte de um tempo e um espaço em que ela ocorre, significa que ela também apresenta os conceitos políticos de determinada época; mais do que isso, olhar a arte hoje significa entender como o passado participa do presente, o que pode nos ajudar a compreender as possibilidades de futuro não concretizadas para projetarmos cenários outros (BENJAMIN, 2012; GAGNEBIN, 2009)

Arte e política, e aqui especificamente, dança e política, estão intrinsecamente relacionadas, de forma que podem gerar resistências; propõem um fazer mover de corpos, pensamentos, reflexões; de experienciar, desviar, gerar estranhamento, de resistir, criar possibilidades outras e abrir brechas para se relacionar com o espaço e com um outro sujeito (GUZZO; SPINK, 2015; ALLEMAND; ROCHA, 2017; RIBEIRO *et al.*, 2017; RAPOSO, 2012, 2014, 2016). Contribuem para que se tomem rumos outros, em vez de percorrer o caminho do individualismo dos corpos e de uma subjetividade individualizada. (RODRIGUES; BAPTISTA, 2010).

Dançar na/com a cidade se apresenta como uma forma de ser, estar e relacionar-se com o espaço urbano, de romper com as cidades espetaculares⁴⁹ que empobrecem as experiências de se estar na urbe. Assim, a dança na/com a cidade pode ser uma brecha mediadora que gera um processo de alteridade entre sujeito e cidade. (JACQUES; BRITTO, 2009; GUZZO; SPINK, 2015). Dessa forma, seguimos no mesmo entendimento de Guzzo e Spink (2015, p.9), quando as autoras afirmam que:

A dança pode ser política a partir do movimento crítico que faz em relação à realidade, questionando ou propondo possibilidades de ação e transformação da maneira que existimos. A dança como forma de comunicação e discurso, e principalmente como arte, tem o papel de testemunhar e coconstruir os sentidos da vida no presente. Ela é entendida, ao mesmo tempo, como uma forma e um espaço de reflexão sobre as condições e necessidades coletivas, mesmo quando ela não se propõe a isso de maneira específica.

As autoras ainda relembram que a dança, por se tratar da arte do movimento, atua diretamente nos corpos, sendo uma prática corporal primária e um processo de socialização que por si só mobiliza: o “movimento gerado por um corpo que dança é uma proposta, uma ruptura, um recomeço, um fim” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 8). Logo, emerge a pergunta: o que pode um corpo que dança na cidade? E um baile que ocorre em praça pública?

Para Allemand e Rocha (2015, 2017), Mayna Ávila e Alcindo Ferla (2017) e Ruth Ribeiro et al. (2017), um corpo que dança pela cidade se encontra em uma relação tempo-espaço-sujeito e, por meio da dança, se abre para a experiência. É um corpo que (reiv)indica e (re)inventa o seu estar na cidade, ao mesmo tempo em que também resiste ao tempo imposto por ela. É, portanto, um corpo político, que ao estar nas cidades em seu movimento-dança, tensiona os corpos dos/das expectadores/as e do corpo/espaço da própria cidade em que atua.

Entendemos, portanto, que estudar o Milonga na Praça e a compreensão que seus/suas organizadores/as e frequentadores/as possuem sobre o aspecto político do próprio evento, se torna importante para compreender o papel de eventos como o Milonga na Praça no tempo e do espaço em que acontecem⁵⁰ e pode nos dar pistas para possibilidades de futuro nas relações da dança com a cidade.

49 Termo utilizado por Jacques e Britto (2009) que se refere a privatização do espaço público e do processo de gentrificação que segrega a cidade e a reduz a um local de passagem, despolitizado. As cidades espetacularizadas ou a espetacularização urbana “conferem um sentido mercadológico, turístico e consumista ao seu modo de operação” (Jacques e Britto, 2009, p. 338) e diminuem a experiência que o sujeito tem na cidade.

50 O recorte temporal é realizado entre o ano de início do evento, 2016, até 2021, quando o evento continuava suspenso por conta da pandemia da COVID-19 e estudava formas e um novo local para retornar às atividades.

3 Método

Como forma de compreender como ocorrem as relações entre dança, cidade e política no Milonga na Praça, parto dos diálogos estabelecidos durante as entrevistas com a idealizadora, a organização e frequentadores/as do evento.

Ao todo foram sete pessoas entrevistadas, entre elas a idealizadora do projeto, Susana⁵¹, argentina que reside na cidade há mais de cinco anos. Três organizadores, Noemia, Edson e Evandro, brasileiros/a convidados por Susana para participar do projeto e que seguem à frente da organização. Herber, também argentino residente na cidade desde 2015, que já se apresentou e ministrou aulas em algumas Milongas na Praça; e, por fim, Norma e Lídia, frequentadoras do evento desde seus primeiros anos e moradoras antigas de Florianópolis.

Com exceção da entrevista com os organizadores que foi feita em conjunto, em um convite que recebi para participar da primeira reunião que discutiria uma possível retomada do evento em 2022, as demais entrevistas foram individuais. As entrevistas tiveram entre 30 minutos a uma hora de duração. Ao me encontrar com o/a participante me apresentava, explicava brevemente sobre a pesquisa e entregava o TCLE⁵² que, junto com o projeto de pesquisa, foi submetido e aprovado pelo comitê de ética da Pesquisa com Seres Humanos da UFSC. As entrevistas foram gravadas mediante autorização dos/das participantes e posteriormente transcritas e analisadas.

Todas as entrevistas ocorreram em 2021 em local escolhido pelos/as participantes. Por ainda estarmos na pandemia de COVID-19, mas em situação sanitária que já permitia o encontro presencial desde que com cuidados, foi facultada a escolha de entrevistas online ou presenciais. Todos/as os/as participantes optaram por entrevistas presenciais. Para manter os cuidados de saúde e para contenção do coronavírus, as entrevistas aconteceram em praças ou em suas casas, recomendando-se a utilização do uso de máscara e com o espaço arejado.

Walter Benjamin (2012) afirma que a experiência de narrar histórias está em declínio, uma vez que para se narrar histórias é necessário não só alguém para narrá-las, mas também de um outro para escutá-las. Assim, escutar de forma ativa as memórias e experiências daqueles/as que passaram (ou ainda passam) pelo Milonga na Praça, atentando às entrelinhas da história que compõe o evento e em uma postura de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245), torna-se uma tarefa ético-política, uma vez que a

51 Foi autorizado a utilização dos nomes dos/das participantes da pesquisa

52 Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, parecer nº 4.800.210.

postura da pesquisadora não é de neutralidade, mas de escutar de forma ética e responsável os/as participantes da pesquisa. Ética, portanto, por respeitar e ter cuidado com as vozes de quem se apresenta e por buscar ir além das histórias únicas (ADICHIE, 2019). E política, pois pesquisar nesta perspectiva é contribuir para o projeto da sociedade que se deseja. (BENJAMIN, 2012; GAGNEBIN, 2009; ZANELLA; SAIS, 2008).

Andréa Vieira Zanella e Almir Sais (2008, p. 685) relembram que a pesquisa também é uma prática de criação, sendo, portanto, um processo estético. Neste sentido:

Criar requer relações estéticas pautadas em uma sensibilidade que possibilite não somente ver, mas fundamente olhar, admirar, problematizar a realidade; sensibilidade para não somente estar, mas para viver intensamente e sensivelmente os encontros e desencontros que caracterizam a existência humana.

Pesquisar é estar aberta à experiência e afetações que podem ocorrer durante os encontros com os/as participantes e também na continuação dos diálogos que acontecem na escrita da pesquisa.

Tratando-se de uma pesquisa qualitativa que buscou dialogar sobre o Milonga na Praça com aqueles e aquelas que estiveram diretamente envolvidos com o evento, a análise das entrevistas foi realizada sob o olhar da Análise Dialógica do Discurso (ADD) na perspectiva de Bakhtin e seu Círculo. Nessa proposta, considera-se que os enunciados, seus destinatários e os enunciadorees do discurso estão em relação dialógica entre si (SOBRAL, GIACOMELLI, 2016). O diálogo se conecta a diferentes vozes sociais do discurso, uma vez que cada locutor/a fala do seu tempo presente, dialogando tanto com o que foi, quanto com o que não foi falado, ao mesmo momento em que ecoa discursos de tempos outros e de vozes outras. (GUNLANDA, 2020; SOBRAL; GIACOMELLI, 2016).

Utilizar a ADD como ferramenta analítica se torna relevante, uma vez que se pretende construir a discussão dialogando com os discursos dos participantes da pesquisa. Por esse motivo:

manter o caráter dialógico e a condição de sujeito, não de “coisa muda” do outro, implica resgatar e fazer falar as diversas vozes, principalmente as que são subsumidas, nos processos de interlocução; de que modo esses complexos semiótico-valorativos participam/constituem as cenas enunciativas, os lugares de cada um/a nessa cena e nos sentidos que são (re)criados e (trans)formados. (MACHADO; ZANELLA, 2019, p. 13).

Busca-se, portanto, analisar a coreografia que se presentifica entre a dança dos enunciados que emergem das entrevistas, das múltiplas vozes que se entrecruzam, se somam e complementam umas às outras, tensionando as interações sociais, juntamente a contribuições

de autores/as que fundamentam as discussões e do meu próprio corpo, enquanto pesquisadora/escritora.

4 Milonga na Praça e a cidade: percurso e percalços

O Milonga na Praça é um baile de tango, gratuito e público, criado em 2016 em razão da vontade de seus idealizadores de fomentarem a cultura do tango no Brasil e a possibilidade de se bailar em espaço público. O evento tinha como lócus principal a Praça dos Namorados⁵³, sendo suspenso em 2020 por conta da pandemia de COVID-19 e retornado em junho de 2022, em outro espaço. Durante o período em que não era possível bailar na rua, o evento manteve suas atividades de modo online, com mesas de conversas com outros milongueiros do Brasil e do mundo⁵⁴.

Ao contrário do Milonga na Praça, não é possível marcar um local e uma data fixa para o nascimento do tango: os caminhos que movimentaram o que hoje é reconhecido como símbolo de um país, a Argentina, são mais complexos. Isso porque o tango tal como o conhecemos foi se (trans)formando ao longo dos anos, graças ao encontro de diversas culturas, e se constituindo conjuntamente nas suas três vertentes: dança, música e verso/poesia⁵⁵. (BRAGA, 2014; TAQUES, 2021; SILVA, 2016)

É sabido que o tango surgiu na região rio-platense em meados do século XIX, resultante do encontro dos ritmos musicais da *habanera*, milonga e do *candombe/candomblé*, sendo o primeiro de origem cubana e os dois últimos de origem africanas. Posteriormente foi acrescentado o instrumento *bandoneón* que gerou um novo ritmo (mais entristecido e dramático) ao tango. Os versos começaram a surgir dos *payadores*, andarilhos que recitavam as histórias do que vivenciavam. (BRAGA, 2014; SILVA, 2016).

Por sua vez, os movimentos dançados possuem a mesma origem dos ritmos que o embalavam: Leonardo José Taques (2021), Eliza Casadei e Rafael Venancio (2012) afirmam que os movimentos do tango surgem da improvisação de movimentos cubanos e africanos. Tais improvisações aconteciam em momentos de lazer e festividades nos *conventillos*⁵⁶.

53 A “Praça dos Namorados Beto Stodieck”, mais conhecida como Praça dos Namorados fica localizada em uma região central da cidade, em um bairro de classe social de alto poder aquisitivo. Se discutirá mais adiante sobre a praça.

54 Participação no Festival Internacional Online Tango Movimentos Urbanos, disponível em <https://www.youtube.com/c/MovimentoTangonaRua>.

55 Para Braga (2014) não é possível separar por completo a tríade que compõem o tango (música, verso e dança), uma vez que suas construções aconteceram concomitantemente. Contudo, segundo o objetivo da pesquisa, neste artigo o foco recairá no tango enquanto dança.

56 Estilo de residências que lembram os cortiços brasileiros e onde viviam as famílias de negros e imigrantes de Buenos Aires (Braga, 2014).

Outras vertentes dizem que o tango-dança foi se formando nos prostíbulos, uma vez que durante um período da sua história este era um dos poucos locais onde se permitiam dançar e tocar tango. (BRAGA, 2014; SILVA, 2016; PINEYRUA, 2018; RODRIGUES, 2012; TAQUES, 2021).

Da história do tango é relevante pontuar que em seu início ele era negado pelas classes sociais de maior poder aquisitivo, visto que era considerado uma dança profana. Taques (2021) discute e complementa sobre a origem do tango e os encontros culturais que aconteciam na periferia de Buenos Aires. Segundo o autor:

[...] se entende que é mais provável que o tango tenha sido criado a partir de um encontro de diferenças e de semelhanças entre as pessoas que viviam nos cortiços, os imigrantes de diferentes partes do mundo: afrodescendentes, gaúchos, italianos, entre outros povos que conviviam entre suas características culturais como o idioma, os costumes, etc. Estas diferenças entre eles/elas parecem ter sido respeitadas, na medida que possibilitaram estruturar mais do que um ritmo ou uma dança, e sim, algo que identificou e integrou essa comunidade que era excluída e periférica, gerando-se, com este início do tango, um sentido de pertencimento para aqueles/as que vinham de outras terras e continentes (TAQUES, 2021, p. 458).

Mauro Mendes Braga (2014) relembra que Buenos Aires, em sua fundação, tinha como objetivo ser canal de comunicação com o mundo. O autor aponta como o tango representa algumas dessas características, visto que conseguiu não só ser ponto de comunicação entre as mais diversas culturas, como apontado por Taques (2021), como também foi uma ponte de comunicação com outros países, como veremos adiante, devido a sua possibilidade de se transformar e se adaptar ao tempo e local em que é performado.

Foi a partir do século XX, após o tango ser reconhecido na Europa e principalmente na França, onde ganhou maior prestígio, que há uma validação do seu estilo, principalmente pela sociedade portenha, a qual o adota como símbolo da sua cultura (BRAGA, 2014; SILVA, 2016; PINEYRUA, 2018). Essa adoção por parte, principalmente de Buenos Aires, mas também de toda Argentina, nos dá pistas dos motivos que levam a crença de que o tango é apenas argentino, desconsiderando sua história no Uruguai, apesar dos processos históricos terem acontecido em paralelo (BRAGA, 2014; SILVA, 2016; PINEYRUA, 2018). Ademais, outro ponto que sugere a associação de Buenos Aires ao Tango, é o fato da cidade ser amplamente citada em suas letras, como apontado por Braga (2014) e também por Susana, quando perguntada sobre a relação do tango com o espaço público:

[...] eu acho que o tango tem muito disso, de urbano e que tem tudo a ver com os espaços públicos e que os espaços públicos são tango. Se tu escuta os, as letras né, que nem o samba, é o boteco. Tu entra em um boteco aqui no Brasil e é samba, então, pra nós o tango é espaço público, é espaço público mesmo. [...] todo o tango, é a esquina, é o malandro que bateu ali na esquina é a puta que está aguardando lá na

esquina, é tudo na rua, é a rua, o tango é a rua (Susana⁵⁷, idealizadora, entrevista realizada em 26 de Outubro de 2021⁵⁸).

Rodolfo Dinzel (2011) destaca que o tango nasceu de uma busca pela liberdade. As famílias que viviam à margem da sociedade, ainda que tivessem importância fundamental em sua edificação, buscaram no tango uma forma de lazer: eram negros/as e imigrantes que, por meio das festividades, criavam uma forma de identificação e de reivindicar, expressar e viver sua cultura e a sua arte (BRAGA, 2014; TAQUES, 2021). O tango-dança, portanto, se desenvolveu desta busca de liberdade e de se fazer em comunhão (DINZEL, 2011); reivindica seus personagens e os coloca como protagonistas em suas músicas, traduzindo a Buenos Aires dos anos 20 aos 50 em letras, ritmos e movimentos. Adentra a cidade por meio da arte e a imortaliza em seus versos. Mas que transformações acontecem no tango quando se desloca para um outro tempo e espaço? A trajetória do Milonga na Praça pode nos ajudar a compreender o processo de sua transformação, bem como as tensões que o constituíram.

Susana e Ricardo, dois argentinos residentes em Florianópolis, foram os idealizadores do Milonga na Praça que, após convidarem Edson, Noemia e Evandro, três brasileiros/a apaixonados por tango, deram início ao que se tornaria, quase um ano depois, o Milonga na Praça como existe hoje. Inicialmente, era consenso entre todos/as organizadores que o evento também serviria como uma forma de divulgar as escolas e os professores que trabalhassem com tango-dança na cidade, assim como possíveis professores que estivessem de passagem.

Entretanto, as escolas de dança que trabalhavam com o tango na época tiveram uma compreensão diferente do que poderia provocar um baile de tango em espaço público. Edson, um dos organizadores do Milonga na Praça, contou, com um tom surpreso, como foi questionado por alguns professores que se sentiram ameaçados com a proposta. Segundo eles, seus bailes privados poderiam esvaziar devido à existência de um evento de tango gratuito na praça.

Pra que fazer um evento gratuito? Por que fazer um encontro lá (na praça) se esse evento pode ser pago dentro de uma escola... Perdão, dentro de um clube, dentro de... né? (Edson, organizador, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

Apesar dos questionamentos, o baile público aconteceu, assim como a divulgação referida pelos organizadores. O maior exemplo para essa divulgação acontecia nas

57 Os participantes autorizaram a própria identificação e assinaram o TCLE. A pesquisa foi aprovada pelo CEPESH.

58 Para respeitar a forma de falar de cada participante, optou-se por manter as palavras quando ditas em espanhol.

apresentações durante os aniversários do evento. Evandro conta que, além destas apresentações, ocorriam convites aos professores de tango da cidade vinculados às escolas de dança para ministrarem uma aula introdutória antes do baile iniciar, para quem desejasse conhecer mais do tango e participar da milonga. Era possível, após essa aula, ocorrer uma apresentação por parte dos professores/as convidados/as.

Essas ações, segundo os organizadores do evento, surgiram como possibilidade de criar uma relação entre escolas de dança, professores/as e população, pois ao mesmo tempo em que oportunizavam a divulgação dos/das profissionais, também possibilitavam à população conhecer um pouco mais sobre o tango:

[...] então eles começaram a entender o quanto era importante eles terem esse palco, né no nosso aniversário de Fevereiro sempre né... então eu acho que a gente conseguiu desmistificar essa espécie de concorrência que existia; que a gente não tá na concorrência, muito pelo contrário, a gente está aumentando, quanto mais tango acontecer, quanto mais eventos dele acontecerem, maior será o movimento dele dentro da academia e não fechar ele dentro da academia, então a gente sempre trabalhou isso para não acontecer é... esse tipo de má interpretação e pra dar a cara mesmo a tapa dentro das academias e mostrar que a gente não tá aqui para fazer concorrência (Evandro, organizador, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

O que nos aponta Evandro estava alinhado com o objetivo principal do projeto, segundo Susana: que o Milonga na Praça se configurasse como meio de divulgar a cultura do tango, principalmente em sua forma dançada. Mas também se alinhava a outros percalços que apareceram no caminho, como a ideia de que realizar um baile gratuito ao ar público geraria concorrência com os bailes (privados) das escolas, como apontado por Edson. Para minimizar essas desconfianças, a organização buscava, ao ir nas escolas “*dar a cara a tapa*”, mostrar que o Milonga na Praça iria na contramão de uma concorrência e poderia gerar interesse da população sobre a prática de tango, conseqüentemente levando mais pessoas para a sala de aula. Quando necessário, a organização também buscava “*girar o gorro*”, uma prática em que cada pessoa que estava na milonga contribuía financeiramente com o valor desejado para colaborar com a participação do/a artista convidado/a.

Porém, aos poucos, na visão de Susana, o objetivo principal que moveu os organizadores à criação do Milonga na Praça tomou outros rumos, uma vez que a figura principal deixou de ser a fomentação da cultura do tango e passou a ser a socialização daqueles que participavam do evento. Um desvio que distorcia o Milonga na Praça da sua própria proposta e contribuiu para seu próprio distanciamento, resultando em sua saída da equipe. Mas há outras questões apontadas por Susana que valem a pena destacar:

a gente tinha também como objetivo que era juntar e divulgar o trabalho das escolas que tinha haver com o envolvimento da nossa cultura, desde a dança e tal, mas

sempre como um espaço assim neutro né, sem condições políticas, sem condições de... Ou situações particulares, ou interesses particulares na divulgação da cultura, que fosse um espaço limpo também pras pessoas compartilharem e é um... um espaço da comunidade para a comunidade também né? (Susana, idealizadora, entrevista realizada em 26 de Outubro de 2021).

A questão de um objetivo cultural enfatizado por Susana, assim como o desejo de contribuir para a continuação de uma “comunidade” de tango na cidade; em comunhão a partir de interesse em viver, compartilhar e difundir a prática artística cultural. Essa comunhão, a seu ver, não aconteceu.

Outro problema apontado por Susana, e que para ela também desvirtuava o objetivo inicial proposto, foi a organização realizar parcerias com órgãos municipais, como a Fundação Franklin Cascaes⁵⁹ (FFC): no seu entendimento, isso significava se filiar e apoiar o partido político que se encontrava à frente da gestão pública na época. Trata-se de uma questão complexa, porém há que se destacar que o apoio da FCC fez com que o Milonga na Praça entrasse para o grupo de projetos culturais reconhecido e divulgado pelos órgãos públicos culturais da cidade, como mostra a carta lançada em comemoração ao 32º aniversário da Fundação:

Paralelo a esses projetos, durante o ano novas atividades são planejadas e executadas, a fim de afirmar uma cultura múltipla e democrática em prol dos cidadãos em que todos tenham acesso.

Apresentação de grupos de boi de mamão em praças e festas populares, tango na Praça dos Namorados com a famosa milonga, abertura do Ciclo do Divino Espírito Santo, bem como as festas que acontecem nas comunidades da ilha e continente têm o apoio da Prefeitura e da Franklin Cascaes.

A Fundação está aberta a contribuições de outras etnias que venham agregar a construção social florianopolitana, trazendo maior visibilidade e conhecimento dos públicos (Documento disponibilizado pela Casa da Memória em Setembro de 2021).

Pelo que é possível compreender com as falas dos/as entrevistados/as, o objetivo idealizado para o Milonga na Praça – ser um evento cuja intencionalidade fosse apenas dançar tango e contribuir para sua difusão – não se concretizou. Parcerias com órgãos da prefeitura significavam, para Susana, retirar a neutralidade do evento e vinculá-lo a questões políticas partidárias. Ademais, ao estabelecer essas parcerias o Milonga na Praça passava a ser um evento para a socialização da comunidade, o que poderia ser feito de variadas maneiras, ficando em segundo plano a questão da difusão cultural:

Um movimento cultural não tem que ser um momento de sociabilização, [...] um movimento cultural tem que ser cultural, a sociabilização vai ser a partir da cultura,

59 A FCC é uma fundação cultural criada em 1987 que busca, com apoio de políticas públicas para a área da cultura, fomentar ações culturais para a cidade.

isso é uma consequência, mas não é: eu me junto a sociabilizar e depois vem a cultura, porque é... porque, enquanto a palavra sociabilização for além do que o objetivo, aí se filtra tudo aquilo que o ser humano tem, outros espaços para brigar, que não tem que estar lá, no museu a gente não discute política, né? (Susana, idealizadora, entrevista realizada em 26 de Outubro de 2021).

A questão apontada por Susana faz uma distinção entre socialização e cultura por um lado, e entre arte e política, por outro. Remete a uma perspectiva de compreensão das relações entre arte e política como esferas separadas, assim como o dançar e o socializar. Talvez o que Susana se refira seja a uma autenticidade do tango, tal como José Reginaldo Gonçalves (1988) discute sobre a autenticidade dos patrimônios. Para o autor, quando nos referimos à autenticidade, podemos relacioná-la tanto a um objeto como a uma experiência; desta forma, seguindo o pensamento Benjaminiano, a ideia da autenticidade estaria relacionada com as técnicas de reprodução, sendo o autêntico original e o inautêntico a reprodução. (GONÇALVES, 1988; Benjamin 2012). Ainda segundo Gonçalves (1988), os patrimônios culturais podem representar a autenticidade de ideias como a de nação ou identidade, uma vez que tais patrimônios “podem ser interpretados como coleções de objetos móveis e imóveis, através dos quais é definida a identidade de pessoas e das coletividades como a nação, o grupo étnico, etc” (GONÇALVES, 1988, p. 267).

Seria o tango, uma dança reconhecida como patrimônio cultural “imaterial” da humanidade, passível de reprodução? É possível reconhecermos uma única autenticidade desta dança? Novamente retorno a Gonçalves (1988): o patrimônio cultural, na sua perspectiva, apresenta-se como mediador entre as diversas dimensões do tempo; ele possui a “capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro.” (GONÇALVES, 1988, p. 267), possibilitando que haja uma identidade que percorre e se comunica entre os tempos. Um mediador como as tradições discutidas por Raymond Williams (1979) e Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1997), que são como pontos de relação do passado que se atualizam para continuar existindo no presente.

Contudo, ambos autores relembram: as tradições são inventadas e fazem parte de um recorte seletivo de um tempo e de uma classe da qual foram criadas (WILLIAMS, 1979; HOBSEBORN; RANGER, 1997). Ignorar esses fatores das tradições talvez seja tão perigoso quanto procurar uma autenticidade única e “verdadeira” dos patrimônios culturais. É fechar os olhos para a compreensão que se cria de cada patrimônio em cada época, um olhar que pode (e talvez deva) ser questionador e crítico, entendendo que tanto as tradições do tango⁶⁰, quanto

60 Maiores discussões sobre a tradição do tango são realizadas no artigo 2 – Milonga na Praça: Tango, Memória e Tradição

a dança em si como um patrimônio cultural, constituiu-se mediante diversos movimentos históricos, sociais, culturais e políticos dos tempos e espaços pelos quais transitou e que o edificaram.

Para compreender a decisão de Susana e melhor entender este lugar de “espaço neutro” na cultura das milongas na Argentina e a sua relação com o incentivo público e privado, buscamos as falas de Herber, argentino e professor convidado em alguns Milonga na Praça:

[...] na Argentina por exemplo, se por prefeitura é só para uma classe social e generalmente la mas, com poco recurso; quando no é da prefeitura, quando es organizador simples, que es una si... es para todo ele. Por eso falamos de una mente social, quando se hace una pessoa, ou três ou quatro... vai la persona que tiene muito dinero e va dançar com uma persona que no tiene nada de dinero; [...] se por exemplo, em argentina hay muitos tango em la praça, direcionado para um povo e ele não vai, mas esta gente de poder aquisitivo no vai dançar com uno de la villa, que si acontece em outros tangos da praça, por exemplo... por aqui chama favela no? Nos chamamos villa. Eu tenia alunos de la villa, de la favela, que dançavam muito bem, mas no teniam um nível [aquisitivo]... pero la gente, as pessoas de estes que no dançavam muito bem gostavam de dançar, pero quando ibam a outro evento social, que era organizado por outra movimento, ele no pode... ele no dançavam, por el estado. Em essa praça si, aqui no (Herber, professor de tango, entrevista realizada em 2 dezembro de 2021).

E o que que acontecia de diferença que em uma praça eles dançavam juntos e na outra não? (Pesquisadora)

Claro, que era um organizador simples e este estava direcionado... em el simples que era por uma pessoa ellos... es como que se rompe a cadena, ou se rompe o muro que hay niveles sociales (Herber, professor de tango, entrevista realizada em 2 dezembro de 2021).

Em outras palavras, na Argentina, segundo Herber, quando uma Milonga é organizada com apoio ou promovida pela Prefeitura, ela é direcionada a determinada parcela da população, o que faz com que pessoas de diferentes classes sociais não frequentem o mesmo baile. Já as milongas organizadas sem parcerias públicas ou privadas são frequentadas por pessoas de diferentes classes sociais, o que contribui, segundo Herber, para “romper os muros” das divisões sociais: as pessoas dançam entre si, independentemente da condição de classe social. Este também pode ser um indicativo de o porquê Susana buscava que o Milonga na Praça fosse um espaço neutro, sem apoios governamentais: ecoava em sua expectativa a experiência de sua terra natal e o desejo de que o evento fosse frequentado por pessoas de diferentes segmentos socioeconômicos.

Contudo, é importante lembrar: ainda que o próprio local e contexto geográfico em que o Milonga na Praça acontecia possa contribuir para uma certa diferenciação de público

devido a condições socioeconômicas, de raça, geração, entre outras, o financiamento público para atividades culturais é praxis corrente no Brasil. Eventos voltados para diferentes públicos contam com patrocínios de órgãos governamentais, empresas públicas e privadas, sendo tensos os debates sobre esses incentivos e quem os acessa (COSTA; MEDEIROS; BUCCO, 2017).

Considerar que um evento de dança, como o Milonga na Praça, possui apoio municipal desde mais ou menos o seu segundo ano de existência, é um passo importante para a história da dança na cidade. Isso porque Sandra Meyer Nunes (1994) afirmava, há mais de duas décadas, que o pouco incentivo público na dança cênica em Florianópolis ocasionou em desestímulo para o setor da dança na cidade. Com a ausência de financiamento e apoio público, artistas recorriam a escolas de dança privadas, parcerias em clubes, organização de grupos independentes ou deixavam a cidade em busca de melhores condições.

Evandro, Edson e Noemia ressaltaram, na entrevista realizada, que a caminhada até a contribuição da FCC não foi simples. Nos três primeiros meses foi necessário pagar pelas licenças para utilização do espaço público⁶¹; nesse período, criaram um material para apresentar na prefeitura e comprovar a propriedade das atividades que realizavam. Inicialmente a proposta apresentada pelos órgãos municipais era de realizar o evento juntamente a participação de carrinhos de *food truck*, como forma de compensar as licenças. Tal proposta foi vetada pela equipe da organização, como lembrado por Evandro e Edson:

Eles queriam que a gente colocasse os *food truck* aqui pra que dessa economia do *food truck* pagasse as taxas (Evandro; organizador, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

Eu disse não, a gente não quer vender nada, a gente não quer dinheiro (Edson, organizador, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

A preocupação que o Milonga envolvesse lucro ou estivesse relacionado a alguma forma de mercantilização era presente para a comissão organizadora, pois consideravam que tal prática mudaria a configuração e o sentido do evento. Foi somente através do contato com a FCC que o evento foi abraçado de forma a abonar as taxas para as licenças, como explicado por Noemia:

A Roseli, que era superintendente da época [na FCC], ela já tem muita experiência, então assim que ela viu o projeto ela acolheu prontamente... porque a Roseli já não tem essa visão [dos *food trucks*] (Noemia, organizadora, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

61 Em Florianópolis, para a utilização do espaço público é necessário a autorização dos órgãos públicos Fonte: Prefeitura Municipal de Florianópolis, disponível em: <https://www.pmf.sc.gov.br/servicos/index.php?pagina=servpagina&id=3583#requisitos>. Acessado em 13 de outubro de 2022.

5 Milonga na Praça, Cidade e Política

Há uma diferenciação entre a política tal como entendida por Susana e trabalhada pela comissão organizadora do Milonga na Praça, da política discutida por autores/as como Guzzo e Spink (2015), Jacques Rancière (2010) e André Lepecki (2010). Para este último autor, por exemplo, “política de verdade” é aquela que traz o dissenso e que está diretamente conectada com as artes e a estética, ao contrário da “politicagem” trabalhada pelos políticos, sendo essa mais próxima de uma política partidária (LEPECKI, 2010, p. 44; RIBEIRO *et al.*, 2017).

A perspectiva de Rancière (2010) ecoa nos trabalhos dos demais autores e possibilita compreender que a dança, ao embalar um corpo com determinados movimentos, traz consigo o contexto social em que foi e é dançada e provoca dissensos (LEPECKI, 2010; HAUN; SANTOS, 2017; RANCIÈRE, 2010). Para Isis Conrado Haun e Cláudio Eduardo Félix dos Santos (2017), a dança traz consigo os sentidos e significados de quem dança. Todo o seu contexto social e cultural, os aspectos políticos que vivenciou, todas as experiências e memórias que fazem parte e constituem o sujeito que dança são traduzidos em seu corpo e movimentos e o acompanham quando se propõe a dançar. Ou seja, compreender que a dança corporifica e materializa o invisível que existe na história do sujeito, significa também considerar que corporifica e materializa o que há de político na sociedade em que se encontra.

Apoio-me nas discussões sobre coreografia de Lepecki (2010) para pensar no entretecer do Milonga na Praça com o espaço em que era realizado. Segundo o autor, a coreografia é a matéria prima da função política, traduzindo os movimentos políticos que ocorrem nos seus mais diversos segmentos. A coreografia se torna coreopolítica quando provoca uma ação no que é invisível “na trama de circulação do urbano” (LEPECKI, 2010, p. 56). A coreografia, portanto, apresenta não só como se dá o movimento dos corpos dos sujeitos entre si e dentro da cidade, como também de que modo o movimento das questões sociais, políticas, geracionais, raciais, estéticas, de gênero, de classe, entre outras, se relacionam com os corpos que circulam pela cidade.

Um exemplo que pode ilustrar como a coreografia torna visível o invisível, é referida por Cristiana Felipe e Silva (2016) quando conta sobre a ritualização e o que embala uma milonga. Segundo a autora:

Ao mesmo tempo em que produz uma integração entre indivíduo, o tango-ritual também articula coesão e tensão social. O baile-tango é elaborado por encontro e

tensão, uma ritualização performática de conflito, onde há atores e espectadores do baile (SILVA, 2016, p.59).

Em um baile de tango há encontro com um outro, tensão e conflito resultam em uma dança improvisada. Há algo que se cria no momento em que se baila junto, assim como no encontro na cidade que pode gerar o dissenso, tal como abordado por Rànciere (2010) e Lepecki (2010).

A praça dos Namorados, lócus onde ocorria o Milonga na Praça, é situada em um bairro de classe média alta do centro da cidade. É uma praça com pouca circulação de pessoas, utilizada principalmente por moradores/as do bairro (CABRAL, 2015). Norma (frequentadora) e Edson (organizador), ao rememorem as milongas que aconteciam na praça, destacaram algumas interações do público com o evento que nos dão pistas para visualizar a coreografia dançada pelo Milonga na Praça:

uma das coisas que mais me emocionou foram duas meninas que entraram no meio do salão e uma dançando com a outra tentando imitar aqueles movimentos e eu fiquei observando e achando aquilo maravilhoso, sabe? Maravilhoso (Norma, frequentadora, entrevista realizada em 2 de outubro de 2021).

eu lembro que tinha um menino que cuidava de carros aqui no estacionamento e ele assim, ele olhava assim “olha que legal, tem tango na praça”, e ele só cuidava do pessoal que ia para a igreja, ganhava um dinheiro ali e até ajudava nós a carregar umas coisas ali, os pisos, e ele dizia assim “a praça mudou”, a praça mudou. [...] esse tipo de encontro, de... ele transforma realmente os locais (Edson, organizador, entrevista realizada em 2 de outubro de 2021).

Para Janaina Rocha Furtado e Andréa Vieira Zanella (2007), tanto o caminhar pela urbe, como a arquitetura, a natureza, a arte, a dança, entre outros, pode possibilitar experiências estéticas, uma vez que estética é uma forma de se relacionar com o mundo que tem “como tarefa essencial promover afetamentos que nos interpelem e nos permitam questionar o que nos rodeia” (DOS SANTOS; ZANELLA, 2021, p. 10). Questionar, (re)conhecer, se relacionar de uma forma outra... No encontro entre baile e público rememorado por Edson e Norma, abre-se espaço para que duas meninas se afetem pela possibilidade de utilizar uma quadra de basquete de um modo outro, distante daquele para a qual foi concebida, ou que um trabalhador observe mudanças que transformam seu espaço de trabalho.

Mas essa possibilidade de afecções é limitada, segundo Norma (frequentadora), pela própria condição do lugar em que ocorre, a Praça dos Namorados:

Aquela praça só vai quem tá por ali né, não alcança um maior número de, de pessoas, mas é a possibilidade que a gente teve até agora né, até eles estão começando a falar em levar pra alfândega, que na alfândega você engloba muito

mais gente né. Então é... eu acho que, é, foi um bom começo, vamos dizer assim, um bom começo... de um trabalho que a gente pode fazer em prol da dança em Florianópolis, né? (Norma, frequentadora, entrevista realizada em 2 de outubro de 2021).

Considerando o evento como acontecia, é improvável que criasse dissensos e promovesse uma coreopolítica, tal qual fala Lepecki (2010). Visto a localização da praça em uma região central e de alto padrão da cidade, também é possível se perguntar: há espaço para que outras danças sejam dançadas? E quais possuiriam o mesmo acolhimento tanto da população que ali perto vive, como da FCC? Sendo a maioria de corpos de pessoas brancas que participam da milonga e frequentam a praça, há possibilidade para ruídos contra hegemônicos em uma milonga onde a maioria de seus participantes são brancos/as e de classe média, ou seja, que seguem os padrões hegemônicos?

O analisado na pesquisa mostra que mesmo que poucos ou baixos, ainda assim o Milonga na Praça provocava ruídos: trazia para o centro de uma cidade do sul do Brasil uma prática cultural de um país vizinho; inseria o estrangeiro no cotidiano do lugar; introduzia uma música em volume ambiente a qual se misturava aos demais sons da cidade, modificando o espaço da praça e convidando os/as passantes a pararem, observarem e porventura até dançarem. Lidia (frequentadora), rememora como acontecia a interação entre o evento e os moradores/as próximos aquela praça que fica entre dois prédios de alto padrão e onde ocorre um evento de tango com pessoas de corpos majoritariamente brancos e magros, com boas vestimentas, que ocupam o espaço da praça se concentrando aos arredores da quadra-pista, durante aproximadamente às 4h de duração do baile:

A quadra em que a gente dança fica encostada em um prédio, não é? então essas pessoas, eles não conseguem ver porque tá muito embaixo deles, eles descem, agora até um casal que mora lá disse para alguém que disse, que falou “ah a gente participa de um evento aqui na praça” e “aah! A gente mora ali no prédio e o pessoal está sempre perguntando quando é que vai voltar? Quando é que vai voltar?”, eles gostam de ouvir, é legal isso. E o outro, do prédio que está do outro lado da quadra da praça, é que eles têm uma visão melhor, tem um lá no quinto andar, aquele lá não perde uma, ele sempre senta na sacada, então é bacana isso assim (Lidia, frequentadora, entrevista realizada em 25 de Novembro de 2021).

A praça se tornava palco e a milonga um espetáculo para aquelas/as que observavam, das sacadas de casa ou lugares próximos à “pista de dança”. Ao dançar na cidade, transformava-se o espaço público, seja pelas afetações, mesmo que momentâneas, e dos convites a quem estivesse passando para entrar da dança, seja observando, seja bailando junto. É uma forma de, pelo menos uma vez ao mês, transformar a praça em baile. Uma

possibilidade (e aqui também esperança da autora) de provocar mudanças que qualifiquem o espaço de forma a ele ser ocupado de um modo outro, tal como diz Evandro:

Eu acho que a gente está como agente também de qualificação do espaço e se a Milonga na Praça ocupa um espaço público de uma maneira saudável e puxa não só a nossa atividade, mas as outras atividades que são demandas naturais, né, que são as pessoas que jogam basquete, as crianças que vem brincar aqui, né o pessoal do skate, eu acho que a gente puxa essa qualificação junto com eles e o que a gente quer é não só buscar essa qualificação desses espaços, das comunidades, das pessoas da comunidade que ocupa esse espaço, em qualificar essa, mas não só a Praça dos Namorados, mas qualificar os outros espaços da cidade mesmo, que são espaços nobres, se for ver o espaço mais importante que tem na cidade são esses espaços públicos, que é onde os moradores frequentam, então estimular isso, das pessoas se encontrarem e conhecerem, os vizinhos se conhecerem, através desse evento da arte eu acho isso aí formidável. [...] a arte e a afetividade humana, acho que tem a ver com a relação da saúde, de saúde pública, por isso que a gente faz tango na praça pública! (Evandro, organizador, entrevista realizada em 3 de Outubro de 2021).

Em suma: o Milonga na Praça, evento público à céu aberto, convida para caminhar em um ritmo outro pela praça, uma possibilidade de estar e ocupar o espaço público embalado ao som de uma milonga. O tango, dança que possui como conexão principal o abraço, provoca a comunicação de uma pessoa com outra por meio de passos e da improvisação (DINZEL, 2011; SILVA, 2016; PINEYRUA, 2018); corporifica-se em forma de baile, resgata suas tradições e histórias, e possibilita que a apresentação e o abraço com o diferente. Desta forma, aos poucos e sutilmente, o evento promove ruídos e cria ruídos na tessitura da cidade.

6 Conclusão

Ao falar do Milonga na Praça a partir das perspectivas das pessoas que o idealizaram e frequentaram, entendemos que o tango continua existindo graças a sua possibilidade de abraçar (literalmente) o diferente: por meio dos pesos e contrapesos (resistências e aberturas), movimenta-se, dança, (re)vive, (re)existe. Pode ser considerado uma dança política e, uma vez que dançado em espaço público, abre brechas para repensarmos nossa forma de estar na cidade e a possibilidade de a ocuparmos de um modo.

Conclui-se, portanto, que o Milonga na Praça, modifica o espaço onde é realizado e provoca afecções tanto em quem participa diretamente ou até mesmo em quem simplesmente assiste e transita por ali durante o baile. Configura-se como possibilidade de presença da diferença entre nós, com os ecos de vozes que o constituíram: dos ritmos afros e cubanos, da sensualidade e do profano, dos cabarés e dos prostíbulos. Ainda que abafadas, e sem fôlego, todavia para questionar um possível branqueamento que é retrato tanto do tango, quando tem uma parte da sua história apagada, como da cidade em que o evento está localizado. Essas

vozes perduram no Milonga na Praça e o configuram, mesmo que sem intenção à priori, em um evento político, com a possibilidade de criar ruídos e brechas para ocupar um espaço da cidade de uma forma outra, com um movimento outro, em ritmo de milonga.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANJOS, Moacir dos. **Política da arte**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2014.
- ALLEMAND, Débora Souto; ROCHA, Eduardo. Micro-resistência no espaço urbano: um olhar sobre a dança na cidade. **DAPesquisa**, v. 10, n. 13, p. 003-15, 2015.
- ALLEMAND, Débora Souto, ROCHA, Eduardo. Territórios criados pelo... AVOA! Núcleo Artístico: relações possíveis entre dança e cidade. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 28, p. 253-270, 2017.
- ASSIS, Neiva de, ZANELLA, Andréa Vieira. Lixo: outras memórias da/na cidade. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 28, n. 2, p. 195-203, 2016.
- ÁVILA, Mayna Yaçanã Borges de; FERLA, Alcindo Antônio. O que pode o corpo? Corpografias de resistência. **Interface-Comunicação, Saúde, Educação**, v. 21, p. 731-748, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRAGA, Mauro Mendes. **Tango: a música de uma cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas. **Ano VI–Número Especial–2008**, p. 79, 2008.
- BUENO, Gabriel; ZANELLA, Andréa Vieira. Jovens, arte e os sentidos de cidade. **Barbarói**, p.162-183, 2015.
- CABRAL, Thalyne N. D. C. **Espaço público e urbanidade**: um estudo sobre a apropriação de praças no município de Florianópolis. 2015. Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- CASADEI, Eliza Bachega; VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. Carlos Gardel enquanto monumento em disputa: Identidade Rio-platense e Invenção das Tradições do Tango. *In: Encontro Internacional de Música e Mídia*, 8., 2012. **Anais[...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- COUTINHO, Marina Henriques; SOTER, Silvia. Teatro e dança no Centro de Artes da Maré–ações de contra-mundo. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 34, p. 060-076, 2019.

COSTA, Camila Furlan da; MEDEIROS, Igor Baptista de Oliveira; BUCCO, Guilherme Brandelli. O financiamento da cultura no Brasil no período 2003-15: um caminho para geração de renda monopolista. **Revista de Administração Pública**, v. 51, p. 509-527, 2017.

DINZEL, Rodolfo. **El tango, una danza: esa ansiosa búsqueda de la libertad**. 1 ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

DOS SANTOS, Natália Alves; ZANELLA, Andréa Vieira. Arte, Corpo, Cidade: Sobre Elefantes e Pessoas em Situação de Rua. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 41, 2021.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos. **Psicologia em Revista**, v. 13, n. 2, p. 309-309, 2007.

GAGNEBIN, Jean M. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 2, p. 264-275, 1988.

GUNLANDA, Orlando A. C. **Sociedade Kênia Clube: produção de memória e resistência da população negra em Joinville/SC**. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

GUZZO, Marina Souza Lobo; SPINK, Mary Jane Paris. Arte, dança e política (s). **Psicologia & Sociedade**, v. 27, p. 03-12, 2015.

HAUN, Isis Conrado; DOS SANTOS, Cláudio Eduardo Felix. A memória escrita no ar: reflexões histórico-culturais sobre a relação dança e memória. **Revista Uniabeu**, v. 10, n. 25, p. 10-24, 2017.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2011.

MACHADO, Jardel Pelissari; ZANELLA, Andrea Vieira. Bakhtin, Ciências Humanas e Psicologia: Diálogos sobre epistemologia e pesquisa. **Psicol. Soc.**, Belo Horizonte, v. 31, e166423, 2019.

NUNES, Sandra Meyer. **A dança cênica em Florianópolis**. Fundacao Franklin Cascaes, 1994.

PINEYRUA, Maria Faustina. **Milonga de mis amores: Da relevância dos ambientes de baile nos processos de transmissão do tango na cidade de Salvador**. 2018. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 15, p. 45-59, 2010.

RAPOSO, Otávio. Coreografias de evasão: segregação e sociabilidade entre os jovens do break dance das favelas da Maré. **Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia**, v. 16, n. 2, p. 315-338, 2012.

RAPOSO, Otávio. Estética e sociabilidade entre os b-boys da Maré. Driblando as fronteiras do tráfico. Ponto Urbe. **Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, v. 14, 2014.

RAPOSO, Otávio. Cartografia da dança. Segregação e estilos de vida nas margens da cidade. **Mana**, v. 22, n. 3, p. 765-797, 2016.

RIBEIRO, Ruth Torralba *et al.* A dança como política do encontro com pessoas e lugares. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, p. 143-151, 2017.

RIBEIRO, Ana Gabriela Antunes. A construção do pensamento crítico na arte e na filosofia:: Walter Benjamin e os modernos. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)**, n. 2, 2004.

RODRIGUES, Ana Cabral; BAPTISTA, Luis Antônio dos Santos. Cidades-imagem: afirmações e enfrentamentos às políticas da subjetividade. **Psicologia & Sociedade**, v. 22, p. 422-429, 2010.

RODRIGUES, Vagner. **A expansão do tango na cidade de São Paulo: um fenômeno de tradução entre mídias e ambientes midiáticos**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 4. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

SILVA, Cristiana. Felipe. **Vida é milonga: troca e dádiva no ritual-tango**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós Graduandos em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. Observações didáticas sobre a análise dialógica do discurso-ADD. **Domínios de Linguagem**, v. 10, n. 3, p. 1076-1094, 2016.

TAQUES, Leonardo José. Tango de bordel? Reflexões sobre a possibilidade de origem do tango. **O Mosaico**, 2021.

TIDEI, Mariana Dobbert; SPERLING, David Moreno. Práticas críticas no espaço urbano: Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi. **Oculum Ensaio**, v. 12, n. 1, p. 61-82, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,[1971], 1979.

ZANELLA, Andréa Vieira; Sais, Almir P. Reflexões sobre o pesquisar em psicologia como processo de criação ético, estético e político. **Análise Psicológica**, v. 26, n. 4, p. 679-687, 2008.

4 Conclusão da pesquisa, concluindo a escrita

É estranho começar a escrever as conclusões desta pesquisa. Há certa nostalgia ao relembrar os momentos de estudo para passar na prova, a primeira tentativa que não deu certo e a segunda que, depois de bem-sucedida, foi atropelada por uma pandemia. Relembrar o início da pesquisa é também relembrar o início da quarentena, os planos mudando, as aulas online, as diversas incertezas e inseguras.

Percebo-me com certa dificuldade em finalizar, afinal a escrita da pesquisa também foi uma companheira durante o isolamento. Uma companheira que ora estava ali me fazendo sonhar, ora me tirava o sono com a preocupação. Evandro (organizador), durante a entrevista com a organização que aconteceu na praça, lembrou da experiência de não querer ir embora do baile, *“quando acabava a Milonga que ninguém queria ir embora, a gente ficava sentado conversando, batendo papo...”*. Talvez a dificuldade de escrever as palavras finais venha desse “não querer ir embora”, não querer me despedir da milonga e encerrar a última dança.

Iniciei a dissertação com o objetivo de pesquisar as relações entre dança e cidade; com a suspensão do evento por conta da pandemia de COVID-19, fui convidada a rodopiar e assumir um olhar para a memória. Grato giro que me abriu possibilidades para adentrar nas entrelinhas dos cacos da história da cidade em que vivo. Uma possibilidade de conhecer a Praça dos Namorados, uma praça que até pouco tempo não havia seu registro nos órgãos municipais. Uma praça que não se sabe sobre a criação do nome, mas há boatos de que faz referência aos encontros de casais apaixonados dos colégios de padre e de freira que há próximos a ela. Uma praça que é reflexo do lado leste da cidade e mostra, ao olharmos com maior atenção, o processo do desenvolvimento urbano que privilegia alguns, com seus marcadores sociais de classe, raça bem delineados.

Estar com os olhos atentos para a memória também foi uma possibilidade de questionar as tradições e a história do tango, em paralelo com o tango que é dançado no Milonga na Praça. Foi possível reconhecer as tensões existentes entre culturas diferentes que se encontram e se propõem a bailar. Foi possível conhecer o tango como uma dança em movimento, que se renova a cada passo dado, que dialoga e comunica diante de um abraço.

Durante o pesquisar, também foi possível adentrar na história do Milonga da Praça em si, entender o que o move, seus objetivos enquanto um baile com uma dança vinda dos países vizinhos, mas dançada no Brasil. Primo do samba (PINEYRUA, 2018), o tango

encantou os manezinhos⁶² e manezinhas, fez convite para dançar e sair a bailar pela cidade, uma lembrança referente as milongas nas praças Argentinas.

Talvez pelo assunto da cidade não ter saído completamente do horizonte da pesquisa - ou talvez seja o fato da minha teimosia em não querer soltar dele - ainda tive tempo, apesar dos anos de quarentena, isolamento e retomada à “vida normal”, de focar propriamente na relação do Milonga na Praça com a cidade e a política. É curioso perceber como as confusões entre política e o político estão presentes e se emaranham (as vezes entravando) o fluir do evento. Apesar do Milonga na Praça não ser reconhecido como um evento político tanto pela idealizadora, tanto pela organização e seus/suas frequentadores, ainda assim é possível afirmar que o evento provoca ruídos e promove mudanças, mesmo que pequenas, no entorno do local em que acontece e para as pessoas que dele participam direta ou indiretamente.

São afetações, experiências outras, uma possibilidade de vivenciar a cidade de uma forma dançada, um convite para parar e observar uma milonga que ocorre no meio de uma praça. Um convite a se perguntar: o que faz um baile aqui? Isso é possível? Posso eu participar? Ou talvez apenas se irrite com a impossibilidade de usar a quadra de basquete e ter que ouvir o som da música que ecoa pela praça.

Se por um lado as diferentes culturas se chocam, criando tensões, por outro elas produzem ecos que ficariam esquecidos, caso não se olhasse para as frestas da história. Como por exemplo, o fato do tango ter seu berço da população que estava à margem e hoje possui uma parte da sua história apagada, mas é prestigiado e reconhecido ao redor do mundo. Por outro lado, há a Praça dos Namorados, que esconde em seus cacos um passado da cidade escravagista, que pouco se fala, que pouco se deseja lembrar. Mas ainda assim, naquela praça em que já foi refúgio de veraneio de pessoas de alto poder aquisitivo e hoje ainda é moradia da mesma classe social, baila-se uma milonga que tem suas raízes na história africana e cubana. Talvez a história do tango e da Praça dos Namorados não estejam tão distantes assim e por meio desse encontro é possível questionar o embranquecimento que ocorreu tanto desta parte da cidade, como do tango.

É importante ressaltar que o Milonga na Praça que ocorria na Praça dos Namorados, tal e qual estudado nesta pesquisa, não acontece mais. A quadra de basquete onde ocorria o evento teve uma parte sua cercada em 2021, impossibilitando a retomada do evento no mesmo

62 Apelido dado a quem nasceu em Florianópolis.

local. Hoje, o Milonga na Praça retornou as atividades em outro espaço público, o que abre para novas possibilidades de continuar estudando e relatando a sua história.

Espera-se, portanto, que a pesquisa seja como o inacabamento proposto por Andréa Vieira Zanella (2017), um inacabamento que gere provocações e curiosidade: para além de contribuir para a reflexão e o desenvolvimento de futuras pesquisas sobre a dança, cidade, memória e política, que possa ser também um registro da história do Milonga na Praça da Praça dos Namorados e que motive outros/as pesquisadores/as a continuar bailando em uma próxima milonga.

Referências gerais

- ALLEMAND, Débora Souto; ROCHA, Eduardo. Micro-resistência no espaço urbano: um olhar sobre a dança na cidade. **DAPesquisa**, v. 10, n. 13, p. 003-15, 2015.
- ALLEMAND, Débora Souto, ROCHA, Eduardo. Territórios criados pelo... AVOA! Núcleo Artístico: relações possíveis entre dança e cidade. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 28, p. 253-270, 2017.
- AMORIM, Marília. Vozes e silêncio no texto de pesquisa em Ciências Humanas. **Cadernos de Pesquisa**, n. 116, p. 07-19, 2002.
- ARAÚJO, Felipe Ferreira. A Valorização do Trabalho Artístico Humano: Um Estudo de Caso Acerca do Direito Através das Artes e das Áreas Públicas. **Revista de Direito, Arte e Literatura**, v. 2, n. 1, p. 125-139, 2016.
- ASSIS, Neiva de, ZANELLA, Andréa Vieira. Lixo: outras memórias da/na cidade. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 28, n. 2, p. 195-203, 2016.
- ÁVILA, Mayna Yaçanã Borges de; FERLA, Alcindo Antônio. O que pode o corpo? Corpografias de resistência. **Interface-Comunicação, Saúde, Educação**, v. 21, p. 731-748, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista brasileira de educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.
- BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas. **Ano VI–Número Especial–2008**, p. 79, 2008.
- COUTINHO, Marina Henriques; SOTER, Silvia. Teatro e dança no Centro de Artes da Maré—ações de contra-mundo. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 34, p. 060-076, 2019.
- DA COSTA, Alan Queiroz; SAMPAIO, Corine Martins. Programa Ruas de Lazer da Prefeitura de São Paulo: Modernização na Gestão Pública do Esporte e Lazer. **PODIUM Sport, Leisure and Tourism Review**, v. 4, n. 2, p. 43-57, 2015.
- DE BARROS, Miguel; LIMA, Redy Wilson; MARTINS, Rosana. Cultura de rua e políticas juvenis periféricas: aspectos históricos e um olhar ao hip-hop em África e no Brasil. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 22, n. 1, p. 59-80, 2015.
- DOS SANTOS, Natália Alves; ZANELLA, Andréa Vieira. Macunaíma-Colorau e pessoas em situação de rua: sobre pesquisa, arte e vida. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 11, n. 23, p. 332-357, 2021.

FARIAS, Tadeu M.; DINIZ, Raquel Farias. Cidades neoliberais e direito à cidade: outra visão do urbano para a psicologia. **Revista Psicologia Política**, v. 18, n. 42, p. 281-294, 2018.

FERREIRA, Debora Pazetto; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem Queer das normas de gênero na dança de salão. **Revista educação, artes e inclusão**, v. 14, n. 3, p. 157-179, 2018.

FREITAS, Sicília Calado. Arte, cidade e espaço público: perspectivas estéticas e sociais. **ENECULT**, v. 1, p. 9, 2005.

GAGNEBIN, Jean M. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GEPP, Debora. série# 3-solidão. Baillistas. **Interface-Comunicação, Saúde, Educação**, v. 18, n. 51, p. 781-797, 2014.

GUNLANDA, Orlando A. C. **Sociedade Kênia Clube: produção de memória e resistência da população negra em Joinville/SC**. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Lutas sociais**, n. 29, p. 73-89, 2012.

HAUN, Isis C. **A memória escrita no ar: dança e formação de sentidos estéticos à luz da escola de Vigotski**. 2017. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017.

KRIPKA, Rosana; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa Lara. Pesquisa Documental: considerações sobre conceitos e características na Pesquisa Qualitativa. **CIAIQ2015**, v. 2, 2015.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**;[tradução Cristina C. Oliveira]. Itapevi. SP: Nebli, 2016.

MUYLAERT, Camila J. *et al.* Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, São Paulo, v. 48, p. 184-189, 2014.

NUNES, Bruno Blois; FROEHLICH, Marcia. Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder. **Revista educação, artes e inclusão**, v. 14, n. 2, p. 91-116, 2018.

PINEYRUA, Maria Faustina. **Milonga de mis amores: Da relevância dos ambientes de baile nos processos de transmissão do tango na cidade de Salvador**, 2018. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RAPOSO, Otávio. Coreografias de evasão: segregação e sociabilidade entre os jovens do break dance das favelas da Maré. **Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia**, v. 16, n. 2, p. 315-338, 2012.

RAPOSO, Otávio. Estética e sociabilidade entre os b-boys da Maré. Driblando as fronteiras do tráfico. Ponto Urbe. **Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, v. 14, 2014.

RAPOSO, Otávio. Cartografia da dança. Segregação e estilos de vida nas margens da cidade. **Mana**, v. 22, n. 3, p. 765-797, 2016.

RIBEIRO, Ruth Torralba *et al.* A dança como política do encontro com pessoas e lugares. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, p. 143-151, 2017.

SANTOS, Milton. O tempo nas cidades. **Ciência e cultura**, v. 54, n. 2, p. 21-22, 2002.

SANTOS, Milton. Espaço e Globalização. *In: Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-científico-informacional*. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 4. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.

SILVA, Silvana dos Santos; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de; MARCHI JÚNIOR, Wanderley. Habitus e prática da dança: uma análise sociológica. **Motriz: Revista de Educação Física**, v. 18, p. 465-475, 2012.

SILVA, Kelly Cristina Rodrigues. A memória para pensar o espaço: a perspectiva do lugar. **Geograficidade**, v. 5, n. 2, p. 26-37, 2015.

SILVESTRI, Kátia Vanessa Tarantini. A ARQUITETÔNICA BAKHTINIANA: UM DIÁLOGO COM O FILME O DOADOR DE MEMÓRIAS. **Revista Língua&Literatura**, v. 17, n. 29, p. 272-292, 2015.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. Observações didáticas sobre a análise dialógica do discurso-ADD. **Domínios de Linguagem**, v. 10, n. 3, p. 1076-1094, 2016.

SOUZA, Marcela Tavares de; SILVA, Michelly Dias da; CARVALHO, Rachel de. Revisão integrativa: o que é e como fazer. **Einstein (São Paulo)**, v. 8, p. 102-106, 2010.

SPANGHERO, Maíra. Corpo, memória e território. *In: SEMINÁRIO INTERSECÇÕES CORPO E MEMÓRIA*, 2., 2012. **Anais [...]**. Pernambuco: Editora Universitária UFPE, p. 597-605, 2012.

TIDEI, Mariana Dobbert; SPERLING, David Moreno. Práticas críticas no espaço urbano: Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi. **Oculum Ensaios**, v. 12, n. 1, p. 61-82, 2015.

ZANELLA, Andréa Vieira. Sujeito e alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia & Sociedade**, v. 17, n. 2, p. 99-104, 2005.

ZANELLA, Andréa Vieira; Sais, Almir P. Reflexões sobre o pesquisar em psicologia como processo de criação ético, estético e político. **Análise Psicológica**, v. 26, n. 4, p. 679-687, 2008.

ZANELLA, Andréa Vieira. **Perguntar, registrar, escrever: inquietações metodológicas**. Porto Alegre/RS: Sulina, 2013.

ZANELLA, Andréa Vieira. Sobre "como inventar um método?" e algumas de suas armadilhas. **Revista Polis e Psique**, v. 4, n. 2, p. 173-187, 2014.

ZANELLA, Andréa Vieira. **Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

Anexo A – Roteiro de Entrevistas

- 1) Como o Milonga na Praça começou para você e qual a sua relação com o evento?
- 2) Você lembra quando e como foi o seu primeiro baile no Milonga na praça? Como ficou sabendo da existência do evento?
- 3) Que memórias você possui do evento?
- 4) Fechando os olhos agora e fazendo um exercício de voltar no tempo e lembrar de você durante um dos bailes que participou, o que você sente? Quais sensações, cheiros e sentimentos que aparecem? Como você percebe o seu corpo?
- 5) Como você descreveria as suas experiências e sensações ao participar do Milonga na Praça?
- 6) Como você vê a sua relação com o espaço em que o evento acontece? E com as pessoas?
- 7) Como foi passar 2020 com o Milonga na Praça suspenso?
- 8) Como você vê o Milonga na Praça em um futuro em que seja possível o encontro presencial?

Anexo B – TCLE**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)**

Olá!

Gostaríamos de convidá-la/o a fazer parte desta pesquisa, intitulada “Milonga na Praça: cidade, memória e experiência” na condição de participante voluntária/o. Esta pesquisa está associada ao projeto de mestrado de Marina Lemos Carcereri Mano, no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Andréa Vieira Zanella. Este Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) é para informar sobre os protocolos da pesquisa e os possíveis riscos e benefícios envolvidos, antes de você tomar a sua decisão.

A presente pesquisa procura analisar de que modo passado, presente e futuro do evento Milonga na Praça se entrelaçam nas experiências daqueles e daquelas que um dia já participaram do evento. Para isso, busca-se analisar a história, características e as tensões que constituem o espaço onde o evento acontece, assim como a relação do evento com a cidade e as memórias que os/as participantes do Milonga na Praça possuem do mesmo. Em pesquisas de revisão de literatura observou-se uma baixa publicação de artigos sobre o tema dança, cidade e memória, o que mostra a relevância da pesquisa. Ademais, a mesma ocorre no período da pandemia do COVID-19 o que pode auxiliar na ampliação de estudos sobre este tempo. Caso aceite participar desta pesquisa, você poderá acompanhá-la entrando em contato com as pesquisadoras.

Os procedimentos que serão utilizados nesta pesquisa seguem as perspectivas teóricas e metodológicas da Psicologia. Nesse sentido, sua forma de participação consiste em relatar, por meio de uma entrevista-conversa, sobre suas experiências, lembranças e vivências das vezes que participou do Milonga na Praça e projeções para o evento no futuro. Lançamos mão de algumas perguntas para nortear a entrevista, no entanto, esperamos que durante nossa conversa você se sinta à vontade para falar de modo geral sobre o tema da pesquisa. Desta forma, não é possível afirmar a priori o tempo exato da entrevista, mas se calcula uma média de 60 a 90 minutos.

A seguir, solicitamos que tenha especial atenção nos pontos que serão apresentados:

- Sua participação na pesquisa ocorre com caráter voluntário e não lhe será concedida nenhuma forma de compensação financeira (pagamento ou bens materiais). Você poderá interromper a entrevista e/ou sua participação no momento que desejar, sem que lhe cause qualquer dano. O acesso às informações reunidas diretamente com você e aos resultados gerais obtidos no estudo é de seu direito.
- Toda as folhas do TCLE precisam ser rubricadas, assim como é necessário a assinatura no local indicado ao final do TCLE. Uma cópia do termo ficará em suas mãos, pois nela haverá informações para contato, caso surja alguma dúvida posterior à pesquisa ou a sua participação, ou caso você deseje acompanhar o andamento da pesquisa. A outra cópia do termo ficará no resguardo da pesquisadora principal.
- Sua participação na pesquisa pode ocorrer de modo presencial ou virtualmente, a depender das recomendações de saúde sobre a pandemia e da sua disponibilidade. Caso opte pela pesquisa presencial, todos os cuidados da saúde serão seguidos para que esta ocorra de modo seguro. Os horários, datas e local serão marcados de acordo a disponibilidade de agenda de ambos, sem prejuízo as demais atividades. Você não terá nenhuma despesa ou custo ao participar da pesquisa ou do que seja advinda dela e, caso alguma despesa extraordinária associada à pesquisa venha a ocorrer, esta será coberta com recursos das despesas previstas no projeto, entrando em contato com a pesquisadora principal. No caso de algum eventual dano material ou imaterial decorrente da pesquisa você também poderá solicitar a indenização conforme a legislação vigente.
- O sigilo sobre sua identidade, se assim o desejar, será mantido e garantido pela pesquisadora, ainda assim, é preciso considerar que, apesar de todos os esforços, o sigilo pode, eventualmente, ser quebrado de maneira involuntária e não intencional. A opção pela manutenção do sigilo, com indicação ou não de um pseudônimo, ou sua identificação, deverá ser assinalada abaixo, em campo específico. Essa decisão poderá ser tomada e/ou alterada a qualquer momento pelo participante, até o momento de publicação da dissertação, sem quaisquer prejuízos à sua participação na pesquisa, mediante comunicação a um dos pesquisadores. Sua escolha será respeitada e seguida pelas pesquisadoras que procederão resguardando sua identidade, caso seja essa sua escolha, em todas as informações produzidas, sendo que em nenhum momento, nem em materiais publicados ou na apresentação oral desta pesquisa, ela será revelada. Caso opte pela identificação, seu nome será informado nos textos

que serão produzidos para a composição da dissertação ou em alguma produção acadêmica desta decorrente.

- A pesquisa pode produzir algum desconforto, especialmente emocional, visto que trataremos de lembranças de seus momentos vividos e projeções para o futuro. Caso haja algum desconforto que impossibilite a continuidade da entrevista, a mesma poderá ser interrompida temporária ou permanentemente. Você também poderá optar por continuar a pesquisa, sem abordar os temas que considere de difícil acesso. A entrevistadora, formada e atuante na área de Psicologia, também se compromete a acolher os possíveis desconfortos gerados e realizar os devidos encaminhamentos a sistemas de saúde, quando necessário. Um benefício para os/as participantes da pesquisa é a possibilidade de relatar uma experiência que ocorria quando frequentava o Milonga na Praça, rememorando tais momentos, além de estarem auxiliando na produção de conteúdos e estudos relacionados ao evento do qual participavam.
- Os dados produzidos na pesquisa serão utilizados exclusivamente para fins acadêmicos, científicos e para a execução posterior de um minidocumentário. Comporão esses dados: as transcrições das entrevistas que serão realizadas durante os encontros com a pesquisadora, as anotações feitas pela pesquisadora em seus diários de campo e as gravações em áudio e vídeo das entrevistas.

A presente pesquisa está pautada na Resolução 510/16 do Conselho Nacional de Saúde e complementares, tendo a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal de Santa Catarina (CRPSH/UFSC), sendo possível tal confirmação junto ao CEPESH/UFSC pelo endereço indicado ao final do TCLE. O CEPESH/UFSC é um órgão colegiado interdisciplinar, deliberativo, consultivo e educativo, vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina, mas independente na tomada de decisões, criado para defender os interesses dos participantes da pesquisa em sua integridade e dignidade e para contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos.

A pesquisadora responsável por esta pesquisa, Prof.^a Dr.^a Andréa Vieira Zanella e a pesquisadora principal, a mestrande Marina Lemos Carcereri Mano, que também assinam este documento, comprometem-se a conduzir a pesquisa de acordo com o que preconizam as Resolução CNS 466/12 e 510/16, que trata dos preceitos éticos e da proteção aos participantes da pesquisa em Ciências Humanas e Sociais.

Eu, _____
_____, RG _____, li este documento e obtive das pesquisadoras todas as informações que julguei necessárias para me sentir esclarecida(o) e optar por livre e espontânea vontade participar da pesquisa. Sei que minha participação é voluntária e a qualquer momento poderei solicitar novas informações ou retirar meu consentimento, se assim o desejar, assim como a qualquer momento poderei alterar minhas opções assinaladas abaixo mediante comunicação de meu desejo as pesquisadoras, até a data de publicação da dissertação e divulgação do documentário. As pesquisadoras certificaram-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais, caso essa seja minha opção expressa no campo abaixo, e me forneceram uma cópia do termo de consentimento livre e esclarecido, contendo as informações de contatos e de meus direitos ao participar desta pesquisa.

1) Autorizo a utilização das informações cedidas por mim no âmbito desta pesquisa as pesquisadoras Marina Lemos Carcereri Mano e Andréa Vieira Zanella, cedendo a elas totalmente o conteúdo das entrevistas exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Sim

Não

2) Autorizo que utilizem minha imagem (gravações em áudio, vídeo e fotografias), assim como o conteúdo das entrevistas para a criação de um minidocumentário sobre o Milonga na Praça.

Sim

Não

3) Indico abaixo minha opção referente ao sigilo ou não de minha identidade:

Opto pelo sigilo de minha identidade. Pseudônimo a ser adotado para identificar o conteúdo _____ das _____ minhas _____ entrevistas:

Opto por minha identificação em trabalhos acadêmicos, científicos e no minidocumentário a serem produzidos pelas pesquisadoras, pois compreendo que minha identificação enquanto participante da pesquisa não me trará nenhum constrangimento ou dano, tendo em vista os objetivos do estudo e sua proposta de produção de conhecimento.

4) Quaisquer mudanças quanto à opção pelo sigilo ou identificação do participante, ou quanto à cessão de direitos patrimoniais autorais para fins acadêmicos, científicos e sobre o minidocumentário será registrada nesse campo, com rubrica do participante e pesquisadores:

Local e Data:

Nome Completo (Participante):

Assinatura (Participante): _____

Assinatura pesquisadora principal

(Marina Lemos Carcereri Mano)

Assinatura pesquisadora responsável

(Andréa Vieira Zanella)

Endereços para contato:

Pesquisadora Marina Lemos Carcereri Mano

Endereço: Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Universitário, Trindade, Florianópolis/SC,
CEP:88040-970.

E-mail: marinalcmano@gmail.com / Telefone: (48) 99126-6656

Prof.^a Dra. Andréa Vieira Zanella - orientadora

Endereço: Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Universitário, Trindade, Florianópolis/SC,
CEP:88040-970.

E-mail: azanella@cfh.ufsc.br / Telefone: (48) 3331-8566

Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos/UFSC

Endereço: Prédio Reitoria II, Rua Desembargador Vitor Lima, 222, sala 401, Trindade,
Florianópolis/SC, CEP: 88040-400

E-mail: cep.propesq@contato.ufsc.br / Telefone: 48-3721-6094