



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO-UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

**ESPAÇOS DE DANÇA DE SALÃO NO CENÁRIO URBANO DA CIDADE DO RIO
DE JANEIRO: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA CENA CONTEMPORÂNEA**

MARIA INÊS GALVÃO SOUZA

TESE DE DOUTORADO

Banca Examinadora

Orientadora: Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

Prof. Dr. Zeca Ligiéro (UNIRIO)

Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida (UFRJ)

Prof. Dr. Edmundo de Drummond Alves Junior (UFF)

Prof. Dr. Iremar Maciel de Brito (UNIRIO)

Suplentes: Marina Martins da Silva (UFRJ)

Maria Enamar Ramos Neherer Bento (UNIRIO)

Outubro/2010

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

- Sobre os estudos atuais do campo da dança de salão
- Sobre cursos de dança de salão
- Sobre o presente estudo

Capítulo 1

DANÇANDO COM OS CONCEITOS

- 1.1 - Um olhar para a dança de salão a partir de princípios teóricos
- 1.2 - Experiência estética: a legitimidade artística da dança popular

Capítulo 2

TRADIÇÃO E INOVAÇÃO: REPRESENTAÇÕES NOS SALÕES DE DANÇA

- 2.1. - Sobre tradição e inovação: primeiros indicadores para se pensar a dança de salão
- 2.2. - Configurações da dança de salão na urbanidade do Rio de Janeiro: identidades, discursos e representações
 - 2.2.1. - Apontamentos sobre o passado
 - 2.2.2. - Dança de salão, cultura e sociedade nos séculos XX e XXI: uma rede tipicamente carioca
 - 2.2.3. - As regras dos bailes
- 2.3. - Tradição e inovação: diálogo ou sobreposição?

Capítulo 3

OS ESPAÇOS DE DANÇA DE SALÃO: UMA ANÁLISE DOS DISCURSOS DOS ATORES SOCIAIS

- 3.1. - A cidade do Rio de Janeiro e a localização dos bailes investigados
- 3.2. - Bailes da Zona Norte: Uma discussão a partir do "Baile do Vera"
 - 3.2.1. - O baile do Vera: familiaridade a partir do encontro com a dança de salão
- 3.3. - Bailes da Zona Sul: O exemplo do "Baile de Ficha" da Academia Jimmy de Oliveira
 - 3.3.1. - Sobre a urbanidade do Bairro do Catete
 - 3.3.2. - O clube noturno de Paschoal Segreto: O High Life
 - 3.3.3. - A Academia de Dança Jimmy de Oliveira e a urbanidade do Bairro do Catete: tradição e inovação em cena
 - 3.3.4. - A relação entre espaço, estilo, técnica e gerações
- 3.4. - Bailes do Centro: Tradição e inovação no "Baile da Estudantina"
 - 3.4.1. - Sobre a Gafieira Estudantina Musical
 - 3.4.2. - A tradicional gafieira busca renovar seu perfil

CAPÍTULO 4

AS NOVAS CONFIGURAÇÕES DA LINGUAGEM DA DANÇA DE SALÃO: TÉCNICA E ESTILO NA CONTEMPORANEIDADE

- 4.1. - As representações do corpo que dança: corpografias no espaço da cena
- 4.2. - Conceito de técnica: um diálogo com teóricos e atores sociais
 - 4.2.1. - O domínio do espaço como tradição: a importância das aulas de dança de salão
 - 4.2.2. - O estilo no domínio da técnica
- 4.3. - Os grandes nomes e suas marcas nos novos corpos que dançam
 - 4.3.1. - O samba "funkeado" de Jimmy de Oliveira
 - 4.3.1.1.- Sobre tradição e inovação na dança de salão
 - 4.3.2. - O estilo Jaime Arôxa: filosofia e técnica como essência
 - 4.3.2.1. Sobre dança de salão, tradição e ritual
 - 4.3.2.2. Corpo e performance
 - 4.3.3. - Maria Antonietta: o início do movimento de escolarização na cidade do Rio de Janeiro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Vida é Dança no Cenário Carioca" – documentando a pesquisa

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS:

- I. Entrevistas
- II. Imagens dos espaços de dança
- III. DVD documentário.

INTRODUÇÃO

Atualmente, pesquisadores das artes cênicas têm voltado suas investigações para manifestações populares. As performances¹ dos atores sociais começam a ser compreendidas nas suas qualidades técnicas em relação aos espaços que ocupam. Conceituando essa técnica, como um “ato tradicional eficaz” (MAUSS, 2003, p. 407), pois é apreendida tradicionalmente para ser utilizada em experiências estéticas populares, percebemos que essas experiências são realizadas na maioria das vezes em espaços populares públicos: as ruas da cidade. Algumas dessas manifestações, como é o caso do Jongo da Serrinha, têm sido levadas para palcos de teatros, reforçando a idéia de formalização da espetacularização da cultura popular.

O Rio de Janeiro é uma dessas cidades que vem desenvolvendo um número maior de manifestações públicas. A revitalização da Lapa, um bairro que se localiza no Centro da cidade, é uma das consequências desse processo de reocupação dos espaços urbanos. Segundo Micael Herschmann (2007), foi a atuação pioneira da Associação dos Comerciantes do Centro do Rio Antigo (Accra) que conseguiu articular atores sociais importantes, tais como artistas, produtores culturais, frequentadores e jornalistas. Na Lapa, os frequentadores se sentem protagonistas do processo de recuperação do bairro, pois esta somente se tornou possível em função da união desses atores em torno de um interesse comum: a busca de novas formas de ocupação do tempo livre. Hoje podemos falar de uma Lapa revitalizada onde o samba divide espaço com o hip-hop, com o funk com o rock'n roll, com a música eletrônica. Casas de espetáculos, bares e atividades culturais atraem jovens de idades variadas e de perfis socioeconômicos também distintos. O público divide a atenção entre eventos em casas fechadas e manifestações de rua.

¹ Concordamos com a perspectiva de Renato Cohen (2007) de que “pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar (a performance é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural” (p. 40). Desta forma, podemos observar que a dança manifesta-se através de um conjunto de códigos historicamente construídos que caracterizam seu discurso, a especificidade da performance como linguagem. A codificação e o entendimento dessa cultura corporal são compartilhados por diferentes grupos sociais, possibilitando assim a identificação, a comunicação e a interação entre as pessoas.

A partir da década de 1990 aproximadamente, a cidade recomeça a ser frequentada por diferentes perfis de indivíduos (HERSCHMANN, 2007). Nesse aspecto, o Rio de Janeiro possui também espaços populares de dança de salão que se constituem em importantes alternativas de lazer. Se já faz parte do imaginário das pessoas a idéia de que o povo brasileiro é um povo que nasce dançando, a presença da dança na vida dos cariocas nos parece também uma marca de sua identidade. Como consequência dessa busca de novas formas de ocupação do tempo livre percebemos, no decorrer da pesquisa de campo², que algumas áreas da cidade começam realmente a ser reocupadas e revitalizadas. Novos espaços de shows de música e dança se configuram somando-se a antigos e tradicionais locais.

Para os sentidos e significados que intencionamos captar desses espaços populares de dança, identificamos no diálogo teórico de Ricardo José Brügger Cardoso com Norberg Schulz (CARDOSO, 2005) categorias fundamentais para a análise do objeto em questão. Sobre a definição mais apropriada para o presente estudo:

O termo lugar não pode significar simplesmente uma abstração de localidade, mas sim o arranjo em conjunto de coisas concretas, tais como substância, forma, odor, som, textura e cor. (...) O significado de um lugar é geralmente determinado por seu caráter ou atmosfera, apresentando-se, portanto, como um fenômeno qualitativo total, uma parte integral da existência (CARDOSO, 2005, p. 37).

Esse “conjunto de coisas concretas” que dão significado ao lugar pesquisado é essencial na análise das representações dos espaços da dança, pois a partir de questões específicas de cada espaço, podemos apontar os novos arranjos ocorridos para a ressignificação de tradições como também para a assimilação de inovações da dança de salão.

Cardoso (2005) aprofunda um pouco mais o conceito de lugar a partir de questões específicas da produção em artes. O autor afirma que:

² Realizamos algumas entrevistas no projeto desenvolvido na UFRJ, a partir de 2005, sob a coordenação da autora: “Me divirto dançando”: uma etnografia dos espaços populares de dança na cidade do Rio de Janeiro. O objetivo principal foi o de investigar e delinear perfis dos atores sociais frequentadores desses espaços e realizar alguns estudos coreográficos.

Esse caráter e essa atmosfera, que se fazem presentes em um determinado lugar, ganham novos significados, ao serem apropriados pelas práticas artísticas e experimentados durante a mística da representação cênica e teatral. Logo, é no lugar, mais do que na neutralidade do espaço que se dá a convivência entre os homens, é no lugar que a sociedade deixa suas marcas, suas lembranças, e seu imaginário (p. 38).

Nessa perspectiva entendemos que cada lugar específico onde acontecem os bailes de dança possui suas marcas impressas pelos pares enlaçados que evoluem no salão. José Gil (2004) discute o espaço relacionando-o ao próprio ato de dançar:

Um bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento. O que pouco difere do que se passa no teatro ou noutros palcos. O ator transforma também o espaço da cena; o esportista prolonga o espaço que rodeia a sua pele, tece com as barras, os tapetes, ou simplesmente com o solo que pisa, relações de convivência tão íntimas como as que têm com seu corpo (p. 47).

Essas definições de espaço transformado e de lugar como lócus da convivência humana são conceitos que fundamentam esta pesquisa. Investigaremos os espaços como potências preenchidas pelos atores-dançarinos e pelas características sociais e urbanas do seu entorno. Observaremos e analisaremos também a importância de cada espaço explicitada nas representações dos atores sociais entrevistados. Jane Jacobs (apud LIMA, 2006) quando afirma que “as cidades encarnam a vida em sua forma mais complexa e mais intensa” (p. 106), nos faz pensar as representações da cultura vivida “encarnadas” nos espaços de lazer aqui pesquisados: os espaços de dança de salão da cidade do Rio de Janeiro. É nesse cenário que se localiza a pesquisa.

Assim, o objetivo principal deste trabalho é discutir o universo simbólico dos espaços de dança de salão a partir de uma análise das representações dos conceitos de tradição e inovação expressos nos discursos dos atores sociais dos bailes, bem como dos atores privilegiados, ou seja, aqueles considerados pelo próprio campo como os principais sujeitos do movimento de formação e disseminação da dança de salão.

Levantamos a hipótese de apesar dos espaços de dança de salão serem marcados pela representação da tradição, eles são preenchidos dinamicamente por um conjunto complexo de discursos e ações que traduzem memórias, adaptações,

inovações e tradições que dialogam e se transformam conforme o fluxo de entradas e saídas de novos atores sociais. Os espaços, compostos por uma grande diversidade de atores sociais, caracterizar-se-iam pela hibridez, pela circularidade cultural, não chegando a constituir características específicas significativas em função de sua localização. Nesse sentido, acreditamos também na impossibilidade de existência de uma corpografia³ (JACQUES e BRITTO, 2008) específica da linguagem da dança de salão em cada espaço.

Se o espaço pode ser também considerado como a dimensão virtual da ação formativa de um grupo social (LIMA, 2006), quando abordamos esses espaços de dança, voltamos o nosso olhar sobre essa arquitetura viva, rica de sentidos e significados. Argumentamos sobre a necessidade de repensá-los a partir das diferentes experiências vividas pelos grupos frequentadores, bem como pelas representações desses mesmos espaços construídas pelos seus discursos. Acreditamos na hipótese de que a dança de salão vem se transformando dinamicamente conforme o fluxo de entradas e saídas de novos atores sociais que efetivamente edificam novos discursos a partir de suas experiências. Nesse sentido, a tradição aparece como representação num discurso que busca reforçar a identidade e a legitimidade da dança.

Partindo da idéia de que esses atores sociais experimentam o espaço das danças populares como um palco, observamos que todos colocam em prática os valores, desejos e prazeres centrais de suas formas de viver a partir das performances estabelecidas nos salões. Quando nos aproximamos enquanto pesquisadores desse cenário tão complexo, cheio de códigos e tensões ocasionadas pelas diferenças e peculiaridades de cada sujeito, temos que ter um olhar cuidadoso e menos preconceituoso. Assim, abrimos espaço para tentar captar da forma mais equilibrada possível o fenômeno observado, fazendo com que eles deixem de ser simples quadros analisados, transformando-os em cenários vivos, cambiantes, espaços que adquirem novos sentidos por seu constante movimento.

³ Corpografia segundo Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto (2008) seria um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo. Memória urbana inscrita no corpo. Uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta (p. 182).

Para estabelecermos um contato inter-subjetivo com os atores sociais, suas práticas e representações no processo de pesquisa utilizamos a etnografia como metodologia. Na perspectiva de Clifford Geertz (1989), essa metodologia abrange uma complexidade que vai muito além do que apontam os livros-textos: “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (p. 4). Mas, segundo Geertz, não são essas técnicas e os processos que garantem o sucesso das análises, “o que o define é o tipo de esforço intelectual que ela representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle (1989, p. 4). Resume assim o autor:

(...) a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o senso doméstico.... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1989, p. 7).

O pesquisador depois de “ler um manuscrito estranho”, realizando um trabalho etnográfico, deve “traduzir” o fenômeno para uma linguagem acadêmica, ressaltando os aspectos que são fundamentais para a argumentação de alguma idéia ou para a verificação de uma hipótese. Essa responsabilidade é também destacada por Geertz (2002) quando aborda a dificuldade da passagem de uma experiência para a linguagem escrita:

A distância entre interagir com outros onde eles estão e representá-los onde não estão, sempre imensa, mas não muito notada, de repente tornou-se extremamente visível. O que antes parecia apenas tecnicamente difícil – introduzir a vida “deles” em “nossos” livros – tornou-se delicado, em termos morais, políticos e até epistemológicos. (p. 171)

Como nos aponta o autor, é bastante complexo o processo de passagem do que observamos, ou seja, o fenômeno vivo, para o texto escrito. Nesse aspecto, a questão do endereçamento da pesquisa é fundamental no sentido de demarcar a forma e o conteúdo do estudo e da linguagem. Geertz também enfatiza essa questão, pois para ele é fundamental na construção da linguagem objetivar o público-alvo:

Quem deve ser convencido hoje em dia: os africanistas ou os africanos? Os americanistas ou os índios norte-americanos? Os nipologistas ou os japoneses? E convencidos de que: da exatidão dos fatos? Do alcance teórico? Da apreensão imaginativa? Da profundidade moral? É bem fácil responder "Todas as alternativas acima", porém não é tão fácil produzir um texto que assim o faça (GEERTZ, 2002, p. 174).

As palavras têm importância central na medida em que funcionam como ícones fundamentais do discurso, pois substituem a experiência viva dos dançantes, transformando as imagens dinâmicas em textos estáticos. A análise dos discursos dos atores sociais também é relevante, pois nas representações tentaremos compreender os sentidos e os significados dos conceitos de tradição e inovação apontados nas coerências e contradições das suas falas.

Michel de Certeau (1994), também aponta dificuldades sobre a pesquisa qualitativa onde a sondagem estatística não se destaca, mas são fundamentais as operações e usos individuais dos praticantes do grupo pesquisado. Segundo Certeau (1994), para ler e escrever a cultura ordinária é fundamental reaprender operações comuns e fazer da análise apenas uma variante do seu objeto.

Assim, a partir da aproximação com atores sociais dos espaços de dança de salão, observando seus comportamentos, gestos, maneiras de dançar e de se vestir, queremos analisar as representações dos conceitos de tradição e inovação desenvolvendo idéias que persigam a coerência e o equilíbrio entre a experiência viva e a experiência escrita. Analisaremos também nos discursos dos atores sociais, resultados das entrevistas, as diferenças das representações simbólicas desses conceitos nos espaços de dança investigados. Vale considerar na análise dos discursos a fala de alguns atores sociais privilegiados, considerados atualmente como

essenciais na formação do campo: Jaime Arôxa, Carlinhos de Jesus, Jimmy de Oliveira e Maria Antonietta ⁴.

A observação da realidade e o diálogo com os atores sociais que constroem essa realidade são fundamentais na pesquisa, pois “numa outra formulação, mais moderna, podemos dizer que a unidimensionalidade do pensamento é incapaz de compreender a polidimensionalidade da vivência” (MAFFESOLI, 2004, p. 35). Para captar a complexidade dessa prática artística vivida cotidianamente é essencial a presença do pesquisador no espaço concreto das ações.

Na perspectiva de realização de uma pesquisa qualitativa, a preocupação principal não é com a representatividade numérica do grupo pesquisado, nem tampouco com o número de vezes que determinada resposta aparece nas entrevistas, mas com uma análise profunda sobre as representações dos grupos sociais, como afirmação, organização e produção de uma cultura própria, sua trajetória histórica, e a atual rede de relacionamentos culturais. Assim, imergir nesses grupos é fundamental na medida em que conseguimos olhar o objeto em diferentes perspectivas buscando um equilíbrio nas considerações e análises realizadas.

Segundo Mirian Goldenberg:

Os pesquisadores que adotam a abordagem qualitativa em pesquisa se opõem ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências, baseado no modelo de estudo das ciências da natureza. Estes pesquisadores se recusam a legitimar seus conhecimentos por processos quantificáveis que venham a se transformar em leis e explicações gerais (2003, p. 16).

Assim, a pesquisa não se limitará em quantificar e delinear um perfil do comportamento dos dançantes e estabelecê-lo como padrão. A investigação não tem o objetivo de apenas quantificar dados, mas tentará discuti-los compreendendo a existência de modelos tradicionais de dança, de representações de comportamentos,

⁴ São considerados atores sociais privilegiados porque aparecem nos discursos dos frequentadores dos bailes e são considerados os grandes nomes da dança de salão atualmente. A entrevista com Maria Antonietta (falecida recentemente) foi realizada em duas etapas: em abril de 2005 e novembro de 2007.

de um campo que busca reforçar simbolicamente seus aspectos tradicionais para consolidação de um grupo ou de uma linguagem própria. Esses espaços carecem de muitas formas de investigação, seja de profissionais de dança, da cultura, ou das artes de maneira geral, conforme pudemos perceber na revisão bibliográfica sobre o tema.

Sobre os estudos atuais do campo da dança de salão

No Brasil, a carência de estudos sobre a dança é um fato já bastante discutido no ambiente acadêmico. Sobre a dança de salão, especificamente, a maioria das informações se encontra em livros de música e de história da cidade do Rio de Janeiro.

A bibliografia específica sobre história da dança tende a narrar suas transformações de forma pouco contextualizada, dificultando o entendimento de como e de que forma surgiram e se desenvolveram os novos códigos corporais e discursivos no decorrer do tempo. Nesse sentido, a realização de um estudo de dança contextualizado é fundamental para o entendimento de uma arte relacionada a um tempo e a um lugar.

Segundo informações veiculadas na página da internet da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas⁵ (ABRACE), atualmente existe um único curso de mestrado em dança no Brasil (início em 2006) desenvolvido na Universidade Federal da Bahia (UFBA). A UFBA também possui pós-graduação (mestrado e doutorado) em artes cênicas (início em 1999). Investigando os três cursos, identificamos que de 139 dissertações defendidas no mestrado em artes cênicas, apenas duas falavam especificamente sobre dança de salão (Tango e dramaticidade de autoria de Maria Alejandra Regnicoli defendida em janeiro de 2008 e Samba de gafeira: corpos em contato na cena social carioca de autoria de Ana Maria de São José defendida em julho de 2005).

As pesquisas do curso de mestrado em dança, que teve início em 2006 infelizmente ainda não foram divulgadas.

⁵ <http://www.portalabrace.org/>

Na Pós-Graduação em artes cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio e Janeiro (UNIRIO) identificamos três trabalhos sobre dança de salão (duas teses e uma dissertação), que abordavam: a linguagem corporal a partir do estudo da literatura em um determinado período histórico (dissertação de Marina Martins), a análise dos movimentos corporais relacionando-os a personagens da cultura carioca - como o malandro e a mulata - (tese de Denise Zenícola) e uma tese que desenvolveu um olhar para a história da dança a partir da música.

Na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) dos trabalhos disponibilizados no banco de teses e dissertações de 2004 a 2009, nenhuma enfocava a dança de salão. Apenas uma defendida em 2004 falava sobre a improvisação no processo de composição da dança contemporânea.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e a Universidade de São Paulo (USP) possuem cursos de pós-graduação em artes cênicas.

A UFRN e a UFRGS ainda não disponibilizaram as pesquisas (já existe a divulgação de dois exames de qualificação). A USP já possui suas dissertações e teses em página na internet, assim pudemos identificar uma dissertação defendida em 2008 sobre Jongo e Teatro de autoria de Erika Regina Faria Coracini e uma dissertação defendida em 2006 sobre a escola Bolshoi no Brasil.

A Universidade Federal da Paraíba (UFPA), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Universidade Brasília (UNB), Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) possuem cursos de pós-graduação em artes, mas não identificamos nenhuma discussão que abordasse as representações da dança conforme intencionamos nessa pesquisa.

Sobre cursos de dança de salão

A procura de uma profissionalização em dança de salão fez com que alguns cursos de formação fossem criados. Em 2005 teve início a primeira turma de especialização em dança de salão na Faculdade Metropolitana de Curitiba (FAMEC).

A Universidade Veiga de Almeida (UVA) tem um curso de extensão sob a coordenação de Allan Lobato, o curso tem como objetivo “apresentar na prática da dança os princípios de socialização, melhorando a cultura geral e promovendo respeito e entretenimento”⁶

Existe um curso para a formação de tecnólogos em Dança de salão e coreografia desenvolvido na Universidade Estácio de Sá sob coordenação de Rita Jordão. Na página⁷ divulgada pela internet descreve assim o perfil do profissional:

Estes profissionais estão sempre à busca de atualização para acompanhar o mercado de trabalho. E a graduação, além de atualizá-los, habilita-os a exercer a profissão de dançarinos de dança de salão e coreógrafos com sensibilidade artística e capacidade de reflexão. É importante que os universitários saibam as diferenças dos ritmos e suas histórias, conhecimentos que serão propiciados a partir de aulas ministradas por especialistas na modalidade salão, despertem a consciência para o valor da dança de salão enquanto atividade física, cultural e de lazer que desenvolve o domínio do movimento através de habilidades motoras específicas e a autoconsciência do corpo por meio da sensibilidade cinestésica.

Pesquisando os artigos acadêmicos relacionados ao fenômeno da dança de salão, observamos que existem muitos estudos desenvolvidos no campo da educação física, entretanto o olhar lançado para a dança perpassa sempre pelas questões da terceira idade, da socialização e da saúde.

Na revista Motriz da Universidade Estadual Paulista foi publicado um artigo intitulado: Espaço interpessoal na Dança de Salão. O artigo⁸ discute o conforto do contato corporal para aquele que dança, estabelecendo como objetivo verificar se existe relação entre aproximação/distanciamento dos casais, durante a dança de salão (Valsa), com o “melhor dançarino”; “pior dançarino”; “com quem mais se gosta de dançar”; “com quem menos se gosta de dançar”.

⁶ Informações encontradas na página:

http://uvaonline.uva.br/mkt/site/curso,594,100_danca_de_salao_extensao.html (acesso em junho de 2009).

⁷ http://www.estacio.br/cursos/politecnico/danca_salao_coreografia/ficha.asp (acesso em junho de 2009).

⁸ Autores: Sandra Regina Garijo de Oliveira, Catia Mary Volp, Lilian Mayumi Otaguro, Ana Clara de Souza Paiva e Silvia Deustch (<http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/08n2/SOliveira.pdf>)

O estudo que mais se aproxima da presente pesquisa, intitulado *Prática e ensino de dança de salão, comportamento social e drogadição: confusões e preconceitos* investigou a representação da dança de salão no meio acadêmico de Curitiba. A autora Maristela Zamoner, mestre em ciências biológicas pela Universidade Federal do Paraná, identificou que no grupo de acadêmicos curitibanos existem percepções confusas e preconceitos em relação à dança de salão. Zamoner publicou também um livro chamado *Sexo e dança de salão* (Editora Prototexto, 2007) identificando outros preconceitos que relacionam sexo a dança de salão. A autora escreveu também um artigo publicado na revista digital *Lecturas: Educación Física y Deportes*⁹ que relaciona a dança de salão à educação ambiental.

Encontramos uma dissertação no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia intitulada *A sedução do brasileiro: um estudo antropológico sobre a dança de salão* de autoria de Mariana Massena (2006). O objetivo da pesquisa de Massena é observar “a relação entre a dança de salão e certas idealizações sobre ‘ser brasileiro’, discutindo a participação deste tipo de dança na constituição de uma identidade nacional” (2006, resumo).

Sobre o presente estudo

A investigação perseguida nesse estudo não objetiva destacar as representações de um grupo específico externo a dança de salão (como vimos no estudo de Zamoner, 2006), mas busca ouvir e dialogar com as idéias dos próprios frequentadores e principais formadores do campo, identificando as representações em relação aos conceitos de tradição e inovação forjados nos discursos e nas experiências dos bailes de três diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro.

Depois do levantamento dos estudos acerca da dança de salão, podemos justificar a realização desta pesquisa pela ausência de uma investigação desta natureza e pelo ineditismo da temática em questão.

Entretanto, a justificativa se sustenta também na possibilidade de reconhecer esses espaços populares de dança como importantes espaços de produção de

⁹ <http://www.efdeportes.com/efd109/danca-de-salao-para-melhor-idade.htm>

sentido, ampliando assim a compreensão de que as artes (no caso especificamente a dança), exercem um papel essencial na compreensão das transformações da nossa sociedade.

Acreditamos que a partir dos estudos da cultura podemos compreender, construir e reconstruir e desconstruir novos valores e nesse contexto, entendemos que há necessidade emergente de canais de mediação universidade – conhecimento – arte - sociedade, seja por meio de intervenções diretas ou por meio de pesquisas teóricas e artísticas.

Dançar nos espaços populares ou assistir espetáculos de dança não nos parece entretenimento alienante. Há necessidade de compreendermos melhor essa manifestação eivada de tensões no contexto social, político, econômico e cultural em que se insere. Afinal quem dança hoje? Por que dança? Que sentidos a dança ocupa na vida desses indivíduos? Como se organizam os espaços populares? Seria mesmo só o lugar da tradição, uma representação corrente do senso comum, ou existe realmente algum tipo de resistência em relação ao que se chama “moderno”? Como as novas dimensões da sociedade vêm impregnando essa manifestação que vem se desenvolvendo junto à história da cidade do Rio de Janeiro?

Capítulo 1

DANÇANDO COM OS CONCEITOS

(...) o arcabouço teórico em termos dos quais é feita uma interpretação deve ser capaz de continuar a render interpretações defensáveis à medida que surgem novos fenômenos sociais. Apesar de se iniciar qualquer esforço para uma descrição minuciosa, além do óbvio e do superficial, a partir de um estado de confusão geral a respeito do que, diabo, está acontecendo – tentando colocar os pés no chão – ninguém começa (ou não deveria) intelectualmente vazio. As idéias teóricas não aparecem inteiramente novas a cada estudo; como já disse, elas são adotadas de outros estudos relacionados e, refinadas durante o processo, aplicadas a novos problemas interpretativos (GEERTZ, 1989, p. 19).

O referencial teórico que se constrói para a argumentação de uma hipótese muitas vezes é o que define o olhar que o pesquisador assume para a interpretação do fenômeno investigado.

Os temas principais que o presente estudo apresenta em seu processo de reflexão e investigação sobre a hipótese levantada aprofundam os conceitos de representação, tradição, inovação, cultura e identidade sobre o cenário contemporâneo da dança de salão. Para o desenvolvimento dessas temáticas utilizaremos as discussões dos teóricos: Roger Chartier, sobre práticas e representações; Clifford Geertz, sobre a utilização da etnografia e a interpretação das culturas; Michel de Certeau, sobre usos, estratégias e táticas; Eric Hobsbawm e Terence Ranger sobre a invenção das tradições; e Stuart Hall fundamentando a questão das identidades culturais.

Roger Chartier é uma referência importante por ser um dos grandes nomes da história cultural cujo pensamento vem auxiliando as pesquisas acadêmicas acerca principalmente das representações e das formas de leitura. No livro *A História Cultural – entre práticas e representações* (1990), o autor provoca uma série de reflexões acerca de práticas e representações do mundo social, estabelecendo como eixo central os interesses dos grupos que as forjam. Segundo o autor, as representações sempre aspiram a universalidade de um diagnóstico fundamentado

na razão e tentam produzir uma certa autoridade sobre o fenômeno representado. Segundo ele:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (...) As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (1990, p. 17).

O grande desafio que se coloca para o pesquisador das representações no universo das práticas espetaculares no âmbito de uma cultura do cotidiano é a compreensão das representações do fenômeno investigado através dos discursos dos seus atores sociais.

Chartier aponta que as representações sempre aspiram à universalidade de um diagnóstico fundamentado na razão e nesse sentido acredito assim como o autor que leituras equivocadas podem ser feitas pelos objetivos teóricos de se defender uma determinada hipótese. Chartier, após desenvolver algumas idéias sobre a distinção entre representação e representado, entre signo e significado, aponta que:

A relação de representação é assim confundida pela acção da imaginação, (...) que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como prova de uma realidade que não o é. Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e de submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado, que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata: "Só os homens de guerra não se mascaram dessa maneira, porque o seu papel é mais essencial, eles afirmam-se pela força, enquanto os outros o fazem por meio de dissimulações"¹⁰ (1990, p. 22).

Ao tentarmos compreender a busca de manutenção de alguns princípios das representações simbólicas da dança de salão, vislumbramos apontar também as questões que envolvem a legitimação de um campo, de uma linguagem, de uma manifestação artística eminentemente popular. Essa questão é pertinente ao

¹⁰ Citação de PASCAL, Pensées, 104, in Ouvres completes, texto estabelecido por Jacques Chevalier, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1954, p. 1118.

discurso, pois se fundamenta em uma das noções de representação propostas por Chartier, que articula três modalidades de relação da representação com o mundo social:

Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exhibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças as quais uns "representantes" (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (1990, p. 23).

Acreditamos que a segunda noção que o autor aborda sobre "as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exhibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição" (p. 23) caracterizam o enfoque trabalhado no presente estudo. Pretendemos assim, relacionar essa noção as representações da dança de salão na cena contemporânea, ressaltando a existência de um intenso movimento de reconfiguração de seus espaços que podem interferir diretamente nas representações relativas à tradição e à inovação da dança de salão.

Citando o caso do Abade Gregório que ao querer "mapear" o hábito de leitura dos camponeses em 1790, contou com o auxílio de uma rede de correspondentes, seus colegas, que não são camponeses, são cidadãos, "clérigos", pertencentes não somente à Igreja, mas também à administração e à Justiça, Chartier analisa a resposta de seus informantes e conclui que: "O que relatam os correspondentes de Gregório não é o resultado de inquéritos no terreno, apoiados numa intenção etnográfica, mas uma mistura complexa de saber e de familiaridade, de estereótipos antigos e de imagens à moda de coisas vistas e de textos lidos" (1990, p. 143), ou seja, representações que desejam legitimar o status de um grupo social.

A partir da possibilidade de análise proposta nessa pesquisa, vislumbramos contribuir no âmbito dos estudos de uma história cultural da dança relacionada às questões sociais que investigam processos de representação das variadas práticas corporais da dança. Nesse sentido, concordamos que:

Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, afastando-se, portanto, de uma dependência demasiado estrita relativamente à história social entendida no sentido clássico, a história cultural pode regressar utilmente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um "ser-apreendido" constitutivo da sua identidade (CHARTIER, 1990, p. 23).

Segundo o autor, a eficácia de conhecimento de algum fato, não se reduz apenas a presença de seu acontecimento. Essa transmissão se efetua também pela palavra, pela escrita, pela imagem, entre outras formas. Essas formas podem atingir pessoas que não foram de modo algum espectadores ou que nunca virão a conhecer determinados acontecimentos. Assim as representações se "disseminam" e se transformam em "realidades" muitas vezes até mais "reais" do que o fato ou o fenômeno em si mesmo, daí a necessidade de compreendê-las a luz de seu próprio acontecimento (justifica-se nesse sentido a metodologia etnográfica).

Nesse aspecto, se torna fundamental entender, como esclarece Michael Pollak (1989), como os fatos sociais da dança de salão se tornaram "coisas", "como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade" (p. 4). Desta forma, começamos a investigar os espaços "consagrados" e as "personalidades" em destaque que "inventam as tradições" que muitas vezes imaginamos como seculares pela experiência do senso comum (HOBBSAWM e RANGER, 2002).

Para fundamentarmos o conceito de tradição, utilizamos os pensamentos de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, historiadores ingleses que mostram como as tradições consideradas mais antigas, servem como simulacros do poder para manutenção de determinados códigos.

Os autores colocam que as tradições "são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória" (2002, p.10). Destacamos assim que o objetivo e a característica principal das "tradições" seria então estabelecer um princípio de invariabilidade.

Hobsbawm e Ranger iniciam a diferenciação das noções de tradição, costume e convenção ou rotina. Segundo eles, o "costume" não pode ser invariável.

Exemplificam pelas representações do juiz com a toga e a peruca. O costume é o que faz o juiz e a tradição seria a utilização da peruca, toga, entre outras coisas que cercam sua ação. "A decadência do "costume" inevitavelmente modifica a "tradição" à qual ele geralmente está associado" (p. 10). Já a convenção ou rotina não possuem nenhuma função simbólica nem ritual importante, embora possam adquiri-la (p. 11).

Para Hobsbawm e Ranger (2002):

A invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados (p. 12).

Cabe considerar que um estudo sobre os processos pelos quais os "complexos simbólicos e rituais" da dança de salão foram criados ainda não foi realizado. Na verdade, pouco material teórico sobre o assunto foi encontrado (discussão na parte de revisão bibliográfica).

Para compreendermos as tradições inseridas nos rituais e lógicas de seu acontecimento, devemos retornar ao conceito de representações. Pois, conhecendo o discurso das representações pelos atores da dança de salão podemos acessar códigos e símbolos, podendo assim construir um referencial teórico que sustente a própria necessidade de invenção dessas tradições. Reconhecer as representações cotidianas da dança de salão (representações divulgadas pela televisão, pelo rádio e por pessoas que não pertencem ao campo) pode favorecer o reconhecimento de suas representações no decorrer da história (século XIX e XX), afinal:

O estudo das tradições inventadas não pode ser separado do contexto mais amplo da história da sociedade, e só avançará além da simples descoberta dessas práticas se estiver integrado a um estudo mais amplo. Em segundo lugar, o estudo dessas tradições esclarece bastante as relações humanas com o passado e, por conseguinte, o próprio assunto e ofício do historiador. Isso porque toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal (HOBBSAWM e RANGER, 2002, p. 21).

Como o discurso corrente da dança de salão em relação a sua própria existência é o discurso da tradição, investigar o uso dessa representação por seus atores passa a ser um grande desafio no sentido de identificar até mesmo as inovações e adaptações estabelecidas por seus atores sociais:

Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem novas transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta. Durante os últimos 200 anos, tem havido transformações especialmente importantes, sendo razoável esperar que estas formalizações imediatas de novas tradições se agrupem neste período. A propósito, isto implica, ao contrário da concepção veiculada pelo liberalismo do século XIX e a teoria da "modernização", que é mais recente, a idéia de que tais formalizações não se cingem às chamadas sociedades "tradicionais", mas que também ocorrem, sob as mais diversas formas, nas sociedades "modernas" (HOBSBAWM e RANGER, 2002, p. 12).

Podemos entender o fluxo de transformações no universo simbólico da dança de salão quando os autores colocam que "houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins" (p. 13). As mudanças não deixam de ser novas por se "revestirem" facilmente de um "caráter de antiguidade". É notório esse tipo de preocupação em relação à natureza dos códigos que perpassam as ações no acontecimento de um baile, pois a imagem social, ou seja, a representação social que os atores sociais da dança de salão desejam conservar se caracteriza pela antiguidade.

1.1 - Um olhar para a dança de salão a partir de princípios teóricos

Peter Brook, encenador inglês radicado na França, considerado atualmente como um dos encenadores mais respeitados e influentes do campo das artes cênicas retrata o movimento de transformação do teatro como algo que sustenta e justifica a própria existência dessa arte. Segundo o diretor:

Um teatro vivo que julgue conseguir ficar à margem de algo tão trivial como a moda acabará por murchar. No teatro, cada forma alguma vez criada é mortal; todas as formas precisam de ser recriadas com as marcas das influências de tudo o que as rodeia. Neste sentido, o teatro é relatividade. E apesar disso, o grande teatro não é uma casa de moda: há elementos perpétuos que são recorrentes e determinados elementos que estão sempre subjacentes à atividade dramática (2008, p. 18).

Brook assume a necessidade de um equilíbrio dinâmico entre elementos constantes, que poderíamos chamar de tradicionais a arte da encenação e elementos que se destacam pelo próprio tempo presente da criação da obra. Considerando o discurso do autor, podemos admitir como essencial o fluxo de mudanças da dança de salão instigadas pela própria interferência da indústria cultural e das mídias de massa (televisão, internet, rádio), - fenômenos que constituem a contemporaneidade e não podem deixar de ter determinada influência sobre as manifestações culturais populares.

Analisando a prática da dança de salão a partir de seus códigos de linguagem e representações simbólicas que possibilitam a comunicação entre seus atores, convergimos para um dos conceitos centrais da pesquisa: o conceito de cultura. Mobilizamos o pensamento de Clifford Geertz para o associarmos as representações da tradição e da inovação, na medida em que o autor é um dos proponentes do movimento intelectual para revigorar o estudo da cultura como sistema simbólico (1989). Ele argumenta que “o comportamento humano é visto como ação simbólica – uma ação que significa, como a fonação na fala, o pigmento na pintura, a linha na escrita ou a ressonância na música” (p. 8), entretanto, afirma que o que devemos nos perguntar é “qual é a sua importância, o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua agência” (p. 8).

Segundo Geertz a cultura é um contexto de sistemas entrelaçados de signos que podem ser interpretados. Ela é algo dentro do qual os acontecimentos sociais, as instituições e os comportamentos podem ser descritos com detalhes, ou seja, com densidade. A compreensão desse sistema de signos de um grupo social pode torná-lo acessível, pois, do contrário:

(...) um ser humano pode ser um enigma completo para outro ser humano. Aprendemos isso quando chegamos a um país estranho, com tradições inteiramente estranhas e, o que é mais, mesmo que se tenha um domínio total do idioma do país. Nós não compreendemos o povo (e não por não compreender o que eles falam entre si). Não nos podemos situar entre eles (GEERTZ, 1989, p. 10).

Assim, “compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade” (GEERTZ, 1989, p. 10). Carlo Ginzburg afirma que: “assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um” (2006, p. 20). Compreender a cultura dos dançantes que não separam de suas práticas os valores e prazeres centrais de suas formas de viver, significa analisar a experiência do salão como uma “jaula flexível”, na qual todos podem exercitar sua liberdade de forma condicionada. Assim, a vida e o salão de dança constroem uma relação direta de continuidade.

No começo do século XX Antonin Artaud (1999), diretor, ator, filósofo e escritor francês, já protestava contra a idéia de isolamento entre vida e arte/cultura, como se a arte/cultura não fosse um meio refinado de compreender e exercer a vida. Para o grande pensador da arte da encenação, o mais urgente não seria defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome, mas extrair daquilo que se chama cultura idéias cuja força viva é idêntica à da fome.

Compreendendo a cultura como um modo de vida, entretanto, não contestamos a idéia de cultura como produção artística, pois, se os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, eles também constituem esses processos na medida em que lhes dão forma. A concepção dos produtos artísticos como materialização de uma formação sócio-histórica exige uma nova forma de ver e

descrever a interrelação arte-sociedade, uma nova forma de ver, de ler e entender a nossa cultura (ou, poderíamos dizer nesse sentido, as nossas culturas).

Geertz destaca em seu estudo sobre a interpretação das culturas que “a coerência não pode ser o principal teste de validade de uma descrição cultural” (1989, p. 13). Na verdade a cultura é considerada um sistema por Geertz por possuir um mínimo de coerência, no entanto, nossas interpretações não podem ser rígidas, ou lineares para serem argumentadas. Para o autor, a construção de representações rígidas e impecáveis dificulta a crença de sua verdadeira existência.

Se a cultura da dança de salão pode ser considerada um sistema de signos e significados que estabelecem sentido para os grupos que a vivenciam, e se a constituição das descrições orientadas pelos atores é “um ato de imaginação” (GEERTZ, 1989), que por sua vez pode ser identificada como uma nova representação (uma nova leitura) do objeto investigado (CHARTIER, 1990), é mais do que conveniente observarmos e analisarmos também as táticas e estratégias (CERTEAU, 1994) utilizadas pelo grupo para a sobrevivência de sua linguagem para além de uma dança formalizada para palcos de teatros ou programas de televisão.

Michel de Certeau, foi um pensador francês que na década de 1970 teorizou sobre as práticas cotidianas para extrair dos seus ruídos maneiras de fazer que aparecem apenas como resistência ou como inércia em relação ao desenvolvimento da produção sócio-cultural.

A grande contribuição de Certeau (1994) para os estudos da cultura foi identificar e desenvolver teoricamente a idéia de que existe uma apropriação do que é disseminado pela indústria cultural, ou seja, não existe uma passividade no consumo dos objetos sociais, e sim uma criação anônima nascida da prática do desvio no uso desses produtos. Logo, segundo o autor, existe uma produção silenciosa nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.

Se existe ou existiu em nossas sociedades uma cultura imposta pelas elites, o uso que as camadas populares fazem dela não acontece de forma linear. As noções de táticas e estratégias que Certeau trabalha para descrever e analisar as práticas

cotidianas, apontam a possibilidade de uma produção escamoteada pela idéia de passividade.

Para descrever práticas cotidianas tais como ler, cozinhar, conversar, habitar, Certeau (1994) aponta a necessidade de se partir do seguinte foco: a leitura (tanto de textos quanto de imagens). Para ele, nossa sociedade vive a epopéia do olhar e da pulsão de ler:

Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nossa sociedade canceriza a vista; mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopéia do olho e da pulsão de ler. Até a economia, transformada em "semioocracia", fomenta uma hipertrofia da leitura. O binômio produção-consumo poderia ser substituído por seu equivalente geral: escritura-leitura. A leitura (da imagem ou do texto) parece aliás constituir o ponto máximo da passividade que caracterizaria o consumidor, constituído em voyeur (troglodita ou nômade) em uma "sociedade do espetáculo" (CERTEAU, 1994, p. 48).

O contexto da relação produção-consumo da dança de salão pode ser analisado a partir dos espaços dos bailes, das academias ou do espaço comercial de circulação de produtos relacionados à própria cultura da dança de salão (vídeos didáticos, sapatos, acessórios, programas de televisão, espetáculos em teatros, entre outros). A "hipertrofia da leitura", relacionada à "sociedade do espetáculo" que Certeau aponta, pode ser tematizada como elemento motivador de algumas representações da dança de salão no contexto contemporâneo da indústria, do consumo e da globalização.

Pretendemos assim analisar essa manifestação artística não pelo olhar do resultado performático de suas danças, mas a partir da interação entre os atores sociais do campo e seus espaços que geram e renovam o seu sentido. Para a realização de uma análise compatível com a complexidade da cultura observada é necessário retornarmos ao argumento principal lançado inicialmente sobre uma descrição etnográfica densa caracterizando-a como interpretativa, sendo que "o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o "dito" num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis" (GEERTZ, 1989, p. 15).

Queremos assegurar o registro e a transmissão de “memórias clandestinas e inaudíveis” (POLLAK, 1989, p. 9) que ainda não ocuparam o espaço acadêmico, mas estão vivas por perpetuarem cotidianamente ações consideradas em seus discursos como tradicionais e fundamentais para a manutenção da expressão viva de uma cultura corporal de movimento: a dança de salão.

1.2 - Experiência estética: a legitimidade artística da dança popular

O conceito de experiência estética auxilia-se na compreensão da importância da prática da dança de salão apresentada por seus atores. Uma explicação apontada em recente crônica de Danuza Leão sobre a felicidade das pessoas que dançam nos traz inquietações para buscarmos entender o prazer e a necessidade dos dançantes nos espaços que estamos investigando.

C2 domingo, 5 de outubro de 2003

COTIDIANO

FOLHA DE S.PAULO

DANUZA LEÃO

Dançar: o problema?

OUTRO DIA FIZ um programa diferente.

Fui com amigos a um antiquário num casarão da rua do Lavradio (em plena Lapa, no centro do Rio) que à noite funciona como casa noturna com conjuntos de samba e de choro, só música brasileira. Chegamos lá pelas 9h e o conjunto musical —moças e rapazes— tocava músicas antigas maravilhosas, que eu nem me lembrava mais que existiam. O movimento começa lá pelas 6h30 da tarde, com o pessoal que sai do trabalho e vai tomar um chopinho; gente normal, modesta, familiar.

Já entrando na seara de Nassif, quando vi, estava cantando (bem baixinho) "Ai, ai ai, Isaura, hoje eu não posso ficar, se eu cair nos seus braços, não há despertador que me faça acordar, eu vou trabalhar" —e por aí fui. Foi uma viagem, e daí a pouco alguns casais começaram a dançar. Jovens, menos jovens, mais velhos, todos dançavam pelo prazer, pela alegria da dança.

Alguns caprichavam nos passos, outros menos, e aí comecei a pensar em há quantos anos não dançava. E olha que eu gostava: não podia ouvir uma música, qualquer que fosse o ritmo, que já começava a me balançar.

Saía na Banda de Ipanema, ia aos bailes de Carnaval —uma fantasia para cada um— e ainda frequentava a vida noturna o resto do ano (sempre dançando). Mas um dia isso acabou.

Nessa noite fiquei com inveja de ver as pessoas tão soltas, tão alegres, na pista de dança. Inveja e pânico: e se alguém me tirasse para dançar? Pensei que, se isso acontecesse, eu ficaria paralisada, em estado de choque. Quando cheguei em casa —e no dia seguinte—, comecei a analisar seriamente o assunto.

Conversei com meu filho, que me disse que se sente como eu: não consegue mais dançar. Fui perguntando aos amigos e às amigas e todos me responderam mais ou menos a mesma coisa: "Dançar, eu? Por nada neste

mundo".

Podem parecer uma bobagem, mas não é: por que tantas pessoas, de todas as idades, encaram uma pista de dança tão normalmente e outras (como eu) seriam capazes de desmaiar se fossem apenas convidadas para dançar? Será excesso de censura, vergonha, pudor, o que, afinal? Continuei falando sobre o assunto para ver se encontrava o nó, mas não consegui. Mas ouvi de uma pessoa muito simples e muito sábia uma coisa de que gostei muito. Ele me disse: "Você pensa que passarinho canta porque está alegre? Pois é o contrário: passarinho é alegre porque canta". Pensei logo: será que as pessoas dançam porque estão alegres ou ficam alegres porque dançam? Pelo sim, pelo não resolvi: vou tomar aulas de dança de salão.

Não tenho a menor intenção de chegar a um desses lugares e dar um show na pista, nada disso. Quero soltar uma coisa que está travada dentro de mim e que tenho a certeza de que, se conseguir,

minha vida, se não mudar, vai pelo menos melhorar —o que é sempre bom.

Só que as coisas não são fáceis: contatei o professor de dança, marcamos para o próximo sábado às 5h da tarde, estou encantada com a idéia, mas me conheço: no sábado, lá pela 1h da tarde, vou começar a sofrer —de medo. É ridículo, mas é assim que vai ser: medo de conhecer pessoas que nunca vi, vergonha de me levantar e dar uns passos no salão, medo de desmaiar, ter um ataque cardíaco ou os dois juntos.

Mas hoje (estou escrevendo na quinta) estou uma fortaleza e certíssima de que vou. E, para ajudar, vou escrever um papelzinho e botar na carteira, dizendo que o passarinho não canta porque é feliz: ele é feliz porque canta, e que Deus me ajude.

Você deve estar me achando uma boba, mas pare e pense: há quanto tempo você não dança?

@ → E-mail: danuza.leao@uol.com.br



Leão (2003) descreve a explicação de "uma pessoa muito simples e muito sábia" que questiona a ordem de motivação para o desencadeamento do sentimento

de alegria: “você pensa que passarinho canta porque está alegre? Pois é o contrário: passarinho é alegre porque canta”. Leão relaciona essa simples observação ao ato de dançar, pois ela vê a felicidade das pessoas dançando e tem medo de se arriscar na realização de sua própria dança. Leão chega à conclusão de sua vontade: “soltar alguma coisa que está travada dentro de mim e que tenho a certeza de que, se conseguir, minha vida, se não mudar, vai pelo menos melhorar – o que é sempre bom.”

O conceito de experiência estética desenvolvido por John Dewey (1980) se relaciona com essa “simplicidade do prazer de dançar” descrito por Danuza Leão. Definindo a arte como experiência, o autor enfatiza a sensação estética como um prazer totalmente corporal, rica em satisfações sensoriais e emocionais, envolvendo o ser humano inteiro. Richard Shusterman (1998) dialoga com o pensamento de Dewey quando enfatiza o sentido da arte valorizando a experiência estética:

Afinal deve haver algo de autônomo no que se refere ao valor da arte, algo concernente a seus próprios objetivos, para que possamos segui-los como fins em si, não como meios para outros objetivos de outras práticas. Esse algo é, certamente, a experiência estética, pois a satisfação imediata e intensa dessa experiência faz dela, incontestavelmente, um fim em si. Esse valor, diretamente impresso em nossos sentidos e em nossa imaginação com uma força muitas vezes irresistível, fornece à arte uma justificação irrefutável (apesar de inexprimível) (p. 36).

Percebemos, observando os espaços de dança de salão, que o objetivo principal da noite, é a dança em si. O prazer, mesmo que efêmero, essa “satisfação imediata” apontada por Shusterman (1998) é o ponto principal dos discursos e das práticas dos atores sociais. O prazer é também expresso no domínio dessa linguagem apropriada por eles, existe um grande orgulho na “posse” dos códigos específicos dessa arte popular.

Perguntando a uma dama de 52 anos de idade o que ela sentia quando dançava, ela nos respondeu: “Muito prazer. No bolero eu sinto amor e romance; dançando soltinho eu sinto alegria, festa; e no samba, show.” Nesse mesmo sentido apontado pela dama, um cavalheiro de 61 anos, frequentador assíduo de diferentes espaços de dança, ressaltou a importância do ritmo para o seu prazer e a sua

vontade de dançar: “Eu fico muito empolgado dançando. Não penso em nada, só no ritmo, e o meu preferido é o samba. O coração bate forte quando eu ouço a música, o ritmo, e não espero, vou dançar logo.” Na verdade todos encontram um sentido para sua dança, e esse sentido passa a gerar uma necessidade constante de satisfação desse impulso de dançar. Chamamos esse impulso, essa necessidade de se expressar pelo corpo de experiência estética.

O discurso das damas em todos os espaços pesquisados aponta para a quase que ausência de possibilidades de se estabelecer um relacionamento entre os pares nos bailes. Nesse aspecto podemos investir na idéia de que a experiência do corpo que dança é o ponto central em relação às motivações para a participação nos espaços de dança. Se no século XIX as damas e cavalheiros aprendiam a dançar em função de um refinamento da educação, da busca de um comportamento adequado a alta sociedade e para que houvesse vantagem num primeiro investimento para as relações matrimoniais (PINHO, 1970), na contemporaneidade os atores sociais procuram um refinamento dos seus movimentos, uma qualidade estética aprimorada nas repetições executadas em academias para que suas danças obtenham qualidade estética. Em bailes de dança de salão todos gostam de ser observados e ao comprovarmos a existência desse sentido de relação ator-espectador, compreendemos também o acontecimento do que estamos chamando aqui de experiência estética.

O depoimento de Carlinhos de Jesus, importante nome da dança de salão no cenário do Rio de Janeiro, nos leva a discutir também as representações dos padrões corporais de beleza e de habilidade na realização dessas experiências estéticas. Como afirma Jesus (2005):

Eu costumava ir a gafieiras nos fins de semana. Passei a observar com atenção os outros dançarinos. Um deles, em especial, me impressionava ao vê-lo dançar. O apelido de Bolinha lhe fazia justiça: ele era gordo. Para falar a verdade, era enorme. Mas ao dançar se transformava. Seu corpo ganhava uma leveza e uma levezinha incompatíveis com seu tipo físico. Dançava pelo salão como se flutuasse. Era uma pluma em movimento. Ver Bolinha dançar era um espetáculo. Aprendi muito acompanhando seus passos. Mais tarde conheci Dominginhos outro dançarino talentoso. Tinha o mesmo corpo do apresentador Jô Soares e

também flutuava pelas pistas de dança. Minha tese estava comprovada: qualquer pessoa podia dançar (p. 47).

Entendemos nesse contexto a tentativa de estabelecer uma hipótese que negue um padrão corporal na dança de salão e conseqüentemente estabilizar um discurso de inclusão de diferentes biotipos corporais. Na realidade, esses espaços são frequentemente preenchidos por uma prática de códigos bastante específicos, mas que consegue ser apresentada por atores que nos mostram essa arte em condições muito variadas. Observamos a presença de corpos altos, baixos, magros, gordos, mais velhos, jovens, enfim, corpos diversos que se combinam aleatoriamente. Os padrões que realmente podemos observar fazem parte do contexto da própria linguagem: os passos da dança e as regras do salão. Assim acreditamos na importância do depoimento de cada dançante que retrata uma experiência corporal, sua experiência estética própria.

Como afirma Ginzburg (2006):

Alguns estudos biográficos mostraram que um indivíduo medíocre, destituído de interesse por si mesmo – e justamente por isso representativo –, pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico (p. 20).

Nesse sentido, acreditamos no valor do depoimento de cada participante, na medida em que a inexistência de trabalhos teóricos sobre a história dessa linguagem tão popular, nos remete a realização de projetos de pesquisa dessa natureza.

A partir da década de 1980, com o aumento das possibilidades corporais em relação aos novos ritmos que surgiram no novo mercado cultural da dança de salão, podemos verificar que os códigos corporais dos diferentes estilos começam a ficar mais claros e padronizados. Começam a existir verdadeiros modelos, padrões de movimentos que fazem com que as pessoas da dança de salão criem uma identidade própria. Hoje, participando de um baile, qualquer pessoa consegue perceber quem é da “tribo” da dança de salão.

Esse novo momento da dança desencadeia novas possibilidades de experiências corporais questionadas muitas vezes pelos seus próprios atores. Em

matéria publicada no *Jornal Falando de Dança*, encontramos uma discussão muito interessante que aponta para esse novo momento, onde certa abertura se faz necessária para que o objetivo principal da dança de salão aconteça: sua experiência estética. A matéria introduz uma questão essencial para o campo da dança de salão: o que os alunos de dança de salão querem?

Segundo Duda Vila Nova, professor de dança de salão de Feira de Santana, na Bahia, os alunos “buscam entretenimento. Diversão, apenas. Eles querem um espaço para interagir com um grupo que tenha interesses em comum e que faça as mesmas coisas num momento de descontração” (2009, p. 10).

Vila Nova assume uma excelente discussão para a dança de maneira geral: quem inventa e normatiza os códigos corporais? É legítimo chamar um passo inventado por um ator social desconhecido de passo básico de tango e espalhar esse novo código com essa nomenclatura?

Segundo Vila Nova o problema é a mentira:

As danças a dois são linguagens. São formas de comunicar-se com o corpo do outro. Quando você aprende uma determinada linguagem, ainda que apenas o básico, espera-se que você seja capaz de estabelecer um contato com outra pessoa que também o tenha aprendido. Dessa forma, alguém que aprenda Tango aqui no Brasil deve ser capaz de dançar com alguém que também tenha aprendido a dançar tango, mas em Buenos Aires, ou Montevideú, ou Nova Iorque, ou Sri Lanka... ainda que dancem apenas o básico. Certo? Mas por que isso não ocorre? Alunos de uma escola muitas vezes sequer conseguem dançar uma mesma “linguagem” com alunos de outra escola na mesma cidade. Isso, porque eles aprenderam a dançar sob regras e técnicas inventadas. Espécies de “Linguagens secretas” que só podem ser compreendidas por aquelas pessoas que aprenderam no mesmo lugar com os mesmo professores. Mas espera aí! Por acaso isso é errado? Vejamos... Qual é mesmo o objetivo da maioria dos alunos de dança de salão? Entretenimento. Se eles estão mais interessados em fazer parte de um grupo com interesses comuns, em acertar um ou dois passinhos de uma ou duas coreografias bem elaboradas, e com isso atingirem sua felicidade, não há nada de errado em proporcionar isso, mesmo que seja com as tais “linguagens secretas”. (...) Quando um professor que nunca na vida fez uma aula de tango resolve ensinar esse ritmo, ele deveria deixar bem claro para os seus alunos que tudo que eles estão aprendendo é criação sua, fruto de empirismo ou simplesmente achismo. Como isso não venderia bem, ele prefere mentir, dizendo que é ‘uma nova ramificação do Tango Argentino’ (VILA NOVA, 2009, p. 10).

A discussão de Vila Nova é imprescindível no atual momento da dança de salão que está em busca da afirmação da sua identidade. Observamos nos discursos dos dançantes que a marca de seus estilos de dança está baseada na passagem do conhecimento da técnica corporal, nas linhagens desenvolvidas pelos grandes nomes do mercado da dança de salão, os mestres que hoje são mais conhecidos: Jaime Arôxa, Carlinhos de Jesus, Maria Antonietta, Jimmy de Oliveira, entre outros que possuem qualidades peculiares em suas formas de dançar e de ensinar a dança de salão.

Assim, podemos observar um grande fenômeno de escolarização da dança e assim nos perguntamos: até que ponto essa mudança está alterando a possibilidade de realização de uma experiência estética? Essa mudança acarreta uma ampliação ou restrição no que diz respeito ao número de praticantes? Essas correntes estilísticas trazem um sentido positivo para o campo? A busca de uma unidade na linguagem da dança faz com que o campo avance em que sentido? Quais são os objetivos de quem procura a academia de dança de salão atualmente?

Capítulo 2

TRADIÇÃO E INOVAÇÃO: REPRESENTAÇÕES NOS SALÕES DE DANÇA

A dança de salão como fenômeno social não se desenvolveu de forma isolada em nenhum grupo social específico. Ela retrata atualmente a experiência de indivíduos de diferentes extratos sociais, de grupos variados e de gerações também distintas. Como esses indivíduos, interpretam e vivem diferentes e até mesmo dissonantes acontecimentos sociais, a dança de salão está em constante transformação. Nesse sentido, a velocidade das transformações econômicas e sociais do século XX trouxe alterações significativas para os espaços de dança e para os bailes, alterações que desde a década de 1990 foram apropriadas pela indústria do lazer e do entretenimento. Os estilos e as maneiras de se dançar na cena contemporânea se desenvolvem e se transformam num ritmo bastante acelerado e sem autoria, pois o que começa como uma pequena inovação, muitas vezes se transforma em algum "passo básico" do momento. Esse capítulo tem o objetivo de aprofundar e relacionar os conceitos de tradição e inovação nas representações do campo da dança de salão. Percebemos que essa manifestação popular vem se ampliando e se defrontando com questões relacionadas ao seu próprio crescimento. Autorias, mercado de trabalho, virtuosismo, processos de mídiatização e comercialização da dança, são pontos de discussão tratados por atores sociais e pesquisadores da área. Nesse sentido, iniciamos o nosso estudo a partir de reflexões sobre as representações dos conceitos de tradição e inovação no contexto da dança de salão enquanto prática de lazer e experiência estética popular.

2.1 . Sobre tradição e inovação: primeiros indicadores para se pensar a dança de salão

As transformações ocorridas no tempo e no espaço da dança de salão não minimizam o valor das tradições nos discursos dos atores sociais. Tradições são consideradas simbolicamente como uma grande herança para um grupo diverso que vem se ampliando conforme indicam nossas investigações. Percebemos que agregado ao valor das tradições existe um sentido identitário que é perseguido pelos dançantes, uma espécie de reafirmação da memória construída por seus pares. Na medida em que esse universo tem sido altamente especulado pelos meios de comunicação de massa, principalmente pela televisão, os dançantes buscam a manutenção e difusão de suas tradições nas escolas de dança, na realização dos bailes e na própria forma de relacionamento simbolicamente construída pelos seus pares.

Compreendemos o sentido de reafirmação desse território identitário na medida em que os meios de comunicação que organizam e manipulam o mercado global fazem com que as identidades se tornem desvinculadas de um tempo, como nos afirma Stuart Hall (2003), elas parecem “flutuar livremente” (p. 75). Observa-se um esforço dos profissionais e amantes dessa manifestação popular para a criação de espaços de diálogo entre as marcas da tradição dessa expressão e as inovações e adaptações culturais necessárias para que essa linguagem esteja em sintonia com as atuais condições de existência da arte popular na contemporaneidade.

Observando os programas de TV que apresentam concursos de danças de salão e comparando com as práticas observadas nos salões de baile, percebemos que existem diferenças sensíveis nos objetivos das duas formas de dança. Na TV, o vistuosismo, o brilho e o sentido do êxito performático são os pontos de referência das danças. O espetáculo é o fio condutor da dança que somente se realiza na relação ator/tele-espectador.

Nos bailes essa relação é cambiante. Os dançantes deslocam-se entre os papéis de atores e espectadores de cada cena. As características espetaculares são

importantes na dança, mas é o relacionamento com o outro que tem se mostrado o elemento principal para o sucesso da dança. É a partir de uma boa performance com o seu parceiro(a) que os dançantes adquirem novos companheiros para as próximas danças ou bailes. O objetivo principal de ser apreciado no ato de dançar é simplesmente o de continuar dançando durante todo o baile. Nas entrevistas já realizadas nos três espaços de dança percebemos que os dançantes gostam de observar os casais no salão, no sentido de captar novas qualidades para as suas próprias danças, mas preferem ser observados.

Para argumentarmos sobre a existência de uma identidade própria dos dançantes recorreremos ao pensamento de Hall (2003) quando discute a cultura e a identidade nacional:

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (p. 59)

O autor propõe que “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural” (2003, p. 61). Nesse sentido podemos pensar a dança de salão como um dispositivo discursivo. É a partir de códigos estabelecidos pela linguagem da dança que se propõe uma unidade representativa da diversidade de corpos, gerações, classes e culturas.

Atualmente, não precisamos ver homens travestidos de malandros nem mulheres vestindo saias longas num baile para entendermos que os espaços guardam tradições, pois suas memórias se encontram na forma de preenchimento desses espaços, na forma como se movimentam, nas histórias de vida que se constroem a partir dos acontecimentos nos salões de baile.

Apesar das recorrências em diferentes bailes de dança de salão, novos arranjos estão constantemente surgindo. Aliás, seria um equívoco considerar

“tradicional” como sinônimo de estaticidade. Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2002) nos esclarecem o sentido das tradições quando afirmam que:

Muitas vezes, “tradições” que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas. (...) Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado (p. 9).

A partir do conceito de tradição elaborado pelos autores, passamos a “desconfiar” dos discursos que se apresentam nos bailes e que caracterizam uma valorização das “tradições”, mas que ao mesmo tempo revelam a simples intenção de manutenção e revitalização de regras e códigos de suas práticas. Discutiremos essas contradições presentes nos discursos no terceiro capítulo da pesquisa.

Os registros de que a dança foi considerada como típica expressão da população carioca datam de 1853. Eduardo Sucena (1989) transcreve em seu livro sobre a dança teatral no Brasil uma matéria publicada em 4 de setembro de 1853 do folheto do *Jornal do Comércio* que aborda a popularidade da dança:

Reinam as danças em todos os ângulos desta boa cidade. Dança-se no Cassino, no Paraíso, no teatro, dança-se no começo e no fim da semana, na segunda e no sábado; dança-se por luxo aristocrático, por distração popular, por beneficência cristã; as damas da corte nos salões, as damas do teatro no palco cênico; umas para mostrarem os vestidos de seda, as pérolas e os brilhantes, outras para deixarem ver o pé, a gâmbia e não sei que mais; umas por gostarem, outras para ganharem, mas todas elas confundindo-se no mesmo exercício, saltando, pulando, valsando, reqüestadas, aplaudidas, devoradas pelos olhos e pela cobiça que se esquecem dos mandamentos, pobres mandamentos inertes e frouxos contra a voluptuosidade dos requebros e meneios bailarinos. Dançai, povo feliz! Aplaudi a hierodulas, povo insaciável de emoções! Correi aos bailes e ao teatro, atores e espectadores, dançarinos pagos e pagantes. Não vos contenteis com os movimentos graciosos e flexíveis, não, o teatro seja o templo de Vênus Afrodite, os véus do pudor levantem-se no vestibulo, dependurem-se nos pregos dourados dos camarotes, nas estacas dos bastidores. Tréguas à honestidade, à decência, ao rubor da inexperiência. Aplaudi agora, agora sim, ainda mais, com força, com estrépito, com frenesi... E viva a dança, que é o mais inocente divertimento, o melhor passatempo das famílias (p. 75).

Já se enaltecia a dança, que independente da função sempre foi feita para ser apreciada.

Destacamos nas entrevistas realizadas, o discurso de uma frequentadora do Grêmio Recreativo Vera Cruz que traduz um pouco essa representação da paixão do carioca pela dança: "Eu venho a este baile sempre. Se eu pudesse, se tivesse dinheiro eu dançava todo dia. Eu também frequento os bailes do Clube Municipal, do Monte Sinai. Estou sempre indo a um baile" (2005).

Como os espaços de dança de salão têm sido ainda bastante identificados como lugares da tradição, não é surpresa que haja, por certas vezes, uma relação direta com a participação de idosos, um público majoritário em apenas alguns tipos específicos de bailes.

Andrea Alves (2004) nos apresenta em seu estudo sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade, algumas questões relacionadas às atividades de lazer dos idosos que podem contribuir para essa discussão:

Os bailes de terceira idade no Rio não têm servido aos idosos como espaços de interação entre eles. Os outros bailes, freqüentados por jovens e velhos, são também espaços onde pouco interagem, já que os velhos se interessam mais em dançar com as jovens e as mulheres levam seus dançarinos de aluguel (2004, p. 34).

Percebemos em nossas primeiras experiências exploratórias no campo que mesmo as diferentes gerações têm um interesse em comum: a ação de dançar. Quanto mais se realiza essa "mistura" de idades mais se dilui as características identitárias relativas a gerações específicas. Atualmente na cidade do Rio de Janeiro, bailes que não possuem uma especificidade própria são freqüentados por uma grande diversidade de gerações.

Anthony Giddens (1991) fala sobre a importância do passado para as sociedades tradicionais que valorizam os símbolos por perpetuarem as experiências das gerações. Por outro lado, segundo ele, as práticas sociais modernas "são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente seu caráter." (p. 28)

Entendemos assim que nesse contexto contemporâneo, as informações das danças atravessam o espaço-tempo estabelecendo conexões entre jovens e idosos, trazendo mudanças para comportamentos e práticas sociais continuamente.

Compreendemos essas transformações quando percebemos que “houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins. Essas mudanças não deixam de ser novas por se “revestirem” facilmente de um “caráter de antiguidade” (HOBSBAWM e RANGER, 2002, p. 13).

Se “toda inovação é uma espécie de adaptação e encontros culturais encorajam a criatividade” (BURKE, 2006, p. 17) supomos que a dança de salão exercita constantemente processos de adaptação produzindo de forma criativa, pelos encontros culturais de sua diversidade, a transformação de seus códigos, porém revestidos de um discurso da tradição.

Identificamos, nas visitas aos bailes cariocas, diferentes perfis de frequentadores. Apesar da unidade estabelecida nos códigos da dança de salão (passos e regras), essa diversidade subjetiva e social possibilita o encontro e diálogo entre sujeitos advindos de classes e culturas bastante díspares. Sugerimos que aconteça uma espécie de hibridização sócio-cultural que pode criar a cada baile uma espécie de inovação ou adaptação desses códigos (passos e regras).

Como o preço da hibridização inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais (BURKE, 2006), é possível que exista no discurso dos dançantes a tentativa de reafirmação dessas especificidades que traduziriam tradições locais específicas de suas danças. Assim, como exemplo podemos observar nos discursos dos frequentadores dos bailes da Zona Norte aspectos relacionados a forma de se vestir, a escolha do parceiro, aos estilos musicais mais tocados que reforçam determinadas qualidades bairristas que estão em contraposição as características explicitadas nos discursos dos moradores da Zona Sul. Desta forma, compreendemos o argumento de Peter Burke quando afirma que “não é por acidente que a atual era da globalização cultural, às vezes vista mais superficialmente como “americanização”, é também a era das reações nacionalistas ou étnicas” (2006, p. 18), deslocando aqui o sentido étnico para o sentido da identidade de um determinado grupo social.

Compreendemos então que, assim como nas sociedades baseadas na tradição oral, as “tribos”¹¹ de dança de salão estabelecem a memória de seu grupo inclinando-se involuntariamente a absorver e mascarar as mudanças. E assim podemos dizer que:

À relativa plasticidade da vida material corresponde uma acentuada imobilidade da imagem do passado. As coisas sempre foram assim: o mundo é o que é. Apenas nos períodos de aguda transformação social emerge a imagem, em geral mítica, de um passado diverso e melhor – um modelo de perfeição, diante do qual o presente aparece como declínio, degeneração (GINZBURG, 2006, p. 128).

Em acordo com a reflexão de Ginzburg, identificamos muitos discursos de dançantes, em sua maioria mais velhos, que rejeitam e criticam novas demandas desse grupo social. Maria Antonietta é um exemplo dessas grandes figuras da dança de salão que possuíam o discurso dessa rejeição. Segundo ela: “A dança mudou sim. A dança passou a ser exibicionismo, deixou de ser prazerosa” (2007)¹². Antonietta rejeitava também a moda das academias de dança de salão, afirmando que “ensinam a dança de salão de qualquer forma sem se preocupar em mostrar ao aluno a dança de forma profunda, é apenas a dança pela dança” (2005). Ao indagarmos sobre o que seria ensinar a “dança de forma profunda”, Antonietta versava sobre alguns parâmetros da etiqueta e das regras de comportamento que ela ainda achava serem essenciais na dança de salão. No Rio de Janeiro Maria Antonietta foi responsável pela formação de ícones da dança de salão como Jaime Arôxa e Carlinhos de Jesus, fazendo parte da história da dança carioca e de todo o Brasil. Destacaremos essa grande dama dos salões na segunda parte deste capítulo quando discutiremos a memória dessa manifestação social.

¹¹ Michel Maffesoli (2004) desenvolve esse conceito que consideramos importante na pesquisa para a análise da identidade de um grupo: “Tribos – busca do encerramento, gosto pelo segredo, uniformidade do vestuário e de estilo de vida -, as pessoas que a constituem, por sua vez circulam de um grupo para outro, a fim de exercer a pluralidade de suas máscaras. Daí a agitação multiforme que mobiliza profundamente essa vida urbana – As redes nascem, morrem e se entrecruzam, as relações se entabulam, atenuam-se e desaparecem: em suma, tende a predominar uma ambiência estética, que se focaliza aqui ou ali, em função da versatilidade das massas” (p. 68).

¹² Realizamos duas entrevistas na casa de Maria Antonietta localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Uma em março de 2005 e a outra em novembro de 2007. Em 07 de abril de 2009 Maria Antonietta faleceu em decorrências de um problema cardíaco.

Segundo Burke (2006) essa “resistência está fadada ao fracasso no sentido de que os objetivos daqueles que fazem parte da resistência, deter a marcha da história ou trazer de volta ao passado, são inatingíveis. No entanto, a resistência terá um efeito sobre as culturas do futuro” (p. 105). Podemos então reforçar mais uma vez essa idéia de adaptação de Burke, pois se existe um campo de tensão entre as qualidades inovadoras da dança e as qualidades tradicionais, a força que se estabelece nesse encontro cria uma nova forma de se fazer e pensar a dança. Assim novas tradições são inventadas a partir da adaptação desse encontro.

2.2. Configurações da dança de salão na urbanidade do Rio de Janeiro: identidades, discursos e representações

A memória é, pois, uma presença que nos habita através das lembranças e recordações coladas como uma tatuagem no corpo. Habitação ou coabitação que se instala na epiderme a partir de impressões e sensações (LINS, 2000, p. 9).

Foi a partir de suas impressões e sensações que o dançarino respondeu: “é a tradição que mantém esse lugar vivo. Mas uma tradição que se modifica sempre. Isso aqui é como uma cachaça, vicia” (Centro Cultural Carioca/Praça Tiradentes/setembro/2008). Esse vício de que nos fala Rui, nosso entrevistado, pode ser percebido no salão de baile que acontece as sextas-feiras (12h30 às 15h) no Centro Cultural Carioca. Os olhos dos frequentadores não param nunca, estão sempre a procura de um próximo par. A tradição se relaciona diretamente com a memória na medida em que a transmissão do conjunto de experiências, sensações e práticas é uma preocupação recorrente nos discursos relacionados à preservação da dança e de seus espaços já ocupados.

No Rio de Janeiro existe uma vontade coletiva¹³ e individual expressa nos discursos dos atores sociais dos espaços de dança de salão no sentido de preservar as memórias do passado e de perpetuar a herança de seus pares em relação aos códigos e regras dos bailes. Esse desejo se manifesta também nas ações que caracterizam as rotinas dos bailes: da preparação do traje a saída do baile. Seja na Zona Norte ou na Zona Sul, jovens ou idosos assumem coletivamente tradições da dança que ratificam o passado nas representações do presente.

Nesse trabalho procuramos analisar este conceito de memória que habita os espaços de dança de salão por meio de histórias e representações dos atores sociais desses espaços. Não entendemos a identidade desses grupos como algo acabado, mas, em conformidade com o pensamento de Hall (2003), compreendemos como

¹³ A ANDANÇAS (Associação Nacional de Danças de Salão) promove um congresso anualmente desde 2005 (Congresso Internacional de Danças Brasileiras), onde desde a primeira versão pude identificar uma grande preocupação com a preservação da memória a partir da criação de Grupos de Pesquisa que pudessem estar investigando a história das danças de salão no Brasil.

identificação, um processo em andamento. Dessa forma a identidade desses grupos surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro deles como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir do exterior, pelas formas através das quais eles imaginam ser vistos pelos outros (HALL, 2003).

Essa imagem assim construída se revela na representação do ritual que envolve o período da preparação até a finalização do baile. É fundamental para os dançarinos a apresentação de um corpo que possa exibir qualidades técnicas e estéticas ao dançar, se vestir e se portar. Criam-se padrões de comportamento que conformam identidades: existem maneiras muito particulares de entrar no salão, de sair, de aguardar um parceiro(a), de abordar a dama, de dançar um determinado estilo musical, ou de simplesmente observar os pares no salão. Assim, criam-se ambientes de identificação, onde rapidamente se percebe a chegada de um “estrangeiro”, alguém que ainda não faz parte da “tribo” (MAFFESOLI, 2004).

Henri Pierre Jeudy escreve sobre essa preocupação cotidiana em relação à apresentação da imagem corporal em função do olhar do outro:

Não diremos “seu corpo é um objeto de arte”, nem consideraremos nosso próprio corpo como tal, mas a maneira de nos prepararmos, de nos maquiarmos, de nos vestirmos, de nos olharmos no espelho estudando nossos sorrisos e trejeitos faciais, o surgimento de nossas rugas, o modo de nos vermos vendo os demais são sinais indubitáveis de uma obsessão cotidiana de estetismo. As encenações de cada dia e essa teatralização da vida fazem parte de uma obstinação estética. O “corpo como objeto de arte” é um estereótipo implícito que, caso não seja enunciado, impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos (2002, p. 17).

Se acreditarmos que ao deixar de adotar uma postura natural, o corpo faz-se artificial marcando a possibilidade do nascimento de uma arte - a arte/técnica do corpo - podemos assumir que esse marcante deslocamento possibilita a compreensão da dança de salão como uma arte corporal, como uma linguagem¹⁴ marcada pelas imagens em movimento.

¹⁴ Consideramos linguagem como “qualquer sistema ou conjunto de sinais convencionais, fonéticos ou visuais, que servem para a expressão dos pensamentos e sentimentos, ou qualquer sistema de símbolos instituídos como signos; código” (<http://www.infopedia.pt/pesquisa?>).

Entretanto as motivações que levam as pessoas a procurarem as academias de dança quase nunca refletem o desejo de participarem desse “campo artístico”. Procuram a dança como exercício físico, por indicação médica, pelo caráter de socialização, como forma de terapia, de lazer, atividade anti-stress, e tantos outros fatores, como simplesmente o de aprender a dançar.

Ao olharmos para os primórdios da dança de salão no Brasil, observamos que a invenção de sua tradição (HOBBSAWM e RANGER, 2002) se baseava na idéia de educação, de moral e de bons costumes. Segundo Soares (1896):

A arte da dança é necessária e mesmo indispensável a aqueles que frequentam a sociedade. O modo de se apresentar em uma sala, de receber com graças e maneiras agradáveis às pessoas em sua casa, a delicadeza que se deve usar em uma assembléia, a maneira de saudar e pisar, são todas essenciais e só o exercício da dança as pode garantir: portanto a dança dá graça e agilidade ao corpo, pode remediar os defeitos físicos, servir de alívio e cura de certas enfermidades, tornando-se assim útil à sociedade e servir finalmente de ornamento agradável a todas as pessoas que tem a felicidade de possuir uma educação esmerada e completa (P. 58).

A dança exercia realmente uma função, ela servia como meio para alcance de um comportamento dito como ideal. Nesse contexto, século XIX, não caberia a idéia da experiência da dança com um fim em si mesma. Percebemos atualmente que muito dessa tradição “educativa” ainda existe no discurso dos atores sociais da dança de salão. Entretanto, frequentadores que dançam durante o período de uma noite inteira, senhoras que enfrentam três grandes lances de escadas para chegar ao espaço do baile, o alto custo de contratos e fichas, a distância percorrida para se chegar ao local da dança, são exemplos que só podem ser vistos a partir da aproximação direta entre pesquisadores e o fenômeno investigado e que comprovam a existência da dança enquanto função. A dança passou a não ter somente função, mas, principalmente a ser função na vida dos atores sociais.

Mas muitas mudanças significativas ocorreram nos novos modelos de funcionamento do campo da dança de salão. O retorno dos jovens na década de 1990, a midiaticização da dança (principalmente em programas de TV) e as produções artísticas propriamente ditas, são processos que estão se desenvolvendo e se incorporando nessa linguagem. Atualmente podemos assistir a espetáculos de dança

de salão nos teatros da cidade do Rio de Janeiro que avançam no sentido das habilidades técnicas e da representação de histórias, encantando platéias e estimulando o aumento do público tanto em academias como em bailes.

Para entendermos melhor a constituição desse campo da dança, trataremos de alguns aspectos históricos relacionando-os com as novas tradições inventadas no presente (HOBBSAWM e RANGER, 2002).

2.2.1 . Apontamentos sobre o passado

A dança de salão chegou ao Brasil como uma das manifestações culturais dos nossos colonizadores portugueses, ainda no século XVI. Mais tarde, novas informações sobre essa representação cultural chegavam via imigrantes de outros países da Europa. Diferentes formas de expressão artística e culturais dos povos europeus propiciaram um diálogo intenso com os costumes, hábitos e expressões dos povos indígenas e africanos, iniciando um processo de hibridização das práticas européias importadas pelos habitantes brasileiros.

Em 1808, com o Rio de Janeiro se tornando sede do Reino de Portugal e Algarves, uma enorme comitiva de fidalgos cortesões se instala no Rio de Janeiro introduzindo novos hábitos na vida social da cidade. As festas religiosas e os festejos cívicos eram os eventos que mais atraíam a atenção de todos. Segundo Edinha Diniz:

Os senhores e a gente senhoril têm no teatro lírico, bailes saraus e partidas seus locais de encontros. (...) As famílias se dedicam a jogos e a passatempos como o voltarete, o dominó, o gamão e jogos de cartas. Mas a paixão mesmo do habitante dessa cidade, presente de uma forma ou de outra, em todas as camadas da sociedade, é a dança e a música. Nessa época em que ainda se forjava uma cultura propriamente nacional, o povo carioca já revela de forma marcante e inconfundível um traço do seu caráter: a tendência ao lúdico. (...) Valsa nos salões das gentes senhoriais, polca nas salas familiares, lundu nas rodas de dança da gente escrava; a música tudo preenchia, tudo invadia, a todos satisfazia (1984, p. 29).

A valsa foi o primeiro gênero de dança enlaçada a chegar no Brasil com a corte portuguesa em 1808. Do alemão walzen (dar voltas), a valsa nasceu nas regiões campestres da Alemanha e Áustria, quando era praticada pelas pessoas do campo. Por volta do século XVIII passa a ser aceita pelas cortes européias, sendo o gênero pioneiro da dança enlaçada. Existe um grande contraste em relação às danças européias anteriores a ela como o minueto e a quadrilha, pois na valsa os bailarinos se encontram nos braços um do outro, com os corpos girando abraçados a poucos centímetros de distância. Quando a valsa ganha popularidade na Europa ela

enfrenta reações semelhantes as que provocariam o maxixe um século depois no nosso país (PERNA, 2001).

No Brasil o poema de Artur Azevedo (1855-1908) já apontava o pensamento da época em relação à intimidade da nova dança:

A moça está sentada. O moço amado
Pra uma contradança vai tirá-la
- Dai-me a honra? – Pois não! – E pela sala
Ei-los a passear de braço dado.

De amor quanto protesto alambicado
Daqueles meigos corações se exala,
Té que as palmas batendo o mestre-sala,
Toma lugar o par apaixonado.

Começa a dança. A mão do moço esperta,
Bole, mexe, comprime, apalpa, aperta,
Durante uns turbulentos balances:

E uma senhora que não é criança
Sentada a um canto observa que na dança
Hoje trabalham mais as mãos que os pés
(Apud DINIZ, 1999, p. 33).

Atualmente já é considerada tradicional a presença da valsa nas cerimônias de formatura, festas de debutantes e casamentos. Não existe um costume de se dançar valsa nos espaços de dança de salão. A valsa aparece majoritariamente em competições (ballroom dancing), comemorações de aniversários em clubes ou academias de dança de salão.

A polca, originária do leste europeu, mais especificamente da Boêmia (parte do antigo Império Austro-Húngaro integrada à Tchecoslováquia) chega ao Brasil em 1845. Ao longo da segunda metade do século XIX, a polca teve grande aceitação e foi, segundo José Ramos Tinhorão (2006), uma das únicas possibilidades de espaço de aproximação que a época oferecia a namorados e amantes. Pela sua forma de dançar, agradava principalmente os jovens, que viam ali uma oportunidade de burlar algumas regras de etiqueta. Durante mais de quarenta anos a polca dominou a cidade. Essa efervescência da polca foi tão grande que dela derivaram vocábulos como polcar, polquista, polcalizar, dando origem a modas, vestidos, penteados,

bengalas e outros objetos. Penetrou com a virulência de uma verdadeira epidemia e provocou febre e delírio ao reprimido carioca da época. Aclimatou-se de tal forma a esse ambiente tropical que aqui ficou, porém seria modificada rapidamente se misturando ao tango e ao lundu (DINIZ, 1999).

No Brasil, como os negros conviviam com os senhores, o lundu, estilo de dança angolano, se mesclou as danças aristocráticas também no século XIX. Por volta de 1830, já ocupava os salões da elite carioca na forma de canção ou de dança. Marietta Baderna, primeira bailarina italiana contratada pelo Teatro São Pedro d'Alcântara em 1849, coreógrafa e mediadora entre as danças populares italianas e as eruditas, ingressou no universo das danças afro-brasileiras apresentando-se em palcos as danças de origem africana (SCHIFINO, 2004).

Durante todo o século XIX, o lundu foi uma forma musical dominante, e o primeiro ritmo africano assimilado pelos brancos. Essa moda, que durou até a década de 1920, dialogou com outros ritmos, como o tango e a polca, quando surge o maxixe, outra forma musical híbrida urbana.



O lundu praticado no século XVIII, em gravura de Rugendas¹⁵

Apesar das distinções que ainda se estabeleciam entre salão e rua, erudito e popular, em meados do século XIX as danças tornavam-se cada vez mais misturadas e nesse processo de síntese urbana das diversas expressões musicais e dançantes,

¹⁵ Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lundu>

começava a se esboçar o que viria a ser música e dança tipicamente brasileiras. Vale ressaltar que nesse sentido o Rio de Janeiro começou a se delinear como cidade modelo cultural do país.

O maxixe, um excelente exemplo dessa cultura gestada na nova cidade carioca, teve a sua origem no Rio de Janeiro na década de 1870, período aproximado da época em que o tango também era inaugurado na Argentina e no Uruguai, e do qual o maxixe também sofreria algumas influências. Essa dança, conhecida como uma dança imoral e proibida, surgiu nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. Foi a primeira dança urbana "criada" no Brasil e era dançada em locais considerados mal-vistos pela sociedade como as gafieiras da época que eram frequentadas também por homens em busca de diversão com mulheres de classes sociais menos favorecidas.

O maxixe segundo Marina Martins Silva (2000) é o resultado da mistura de vários ritmos (lundu, tango, polca). Na dança, o casal se coloca de frente um para o outro, como na valsa e na polca, mas com a maior parte do corpo colada realizando movimentos espiralados. Foi devido a esse contato corporal e aos movimentos bastante sensuais que sua entrada nos salões elegantes das principais capitais brasileiras foi terminantemente proibida até 1914. Nesse mesmo ano Nair de Teffé, primeira dama do país, esposa do então presidente Hermes da Fonseca, escolheu um maxixe, o "Corta-jaca" de Chiquinha Gonzaga, para ser executado ao violão nos jardins do Palácio do Catete, para escândalo de todo o país e incômodo maior do então Senador Rui Barbosa. Nair de Teffé que satirizava membros da alta sociedade com seus desenhos assinados como Rian, foi a primeira caricaturista da Imprensa Brasileira. (CAMPOS, 1990).

Mais tarde o maxixe estendeu-se aos clubes carnavalescos e aos palcos dos teatros de revista, que foram seus veículos de divulgação, e que fizeram com que essa nova dança se enriquecesse com grande variedade de passos e figurações.

Sobre a nossa rainha do maxixe, Chiquinha Gonzaga, foi publicada uma matéria especial na revista *Veja na História*¹⁶:

¹⁶ A Revista *Veja na História* publica fatos que marcaram o passado. Eles são contados por uma edição completa da revista, com os mesmos critérios editoriais dos dias atuais. Cada número busca

A rainha do maxixe no Rio de Janeiro, a maestrina e compositora Francisca Edwiges Gonzaga, de 42 anos, conhecida como "Chiquinha Gonzaga", sabe muito bem o que significa o escândalo em torno do novo ritmo. Renomada professora de música e compositora no Rio de Janeiro, ela coloca no frontispício das partituras de seus maxixes a denominação "tango brasileiro". "Se eu colocar nas músicas o termo maxixe, elas não entram nas casas de família que têm piano", queixa-se a compositora. Foi ela também a responsável pela introdução do maxixe nos palcos dos teatros, a bordo da revista musical *A Corte na Roça*, de 1885 - primeira opereta com música escrita por uma mulher a ser encenada nos palcos brasileiros. O teatro que exibia a peça sofreu ameaça de interdição por parte da polícia, que queria cortar a cena final aquela em que um casal de capiaus aparece maxixando com todos os requebros e trejeitos, num alucinante vai-e-vem de umbigos. "Na roça não se dança de maneira tão indecente", observou um crítico na época (2008).

No final dos anos de 1870, apesar de já existirem indícios da existência de uma dança mesclada e bastante erotizada, a expressão maxixe ainda era tabu no Rio de Janeiro. A palavra evocava um corpo popular, negro e mulato, e um repertório de movimentos corporais considerados proibidos e subversivos para a época. Existe um grande descompasso histórico entre o fenômeno maxixe e sua nomeação, em virtude da censura e repressão que sofre o nome do gênero. Jota Efegê (1974) dedica doze páginas de seu livro *Maxixe – A Dança Excomungada* para tentar precisar o ano em que aparece alguma pista sobre a sua existência. Apenas no Carnaval em 1883 a dança era anunciada (EFEGÊ, 1974).

Mas foram os ingleses ainda no século XVIII que tentaram codificar os ritmos de dança, criando uma unidade, uma forma única de linguagem corporal que fosse universal: o *Ballroom Dancing*. No final do século XIX e início do século XX o *Ballroom* tornou-se popular para as classes sociais mais baixas. As competições de *Ballroom* ganharam popularidade durante a década de 1920. Ocorria nesse momento na Inglaterra um processo de esportivização de práticas corporais e a dança foi integrada a esse processo. Para esportivizá-la foi necessário racionalizá-la, colocando regras, podendo assim inaugurar esse sentido de competição. Em 1904 foi fundada a sede da Sociedade Imperial dos Professores de Dança (ISTD), sua missão era

reconstituir um exemplar de VEJA como se a revista existisse antes de 1968, ano em que o primeiro exemplar da publicação chegou às bancas. Esta reportagem pode ser acessada em <http://veja.abril.com.br/historia/republica/musica-maxixe-danca-moda.shtml>

padronizar as músicas, os passos e a técnica do Ballroom Dancing através dos anos. Com isso o Ballroom ganhou incrível popularidade pela Europa, Ásia Ocidental e nas Américas.



Estilo internacional de dança latina, nível intermediário em 2006. Concorrência realizada pelo MIT ballroom dance. O juiz está em primeiro plano¹⁷

A partir de entrevistas realizadas com atores sociais de dança de salão (2005), percebemos uma grande resistência em relação à Ballroom Dancing. Segundo eles, esse tipo de dança tão competitiva gera um tipo de profissionalismo atlético que acaba desvinculando da própria dança o que os atores sociais descrevem como essencial: o prazer.

¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Ballroom_dance

2.2.2 . Dança de salão, cultura e sociedade nos séculos XX e XXI: uma rede tipicamente carioca

Um dos motivos pelos quais houve um número significativo de transformações nos bailes de dança durante o século XX foi a intensa atenção voltada para as novas possibilidades inerentes a cultura do Novo Mundo. Até o final do século XIX a Europa tinha uma influência significativa nos estilos de baile de salão. São inúmeros os relatos que afirmam que a alta sociedade incorporava os estilos que vinham da Europa pelos ensinamentos dos mestres de dança, os quais aqui aportavam para morarem indefinidamente. Com o advento da indústria cinematográfica, os Estados Unidos difundiram novos e espetacularizados estilos de dança a dois, a partir dos grandes musicais holywoodianos. Fred Astaire e Ginger Rogers são nomes inesquecíveis quando nos referimos a esse tipo de estética cinematográfica da cultura norte-americana.

Apesar de já existir no Brasil um ensino com mestres famosos da Europa que aportaram no Rio de Janeiro desde o começo do século XIX, a dança de salão iniciou um processo irreversível de contínuo crescimento da tradição do ensino da dança de salão com a chegada da suíça Louise Poças Leitão em 1914. Madame Louise Poças Leitão, como era conhecida, fugiu da I Guerra Mundial, se instalou em São Paulo e passou a ensinar a valsa e outros ritmos tradicionais para a sociedade paulista (SUCENA, 1989).

No entanto, foi Maria Antonietta a precursora do movimento que impulsionou a popularização da dança de salão. A mestra de dança, que faleceu recentemente (07/04/2009) era saudosista em relação a uma tradição que valorizava as regras como forma de preservação do respeito ao outro. Ela afirmava com certo pesar que a dança hoje é muito agressiva, exibicionista e que já não existe a preocupação com a forma distinta de se dançar os diferentes ritmos¹⁸.

¹⁸Entrevista concedida em seu apartamento para o projeto "Me divirto dançando": uma etnografia dos espaços populares de dança da cidade do Rio de Janeiro em março de 2005. O projeto se

Segundo Antonietta nos anos de 1940 só existia a academia Moraes de Dança de Salão e nos anos de 1950 já eram contabilizadas cinco academias no Rio. Hoje Luis Florião, presidente da Associação Nacional de Dança de Salão, faz uma avaliação de que os programas de TV relacionados à dança de salão impulsionaram o crescimento do número de escolas de dança, bem como de seus praticantes (comunicação pessoal).

Na década de 1950 a Lapa era reduto da boemia, da malandragem e dos grandes personagens que ecoam na história do Rio de Janeiro até os dias atuais: Madame Satã, Dalmo da Mangueira, Baianinho, Luiz Rebola, entre tantos outros citados no texto de Milton Coimbra no jornal Pasquim. É com bastante ironia e tristeza que Coimbra aponta em 1990 essa decadência da Lapa. No texto da imagem do jornal de 1990 ele nos declara:

Quem viu a Lapa nos idos de 50 não reconhece a de hoje, suja e decadente. Naqueles tempos o bonde 36 – Lapa-PraçaXI – dava a volta no Largo da Lapa. Era, como diz a rapaziada de hoje, chocante. Já pensou em cruzar com Madame Satã com seu chapéu-panamá, tipo Zé Pelintra? Ele era um misto de gorgóta, malandro, pederasta, leão-de-chácara e brigador. Para os desentendidos: gorgóta é aquele cara de bigode (como um legendário goleiro dos anos 60) que num aperto de mão, que é um convite a um parceiro, diz, olhos nos olhos: “como vai, vai bem?” Mas o importante é falar na deterioração do bairro. A Lapa dos anos 60 era uma beleza: os boêmios, a malandragem, as mudanças; os viados, enrustidos, ainda não usavam silicone. Os cafetões eram chamados de bambas. Verdadeiros dandis, alguns parecidos com o Sport Life de Porgy and Bess. Não roubavam (pelo menos não da forma acintosa de hoje), não queimavam fumo, nem cheiravam pó (COIMBRA, 1990, p. 18).

Coimbra segue com um texto saudosista e ao mesmo tempo cheio de humor, lembrando as grandes figuras de um passado não muito distante (década de 1960):

desenvolveu sob minha coordenação e contou com a participação de cinco bolsistas de iniciação artística.

O que sobrou da Lapa

Quem viu a Lapa nos idos de 50 não reconhece de hoje, sua e decadente. Naqueles tempos, o bonde 36 - Lapa-Praca 11 - dava a volta no Largo da Lapa. Era, como diz a rapaziada de hoje, chocante. Já pensou em cruzar com Madama Satã, com seu chapéu-panamá, tipo 24 "Fulitira"? Ele era um misto de gôrgôla, malandro, pederasta, leão-de-chaôra e brigador. Para os desenhados: gôrgôla é aquele cara de tendido; gôrgôla é aquele cara de bigode (como um legendário goleiro dos anos 60) que num aperto de mão, dá que é um convite ao parceiro, diz, que os olhos: "como vai, vai hein?"

Mas o importante é falar na deterioração do bairro. A Lapa dos anos 60 era uma beleza: os boêmios, a malandragem, as mudanças: os viados, enustidos, ainda não usavam silicone. Os cafetões eram chamados de bambas. Verdadeiros dandys, alguns patricios com o Sport Life de Porgy and Bess. Não roubavam (pelo menos não da forma acintosa de hoje), não queimavam fumo, nem cheiravam pó.

Quem conheceu a Lapa naquela década conheceu Duda Grande (recentemente abotou o paletó), Dalmo da Mangueira, malatão tipo Belafonte, que ainda vive na Mangueira e que não me deixa mentir. Baiãozinho, Luiz Rebelo... Esse Luiz era um crioulinho esguio, que tinha uma infinidade de ternos (ou costumes, como chamavam). O malandro entrava na gafeira com seu terno de linho S-120, sapato bico de pato, duas cores. Em meia hora já estava descendo; voltava a seguir com um terno de tropical inglês brilhante Super Noyer, conhecido como Pitec 1504, o mais caro tecido do momento. Rebelo era um crioulo abusado, de anel chuveiro brilhante e outro, cordão com a medalha de São Jorge. Seu nome veio do jeito de caminhar, com um rebolado acentuado, mãozinha para trás, e mexia com os ombros de forma estranha. Mas mesmo assim as mariposas gostavam; quatro trabalhavam para ele.

Estão fazendo falta a Leiteria Boll, o Café Imperial, o Salão Azul onde tinha uma grande sinuca, o botecim Juca Fato, de incomparáveis batidas. Em frente tinha o Salão da mulata Meridice, onde Elizabeth Cardoso se embelezava. Mas o folclore mesmo da Lapa estava nos cabarês, O Casanova, o Novo México, o Brasil. Era comum encontrar negros de cabelos esticados ou alisados de pasta.

O Bói era o porteiro do Novo México. De cara grande, meia altura, gordo, cabelo ondulado - feito no capricho pelo Jaime, que botava os crioulos nos trinquês - era os comos do Little Richard.

Maior falta de respeito é o desprezo das autoridades pelos que ali se notabilizaram, como Wilson Batista, Carmem Miranda, Noel Rosa, Geral-

do Pereira e outros "artistas do rádio", como dizia Satã. Sabemos que a Lapa jamais voltará a ser o que era, mas não podemos admitir que um pedaço da história do Rio se perca no espaço e no tempo. O mínimo que queremos é que haja pelo menos uma conversação do que restou da Lapa. Uma multinacional restou da Lapa. Uma multinacional há pouco tempo fez um trabalho de restauração dos Arcos. Em vez de acompanhar e completar as obras, as autoridades competentes (risos) nada fizeram. Não tem mais lampião, foram todos roubados e vendidos a uma merceca o quilo de ferro. Por sua



CUIDAR BEM DO RIO É CUIDAR BEM DE VOCÊ MESMO.



ROMA...
MANA DE FAZER ESTA CIDADE, MARWILHOS.

vez grã-finos também fizeram o mesmo para enfeitar duas coleções de salta. Hoje, passou despercebido, é a fora em todas as esquinas. Mesmo, tornaram conta daquilo que não sabemos se é uma praça, um jardim, um estacionamento ou qualquer coisa com paralelepípedos chatos de 20x20, merda e miljo. O carioca não pode perder o resto da sua história. Uma proposta a prefeitura podia pesquisar e reconstruir as casas que havia em todos os Arcos em 1840, abrir um mercado turístico, com retiros, um espaço para alguns cobradores de impostos. A bronca não é só a coisa mais simples, mas também os que vão à Sala Cecília Maccolla de Música, estudantes de música, brevemente, Fundação Propriedade Cartocças, estilistas pelo seu gosto. Como o de andar numa cidade limpa e segura. Com toda a sua dragem (que vem de "mala", a palavra de rico em fins do século XIX), a pedregulagem, viadagem, polacas, o antigo Largo dos Fomilhões (por causa dos padres da igreja do Destino) em muitíssimo menos perigosos. Malandro, com o sol já nascendo, bebia um hidrolitol, bem ao lado da Capela, antes de pegar o 36, a malandragem. Hoje, na era Rambo, a violência tomou conta. Tinos, escopetas, papomos, e porradas periodicamente vão assustar os que se aventuram à noite por ali, onde escravos constroem os Arcos para transportar água para o Largo da Carioca. Corria o ano de 1721 quando tudo começou e, se não fizeram alguma coisa, vai acabar mal, muito mal.

Pasquim, ano XXI, n.1047, 16/05/90, (p. 18)

Na Gafeira Elite, inaugurada em julho de 1930 (na época Clube Elite), Antonietta ficou bastante conhecida tornando-se professora de universitários, profissionais liberais e intelectuais. Essa marca gerou uma mudança bastante significativa no perfil dos dançarinos de gafeira, era a nova classe que se formava e experimentava os espaços de lazer urbanos da nossa cidade. A Gafeira Elite foi

fundamental na formação desse novo momento tanto para a música como para a dança de salão da nossa cidade, sendo inclusive freqüentada por nomes como: Grande Otelo, Pixinguinha, Mário Lago, Ari Barroso, Cartola, Jamelão, Elizeth Cardoso, Zé Ketti, Moreira da Silva, Marlene, Emilinha Borba, Nelson Sargento, Elza Soares, entre outros.



Rua Frei Caneca, número 4, Centro¹⁹

A gafieira era tão famosa que na segunda metade da década de 1970, Nei Lopes que tinha dois irmãos que trabalhavam na Gafieira Elite, um trombonista, o Gimbo e o outro cantor, o Zeca, escreveu a música "Baile no Elite". Em entrevista a Marco Antonio Perna em julho de 2003²⁰, Nei Lopes fala sobre a tradição das gafieiras: "o ambiente das gafieiras sempre foi para mim uma das definições da cultura carioca".

O compositor e bacharel em "Direito e Ciências Sociais", escreveu também um samba que exalta as excelências da música ao vivo, em comparação ao som das "discothèques": "E de repente o Rio foi desembocar na gafieira. / A música ao vivo / dá mais incentivo/ apesar do fiscal..." Nei Lopes dançava em "clubinhos de subúrbio" e conta que foi chamado a atenção em 1956 num baile no Madureira Tênis Clube por

¹⁹ Imagem retirada do site:

http://www.guiadasemana.com.br/detail.asp?/NOITE/RIO_DE_JANEIRO/&a=1&ID=8&cd_place=21406&cd_city=36

²⁰ A entrevista na íntegra pode ser encontrada na página:

<http://www.dancadesalao.com/agenda/neilopes.php>

estar “dançando gafeira”. Na época, mesmo sendo pobre, o compositor usava pelo menos “um paletozinho de brim ou caroá”, que é uma espécie de linho bruto. Segundo ele, “o paletó era sempre lascado atrás. Isso era importantíssimo!”

Em relação a outros espaços não menos importantes para a dança de salão os clubes na Zona Norte sempre foram essenciais para o seu acontecimento. Na realidade poucos clubes da Zona Norte resistiram ao esvaziamento das atividades de lazer dos moradores do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Se as práticas esportivas e atividades culturais dos clubes diminuíram em função do desenvolvimento das mídias domésticas (TV, rádio, videocassete, DVD) e do decréscimo do poder aquisitivo da classe média, os clubes perdem sua função.

Um dos clubes que ainda resistia aos novos modelos culturais das atividades de lazer foi o Grêmio Recreativo Vera Cruz. Infelizmente, O Grêmio também fechou suas portas no mês de março de 2009, depois de se transformar num dos pólos centralizadores e difusores da dança de salão na Zona Norte da cidade.

Um frequentador dos bailes do Vera Cruz de 62 anos nos conta (2005) que existiam regras mais rígidas antigamente, que hoje só os clubes de elite seguem, como “rodar em sentido anti-horário e não usar camiseta”. Afirmo ainda que em sua época, dançar gafeira no centro do salão era proibido e que as pessoas faziam os passos mais bem elaborados na ponta do salão, para não atrapalhar os outros casais.

As bandas ou orquestras sempre fizeram parte do sucesso dos bailes do Vera Cruz. Nas entrevistas realizadas com os usuários mais velhos dos espaços de dança fica muito forte essa paixão pelos bailes de banda ou de orquestra. Existem grupos seguidores das bandas que circulam da Zona Norte a Zona Sul como as atuais Banda Paratodos, Rio Show, Novos Tempos, Brasil Show, entre outras. Segundo Nei Lopes: “O Gimbossa era bom, a Reversom, os Sete de Ouros, a Banda da Idade Média... Mas havia grupos que nem nome tinham. Eram conhecidos pelo nome do líder. Quanto às do rádio, aí sim: A Tabajara, aí até hoje; a Marajoara do maestro Raimundo Lourenço; Napoleão Tavares e seus soldados musicais; a do Maestro Carioca; a do Maestro Peruzzi; a do Maestro Cipó; a do Erlon Chaves...” (2003).

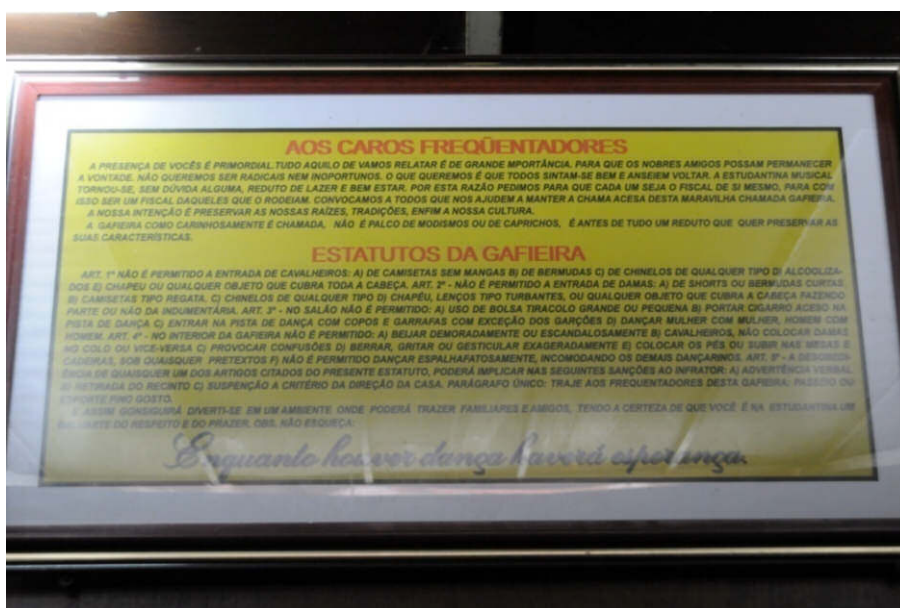
Na contra-mão desse desejo de dançar ao som da música ao vivo, surge a alternativa economicamente mais viável: os bailes acompanhados de música mecânica. Academias e bailes em horários alternativos utilizam equipamento de som e um DJ (Disc Jockey) que comanda o divertimento dos dançarinos. Segundo a DJ do baile de ficha da Academia Jimmy de Oliveira, Viviane Chan, quando foi introduzida essa prática de utilização da música mecânica nos bailes, os frequentadores tinham o costume de fazer pedidos de músicas. Como os DJs foram se especializando nesse tipo de atividade, eles começaram a compreender as seqüências musicais prediletas dos praticantes de dança. Nesse aspecto, podemos perceber uma adaptação (BURKE, 2006) em uma significativa tradição dos bailes: a presença do acompanhamento musical. Foi criada assim uma nova ambiência, mas não se deixou de contemplar o desejo fundamental dos dançantes: a experiência corporal pelo movimento de dançar a dois.

O retrato da tradição na dança de salão na cidade do Rio de Janeiro também se caracteriza pela existência de um espaço marcado por essa representação: a Gafieira Estudantina Musical. Sendo considerada como um "Templo da dança de salão", inaugurada em 1928, trocou de nome há três anos para adaptar-se aos novos tempos. Hoje é chamada de Nova Estudantina e em sua programação, além das noites dedicadas aos tradicionais bailes de dança de salão, já encontramos desde o famoso pagode da Tia Doca até noitadas de rock, soul, forró e o popular baile charme. É na Estudantina que encontramos ainda hoje o clássico cartaz com os estatutos da gafieira, proibindo a dança de mulher com mulher e os beijos escandalosos no salão.

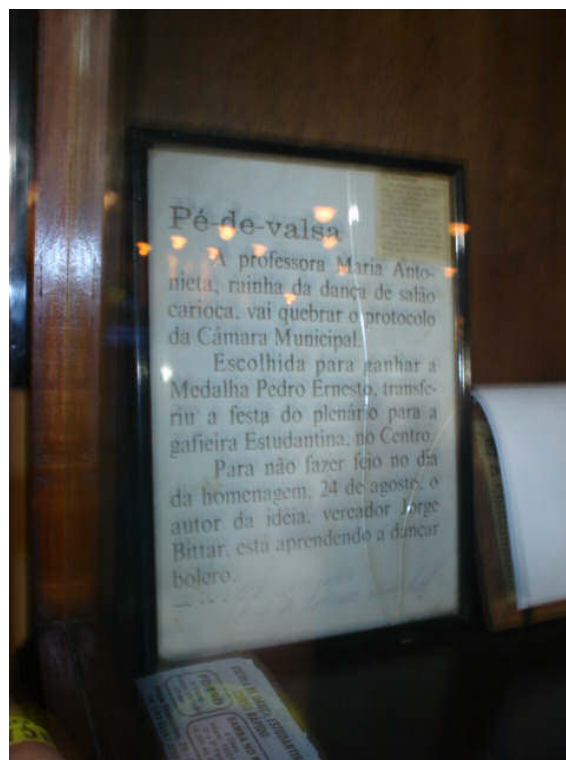
Observando a Gafieira Estudantina durante a realização do pagode da Tia Doca, percebemos mudanças significativas na caracterização do ambiente. O espaço construído passa a ser realmente uma representação simbólica de um grupo social, ele passa a ter a "cara" do grupo por ele habitado. Assim, percebemos que o ambiente no pagode possui uma organização própria que a princípio, sob um olhar desatento, pode parecer desorganizado. Algumas mesas são colocadas juntas formando uma mesa única de tamanho maior, onde os músicos ficam concentrados tocando. As pessoas dançando se colocam ao redor desses músicos. Ao mesmo

tempo em que observam a evolução dos artistas, dançam mais soltas pelo espaço. Não existe um “espaço próprio” para as cenas de dança. Por não possuir determinados códigos próprios dos bailes de salão, as pessoas se encontram bastante próximas, não há padrões de movimentos, nem tampouco os frequentadores se preocupam com uma “audiência”. A dança é bem mais solta, e os pares não parecem tão estáveis quanto nos bailes de dança de salão.

Mesmo parecendo dissonante, quando são realizados os pagodes ou bailes charme, os estatutos da gafeira continuam na entrada da Estudantina, mas não existe nenhuma preocupação em cumprir tais regras. Quadros e acontecimentos vivos não estabelecem nenhum tipo de harmonia. O que aparece de maneira explícita é que aquele espaço não foi construído para esse tipo de acontecimento. Ele é ressignificado por aquelas pessoas. Nesse sentido, cabe afirmar que o Pagode da Tia Doca faz parte de uma experiência estética bastante diferente dos bailes de salão.



Estatutos da Gafeira. Colocado na porta da Gafeira Estudantina Musical
Foto: Bruno Moraes, 2009



Quadro colocado na parede da Gafieira Estudantina Musical: homenagem a professora Maria Antonietta, sobre a medalha Pedro Ernesto que ganhou em 1995

Foto: Helena Garritano, 2005

Em março de 2005 realizamos uma entrevista com a mestra de dança de salão Maria Antonietta, pois sua longa experiência como professora de dança, atividade que começou na década de 1940, nos pareceu essencial para compreender as relações entre as tradições e as inovações sob a ótica de uma personagem tão importante na dança de salão. Realizamos uma síntese com os aspectos mais importantes para o desenvolvimento da temática deste estudo, destacamos alguns aspectos de sua história de vida:

Maria Antonietta Guaycurús de Souza nasceu em Manaus no mês de Maio de 1927, mas veio para a cidade do Rio de Janeiro em 1941. Só foi reconhecida como professora de dança de salão depois de 53 anos de idade, apesar de ter começado bem jovem. Em 1944, com 17 anos ingressou na Academia Moraes como aluna. Deu aulas informalmente por um bom tempo, mas em sua carteira de trabalho só consta sua contratação em 1971 (DRUMMOND, 2004).

Sobre a academia Moraes, Antonietta relatou que a maioria dos alunos era composta por homens, solteiros e casados. Somente na temporada de formatura e baile de debutantes apareciam algumas senhoras para fazer aula. Naquela época havia os dancings, bailes onde havia profissionais da dança de salão dispostos a dançar de aluguel. Era mais comum ter moças de aluguel, as chamadas taxi girls, do que rapazes. Segundo Antonietta os dancings eram lugares de muito respeito. As dançarinas não podiam sentar à mesa de ninguém, sequer podiam corresponder aos galanteios. Mas a sociedade distorcia a imagem das profissionais de dança, rotulando as dançarinas com adjetivos pejorativos. Logicamente existiam encontros, mas eles só aconteciam fora do dancing, bem longe dos olhos do patrão.

Antonietta afirmou que a principal diferença entre os bailes e as gafieiras, era que nas gafieiras 80% dos frequentadores se constituíam por negros, mas em ambos os espaços, os homens vestiam ternos e tiravam as damas para dançar com um lenço na mão. Nos clubes sociais era proibida a entrada de negros, mas em ambos os espaços as regras do salão eram respeitadas.

Segundo ela, os bailes e as gafieiras eram os espaços que as mulheres tinham para exibir seus belíssimos vestidos, sendo natural que as empregadas domésticas pedissem emprestado os vestidos para suas patroas.

Atualmente, segundo Antonietta entraram muitos jovens na dança de salão. Antes os jovens dançavam somente em família, em festas, reuniões familiares. Ela afirmou também que "a música hoje está distorcida, não se respeita o ritmo, e não se procura conhecer profundamente a música". Ela acreditava que o corpo precisava passar por um processo até chegar ao produto final e assim reafirmava a importância da técnica.

Em 1997, Antonietta concedeu uma entrevista ao Jornal Dance de São Paulo²¹ falando sobre diversos temas. Sobre a decadência da dança de salão e das academias ela contava: "Foi no auge da discoteca, no final dos anos 60. Todas as academias fecharam. Eu era a última dos moicanos da Academia Moraes e muitos

²¹ A entrevista na íntegra pode ser encontrada na página:
<http://momentosmariaantonieta.blogspot.com/>

queriam saber o que tinha acontecido com ele e com as escolas. E com essa fui crescendo, porque vim realmente de um grande mestre de dança”.

Em relação as mudanças de costume que deram novo impulso à dança de salão: “As pessoas andavam muito sozinhas. Marido separando de mulher. Filho saindo de casa. Gente buscando terapia... Dos anos de 1970 para cá a dança mudou, com a entrada de mais gente e jovens. Surgiram novos professores, jovens bonitos, aprendendo até ballet clássico para fazer dança de salão, jazz para poder levantar a perna, essas coisas”.

Sobre o que ela via de negativo nessa forma de dançar:

Mudei meu estilo de dançar e existem várias coisas que criei. Só que não vou atrapalhar ninguém no salão. Com trezentos casais num baile, não se pode fazer coisas de shows. No meu tempo também havia exibicionismo, mas no palco... o exibicionismo é que está estragando tudo... as pessoas chegam aos bailes e não querem dançar... ficam tão irritadas que nem se interessam mais em fazer aulas de dança (1997).

Por fim, uma opinião polêmica, sobre a dança de salão internacional: “O estilo do brasileiro, ou do latino-americano jamais vai se adaptar a esse ballroom. De pescoço duro, para cima e para baixo, fazendo pose... não aceito. Ninguém vai me impor isso. Minha alegria tem que ser esfuziante... Aqui não vai pegar, a não ser entre pernósticos” (1997).

Apesar da forte tradição da dança de salão, tão valorizada por seus atores sociais, ela começou a sair de cena com o aparecimento da *disco music*. A palavra de ordem nos anos de 1960 era libertação: os casais passaram a dançar sem se tocar, de maneira mais livre e solta, sem regras nem muito menos a necessidade de um parceiro. As discotecas reinaram por duas décadas, deixando quase no esquecimento as danças sociais tradicionais, que acabaram ganhando fama de dança da terceira idade. Nesse período, foi praticada em poucos lugares, quase sempre em bairros de periferia das grandes cidades e no interior do país.

No final da década de 1980, a partir do sucesso da lambada, se inicia um processo de intensa participação de jovens e explode a multiplicação de escolas de dança de salão. Surgida no Pará, a música lambada tem base no carimbó e na

guitarrada, influenciada por vários ritmos latinos como a cumbia, o merengue e o zouk. A dança lambada teve sua origem a partir de uma mudança do carimbó que passou a ser dançado por duplas abraçadas ao invés de duplas soltas. Assim como o forró, a lambada tem na polca sua referência principal para o passo básico. A lambada foi utilizada até mesmo em charges para as críticas a política econômica do governo Fernando Collor de Mello que bloqueou o dinheiro das aplicações da população brasileira na década de 1990:



ASQUI ano XXI, n.1040, 10/05/1990 (p. 17)

Na década de 1990 podemos assistir também a disseminação do forró nas grandes capitais do país. Não existe nenhuma certeza acerca das origens do nome "forró". Alguns historiadores dizem que a palavra vem de "for all" (em inglês "para todos"), pois indicava o livre acesso aos bailes promovidos pelos ingleses que construíam ferrovias em Pernambuco no início do século XX. No entanto, há quem defenda o argumento de que a palavra forró vem do termo africano "forrobodó", que significa festa, bagunça. Na verdade o movimento de popularização do forró teve início na década de 1950, com algumas gravações desse gênero musical por Luiz Gonzaga.

Atualmente existe uma variedade de estilos de forró que se caracterizam pelos instrumentos utilizados, pelos espaços e pelos atores sociais. Apesar de ser uma dança popularizada pelos jovens nas cidades do Rio de Janeiro, Vitória e São Paulo, não existe idade para a sua prática quando a música é tocada em bailes de dança de salão.

A cidade do Rio de Janeiro tem vivido atualmente um processo de revitalização do seu centro histórico. A Lapa é um dos espaços principais dessa “reconstrução histórica” e traz nessa ambiência simbólica a valorização e o resgate da cultura nacional.

(...) esta microrregião, (...) experimentava – desde os anos 1980 – uma sensação de estagnação. Só a partir de meados dos anos de 1990 é que voltaram a surgir as casas de espetáculo – que investem em samba e choro – e, com elas, foi retornando o interesse do público. Hoje, a Lapa, ou o Centro do Rio Antigo, é considerada pela maioria dos cariocas a verdadeira “cidade da música”, a região onde mais se “respira” música no Rio, constituindo-se em uma referência local, nacional e até internacional. Segundo dados de um levantamento realizado em 2004, há ali mais de 116 estabelecimentos do setor musical, teatral, gastronômico, antiquário, turístico e comercial de modo geral, os quais atraíam em média 110 mil pessoas por semana, gerando uma economia de aproximadamente 14,5 milhões de reais por mês. Tudo isso vem fascinando um público segmentado, de classe média, com alto nível de escolarização e de informação, pois utiliza internet, rádio e jornais²². (...) O ato de ir assistir a um show ao vivo (e/ou dançar) com músicas que são consideradas de “raiz”, genuinamente nacionais, é encarado como um fator fundamental pelos consumidores em tempos de globalização, é como se renovassem o seu compromisso com a cultura local, promovessem, ainda de forma pontual e através do consumo, a sua reterritorialização (HERSCHMANN, 2008, p. 26).

Acreditamos que nesse momento a dança de salão, com a formação e manutenção de seus grupos, também alimenta o crescimento desse consumo e é alimentada na medida em que a produção de música nacional também agrega pessoas para a dança de salão. Assim, ao analisar as entrevistas já realizadas nesse estudo que fazem referência ao universo do circuito de dança de salão buscamos compreender principalmente como as narrativas e práticas sociais constroem, a partir do universo da dança, o “mundo como representação” (CHARTIER, 1990).

²² Dados retirados pelo autor do Data-UFF, 2004.

2.2.3 . As regras dos bailes

Estatuto da gafieira

Moço
Olha o vexame
O ambiente exige respeito
Pelos estatutos
Da nossa gafieira
Dance a noite inteira
Mas dance direito
Aliás
Pelo artigo 120
O distinto que fizer o seguinte:
Subir na parede
Dançar de pé pro ar
Debruçar-se na bebida sem querer pagar
Abusar da umbigada
De maneira folgazã
Prejudicando hoje
O bom crioulo de amanhã
Será distintamente censurado
Se balançar o corpo
Vai pra mão do delegado
Ta bem, moço?
Olha o vexame, moço!
(BILLY BLANCO, 1966)²³

Ao penetrarmos num baile de dança de salão percebemos que existe uma organização no espaço principal reservado para as danças. A princípio, para um espectador estrangeiro aos espaços de dança, que observa despretensiosamente a cena, pode parecer uma ordem estabelecida ao acaso. Ao entrar no salão propriamente dito, ignorando os códigos estabelecidos, o mesmo espectador perceberá sua ignorância, provavelmente irá se sentir incomodado por dificultar o movimento dos pares enlaçados. As regras que se estabelecem nos espaços fazem parte dos códigos que promovem uma boa e pacífica convivência das diversidades.

²³ <http://www.mail-archive.com/tribuna@samba-choro.com.br/msg56269.html>

Todos os dançantes que atualmente freqüentam espaços de dança de salão devem estar atentos aos procedimentos básicos que norteiam a organização e a ordem de um baile. Esses procedimentos foram estabelecidos com o objetivo de facilitar a evolução dos casais no salão e de certa forma, inibir que o contato dos corpos justifique um grau de intimidade maior entre os pares.

As regras na dança de salão têm sido perpetuadas por seus atores por acreditarem na importância do respeito mútuo, e, principalmente, do respeito às tradições. Essas regras começaram a ser delineadas já no Primeiro Reinado, período em que "as danças se aperfeiçoavam com mestres entendidos. Luís Lacombe não tinha mãos a medir e multiplicavam-se salões e saraus onde suas discípulas exibiam passes e passos de bem aprendidas graças coreográficas" (PINHO, 1970, p. 17).

Em meados do século XIX múltiplos manuais técnicos da Laemmert²⁴ foram lançados. Dentre esses manuais podemos citar o livro *Arte da Dança de Sociedade Ensinada em Lições Claramente Explicadas por Meio de 32 Figuras Gravadas*. O livro, editado em 1846, ainda era vendido em 1885 (HALLEWELL, 2005). O primeiro capítulo, intitulado *Regras da Dança*, além de descrever posições básicas para as danças, preocupava-se também com as regras de etiqueta dos cavalheiros e damas.

O comportamento exercido nas cenas dos bailes e saraus de antigamente é o ponto de partida para o entendimento do que foi estabelecido como regra para a dança de salão. Em uma das cartas citadas por Wanderley Pinho (1970) para a descrição dos hábitos de comportamento que caracterizava uma "boa dama" no período do Primeiro Reinado, Marrocos, o autor da carta, declara a seu pai que sua noiva não é "gente do tom, porém mulher modesta e simples" (p. 17). Segue ainda descrevendo que "gente do tom", ou seja, as mulheres elegantes da época usavam trajes da moda, sabiam dançar e tocar, ficavam em suas janelas domiciliares com leques e lenços e sabiam receber visitas discorrendo sobre as guerras.

Pinho (1970) aponta como índice do quanto se dançava no Primeiro e Segundo Reinados, o fato da cidade do Rio de Janeiro possuir um grande número de professores de dança.

²⁴ Laemmert foi uma casa editora brasileira do século XIX que lançou inúmeros manuais técnicos.

Atualmente até cavalheiros de aluguel ou de contrato funcionam como professores da dança. Esses profissionais são, na maioria das vezes, alunos, bolsistas ou professores de escolas ou academias de dança. Geralmente são experientes e cordiais, sabem dançar e, acabam ensinando suas parceiras enquanto dançam, estimulando o prazer de aprenderem os passos enquanto bailam. Esses profissionais ocupam um papel fundamental em alguns salões de baile, pois sem eles algumas damas certamente ficariam sentadas.

Nesse sentido, compreendemos porque os cavalheiros de aluguel fazem um esforço muito grande para serem observados quando dançam. Eles precisam ampliar o número de "clientes". Quanto mais gentil e melhor dançarino, mais damas irão contratá-lo. Conseguimos entender mais claramente o sentido do conceito de performance desenvolvido por Richard Schechner (2003) quando observamos esses cavalheiros. Durante a pesquisa etnográfica, interpretamos suas respostas e observamos detalhadamente seus comportamentos. Percebemos que aqueles personagens que dançavam e conversavam de forma bastante desinibida, habitavam seus corpos temporariamente (JACQUES, 2001).

Talvez este seja um dos fundamentos da performance da dança de salão: comportamentos que se modificam conforme o diálogo entre a música, o espaço, o traje e o parceiro que se está dançando ou que se deseja dançar.

O fato de que há mais de mim mesmo em cada pessoa não é sinal de loucura, mas o modo como as coisas são. Os modos pelos quais alguém performa a si mesmo são conectados aos modos por que pessoas performam outras pessoas nos dramas, danças e rituais. (...) A maioria das performances, cotidianas ou não, têm mais de um autor (SCHECHNER, 2003, p. 34).

O pensamento do autor esclarece um pouco o sentido da complexidade das relações estabelecidas no interior de um baile. A princípio, olhando superficialmente, não perceberíamos as conexões estabelecidas entre as pessoas e seus personagens, pois o domínio da técnica corporal dos atores sociais mascara a diversidade dos jogos de encenação.

Se técnica diz respeito ao procedimento ou o conjunto de procedimentos que têm como objetivo obter um determinado resultado, seja no campo da ciência, da

tecnologia, das artes ou em outra atividade, podemos dizer que a técnica aprimorada dos dançarinos contribui para o sucesso de suas danças e para a conquista dos parceiros desejados. Nesse sentido a presença de normas que tragam uma unidade é fundamental para que os espaços e os próprios corpos sejam respeitados.

O domínio do conjunto dos procedimentos não exclui a criatividade como fator importante da técnica. A técnica implica no conhecimento das operações, o manejo das habilidades, incluindo nesse sentido a capacidade de improvisação. Para que se estabeleça um limite na criação de novas formas de se dançar, que faça com que os casais não se choquem em cena, as regras se incorporam no comportamento.

Notamos em todos os bailes que os atores sociais gostam de ser observados. Alguns dos entrevistados que negaram gostar dos olhares dos espectadores, apresentavam um comportamento inverso na presença de nossas câmeras.

As damas da Estudantina, que estavam acompanhadas por cavalheiros de aluguel, nos disseram que o mais importante era que as pessoas admirassem seus parceiros, pois segundo elas: “os cavalheiros de aluguel se empenham mais nos movimentos quando estão sendo observados”. Segundo Schechner (2003), “mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação” (p. 26), e nesse sentido, apesar de afirmarem com frequência se constituírem apenas na moldura do quadro onde a dama é a tela, os cavalheiros pontuam e sublinham cada passo executado, eles “performam” junto as suas damas.

A aquisição do domínio da técnica para alguns atores é tão importante que eles procuram outras atividades corporais que auxiliem e acelerem o processo de formação corporal. Não foi surpresa encontrar um dos cavalheiros entrevistados no Vera Cruz como ator do espetáculo *Dancing Eldorado*, que esteve em cartaz no Centro Cultural Carioca. Sua resposta em relação à técnica já indicava uma breve profissionalização: “Lá no Centro Cultural Carioca a gente também faz aula de balé e outras aulas. O balé é tudo indo para cima. Você tem que estar sempre com a postura para o alto, diferente do samba, que é mais para o chão (2005)”

A busca de aprendizagem e aprimoramento nas academias tem crescido consideravelmente. Os meios de comunicação têm contribuído significativamente com esse sucesso de popularidade da dança de salão, ocupando principalmente os

horários nobres da TV com uma programação que envolve os atores das novelas de grande índice de audiência. O presidente atual da Associação Nacional de Dança de Salão (ANDANÇAS), Luís Florião em comunicação pessoal (março de 2009) nos aponta que:

Segundo conversas com professores de vários estados a procura pelas danças de salão aumentou cerca de 5% ao ano de 2000 a 2003, 10% em 2004 e 20% em 2005 e 2006. Sendo que se considerarmos o aumento de pontos com aulas (academias, colégios, condomínios...) é provável que o número de praticantes tenha aumentado ainda mais. Em 2007 e 2008 uma pequena diminuição na curva - 15%, mas ainda continua a crescer. Na minha opinião, esse aumento é resultado de uma soma de fatores como ações em conjunto da categoria, maior preparo teórico e técnico dos profissionais da dança de salão, melhor estrutura nas escolas, diversos filmes com essa temática, eventos de dança de salão por todo mundo e pelo fato da dança de par ser a melhor opção de lazer e única (na minha opinião) capaz de contrapor ao lixo cultural ao qual estamos diariamente expostos. Considero o quadro "A Dança dos Famosos" do programa Domingão do Faustão da Rede Globo, importante nessa nova etapa de crescimento, pela forma respeitosa como as danças de par foram apresentadas, pois quebraram-se algumas barreiras e preconceitos, mostrando essa bela arte a mais pessoas, fazendo com que muitos se beneficiem dessa saudável e divertida opção de lazer.

Dentre os motivos apontados por Florião para o aumento da procura da dança de salão, incluiríamos também as redes estabelecidas pela internet. Identificamos até o mês de abril de 2009 cerca de 137.000 bloggs na área. Na verdade essa relação entre o desenvolvimento do campo da dança de salão e o estabelecimento de novas redes de informações se influenciam mutuamente.

Esse aumento do número de praticantes de dança de salão destacado pelo Presidente da ANDANÇAS aponta um dado fundamental para a compreensão da importância estabelecida pelos atores sociais em relação as regras dos bailes. Se existe um aumento na procura de um ensino formal de dança, significa que mais pessoas estão se preocupando em dominar os códigos dessa linguagem. Quanto maior o número de pessoas inseridas nesses espaços, maior a necessidade de se estabelecer "regras de comportamento" para uma boa convivência.

Na avaliação do cavalheiro do Grêmio Recreativo Vera Cruz (30 anos):

Só existem regras nos bailes tradicionais, nos bailes "atuais" não existe, o salão é uma zona: casais se esbarram e não seguem o fluxo. Antigamente, existia mais respeito para tirar a dama para dançar, a gente ia até a sua mesa e se houvesse um cavalheiro lá pedia a sua autorização, mas se só houvesse damas, você (cavalheiro) após terminar essa dança teria que dançar com todas em sinal de respeito. A falta de educação hoje é culpa dos professores que só querem ensinar passos ao invés de comportamentos (2005).

Resiste ainda o pensamento dos cavalheiros mais velhos que consideram o baile a maior escola. Entretanto, devemos considerar quando se trata do discurso de cavalheiros de ficha ou de contrato, que, atuando em bailes, conseguem mais clientes quando as damas investem em um aprendizado mais constante que se dá simultaneamente ao prazer de participar de um baile. Em oposição a essa afirmação, uma dama de 51 anos nos disse que: "a dama tem que ter postura e isso só se adquire fazendo aula."

Cavalheiros e damas, idosos e jovens, sentem falta do rigor em relação as regras estabelecidas nos salões. É interessante perceber que todos afirmam que existiam regras mais rígidas nos bailes de antigamente, no entanto, registros datados de 1802 revelam que nesses bailes "bebia-se vinho de modo fora do comum" (PINHO, 1970, p. 35). Nesse sentido, acreditamos que as regras cumpriam o papel de garantir de alguma forma um clima de moralidade ameaçado pela falta de consciência deflagrada pelas inúmeras bebedeiras.

As normas da dança de salão se confundem com as normas vigentes relacionadas a uma boa educação e aos hábitos e costumes de cada época. Observando essas normas e os contextos moral, político e econômico que permeiam essas normas, provavelmente entenderemos seus processos de formação e transformação.

Em meados do século XIX, quando o Rio de Janeiro, então capital do país, era freqüentemente visitado por professores estrangeiros, especialmente os franceses que ensinavam as danças da moda aos aristocratas da corte, a questão da etiqueta na dança era considerada de fundamental importância. Em 1854 foi publicado um livro intitulado "Arte da Dança de Sociedade" e em seu primeiro capítulo, tratava as Regras da Dança, além das posições básicas para se dançar. Nessa época, quando

os tabus relacionados ao corpo ainda eram muito fortes, a etiqueta impunha ao cavalheiro uma certa cerimônia no pedido para uma dança. As regras e códigos das danças de salão, muitos dos que ainda podemos observar hoje, já estavam se delineando naquele momento.

Jussara Vieira Gomes, historiadora, antropóloga, dançarina e pesquisadora de dança de salão (descrição da própria autora), que possui vários artigos publicados na internet, fala sobre uma reedição ampliada deste livro:

(...) publicada na virada do século, acrescentou um capítulo com o nome Regras de Civilidade Concernentes à Dança. Mesmo levando em conta as diferenças existentes entre os costumes daquela época e os atuais, pode-se observar que as preocupações e recomendações feitas então eram as mesmíssimas de agora, destacando-se aspectos como: a necessidade de se manter a ronda no salão e de os pares evitarem choques entre si; a atenção especial dedicada à elegância da postura e à leveza ao dançar; a observação de que o salão de baile não é um lugar apropriado para a exibição de passos e figuras com saltos e súbitas elevações de pernas, que seriam mais adequados a um espetáculo; conselhos a respeito do asseio, de palavras e gestos educados e até mesmo sobre os sorrisos que o par deve trocar entre si durante o ato de dançar, tendo em vista tratar-se de uma atividade prazerosa e eminentemente social. O capítulo acrescentava, ainda, lembretes específicos para os mestres de dança, no sentido de que eles deveriam se preocupar não só em ensinar passos, figuras e marcações das diversas danças aos seus alunos, mas também em levá-los a desenvolver sua sensibilidade para os variados ritmos e melodias, bem como para o comportamento social adequado aos salões de dança. Como curiosidade adicional para nós, que vivemos um século depois, era ensinado, também, detalhadamente, como os cavalheiros deviam fazer suas mesuras diante das damas que desejassem convidar para dançar e - cá entre nós - tais mesuras, pelas descrições, eram tão complicadas como alguns dos movimentos das danças que andavam na moda por aquele tempo, entre elas a quadrilha, a contradança, a valsa, a polca, o xote e a mazurca.²⁵

Gomes cita um trabalho publicado em 1971 da pesquisadora brasileira Maria Amália Corrêa Giffoni, comentando sobre as regras de comportamento que dominavam os bailes das primeiras décadas do século XX. Segundo a autora, Giffoni baseou-se em várias entrevistas feitas com pessoas que os frequentavam regularmente. Gomes afirma que aspectos mencionados no livro do século XIX "Arte da Dança de Sociedade", foram relatados pelos entrevistados no século XX, além de outros muito interessantes:

²⁵ Publicado em <http://www.danceadois.com.br/dancadesalao/cultura/etiqueta-na-danca-de-salao.html>

- 1) o cavalheiro, ao convidar a dama para dançar, tirava um lenço do bolso e o usava durante a dança, entre sua mão esquerda e a direita da parceira ou quando a sua mão direita tocava as costas da dama;
- 2) no início do século, homens e mulheres costumavam posicionar-se em lados opostos do salão até que a música fosse começar e eles se aproximassem delas para tirá-las;
- 3) não se fumava nos salões de baile;
- 4) o carnet (nome usado em São Paulo para uma espécie de quadro de avisos, geralmente luminoso) indicava se eram os cavalheiros ou as damas que deveriam tirar seus parceiros para a próxima dança e não se podia recusar;
- 5) moças muito jovens não dançavam a valsa, que só era dançada por mulheres casadas e moças de mais idade, por ser uma dança considerada ousada, propiciando maior proximidade entre os parceiros. Entretanto, evitar batidas entre os casais, manter a ronda, caprichar na postura e abster-se de realizar passos perigosos para os pares vizinhos foram itens repetidos pela maioria dos entrevistados e que continuam atuais (GIFFONI, apud Gomes, 2009).²⁶

Além das regras que estabeleciam uma certa relação com o espaço de acontecimento dos bailes, conselhos relacionados à maneira de se vestir, a maneira de se convidar alguém para dançar, aos deslocamentos e aos passos estabelecidos no salão de dança, as abordagens de maneira geral, enfim, ao que se deve ou não ser feito num espaço de dança, estão numa rede virtual que cresce a cada minuto. É notório o aumento de publicações na internet relativas às regras de comportamento em aulas e bailes de dança de salão, bem como a determinadas regras de etiqueta.

Se atualmente os relacionamentos entre os dançantes extrapolam a realidade dos salões transferindo-se para o mundo virtual da internet, no século XIX os relacionamentos sociais cerceados pelas regras morais que aconteciam em salões ou igrejas da cidade também extrapolavam o que era permitido na época.

No século XIX “um olhar feminino livre seria percebido como um olhar obsceno, lúbrico” (PRIORE, 2006, p. 120), mas as damas sabiam como escapar dessa regra e “fisgar” o cavalheiro desejado:

Emparelhado com a pomba, o gavião, por exemplo, podia fulminá-la com tremendíssimas piscadas de olho; embriagá-la e confundi-la com frases que ele arrancava do fundo do coração... Dando por findo o estágio do olho, da frase

²⁶ Referência encontrada em www.danceadois.com.br/dancadesalao/cultura/etiqueta-na-danca-de-salao.html (acessada em abril de 2009)

melosa, do suspiro, abria dois dedos em forma de pinça, dois dedos desaforados e terríveis e zás, atuava na polpa do braço, do colo ou da anca da rapariga, de tal sorte provando-lhe o amor. Ficava uma nódoa escura na carne da sinhá moça, porém, outra cor-de-rosa, ficava-lhe na alma. Os beliscões eram chamados de mimos de Portugal (EDMUNDO, apud Priore, 2006, p. 124).

Até o final do século XIX o namoro era uma situação dificultada pelos padrões morais estabelecidos na sociedade brasileira. Parece não haver nenhuma indicação de literatura do século XIX afirmando a evolução do namoro para um sistema de maior proximidade dos corpos (PRIORE, 2006). Assim, avaliamos que a dança de salão pode ter contribuído sobremaneira para as quebras dos códigos morais até então estabelecidos. Como afirma Mary Del Priore (2006):

Então, não nos enganemos, leitor. Apesar das restrições, existiam espaços de sedução em que as mulheres podiam exhibir seus talentos, enfeitiçar, enviar recados, e receber homenagens daqueles que por elas suspiravam. Podiam mesmo se comportar como uma provocante gata, se revelando dengosas e desenvoltas. Nas festas que reuniam homens e mulheres, as quadrilhas começavam às nove da noite e o último "galope", era tarde, às três horas da madrugada (p. 132).

Priore nos indica que sempre existiu uma ou mais formas de se burlar as regras, mesmo quando moças de família arriscavam seus compromissos matrimoniais firmados pelos pais, os grandes provedores da família, por apenas um olhar ou uma piscadela.

As regras de comportamento começaram a ser instituídas também no espaço das tradicionais gafieiras no começo do século XX. Por serem espaços que possuíam a fama de serem freqüentados por "gente de baixa categoria social e econômica" (EFEGÊ, 1974, p. 21) e onde se localizava a "expressão mais vulgar da dança e da música da cidade do Rio de Janeiro" (EFEGÊ, 1974, p. 21), era fundamental desenvolver uma maneira de honrar suas atividades desmistificando esse pensamento. Na realidade todos os clubes ou sociedades dançantes tinham o seu estatuto, por serem espaços democráticos de participação, ao contrário dos bailes que eram exclusivos da alta sociedade.

Como as danças de par aproximam homens e mulheres e exigem para sua execução o contato corporal entre ambos, elas serão sempre permeadas por regras que limitem ações e comportamentos que possam ser indesejáveis para um dos parceiros. Não é por acaso que as danças enlaçadas estão sempre presentes nas cerimônias matrimoniais, sejam elas em regiões rurais ou urbanas (GIFFONI, 1970). Quando Giffoni (1970) discorre sobre essas danças nesse tipo de ritual enfatiza o “poder de aglutinação que exerce sobre os jovens, favorecendo os primeiros contatos, o conhecimento mais profundo, a troca de galanteios, dos quais resultam o namoro, partindo daí, muitas vezes, para o noivado e o casamento” (p. 9).

Podemos afirmar a partir da pesquisa investigativa de campo e das entrevistas dos atores sociais que as regras na dança de salão são sempre valorizadas e a busca de sua manutenção está vinculada ao desejo de caracterizar também a tradição do respeito em relação às danças enlaçadas.

2.3. Tradição e inovação: diálogo ou sobreposição?

Todas as tradições culturais hoje estão em contato mais ou menos direto com tradições alternativas. A segregação só é uma possibilidade no curto prazo, como já vimos, mas não é uma opção viável em *La longue durée*. Por conseguinte, as tradições são como áreas de construção, sempre sendo construídas, quer os indivíduos e os grupos que fazem parte destas tradições se dêem ou não conta disto (BURKE, 2006, p. 102).

A expressão “áreas de construção” utilizada por Burke para definir as tradições evoca em si mesma o sentido de movimento. Está em construção alguma coisa que está essencialmente em movimento e nesse sentido a apropriação desse conceito se torna fundamental para pensarmos sobre um fenômeno que está em plena transformação na contemporaneidade, mas não deixa de ser essencialmente tradicional.

Porque está em construção, a tradição da dança de salão é muito viva. Ela aparece nos discursos e no comportamento de seus atores, mas muitas vezes é camuflada por situações de um contexto social complexo e globalizante. Na verdade, a necessidade dos atores sociais de estarem reforçando seu caráter tradicional se dá também em função da criação de um sentido de identidade determinante para a sua sobrevivência.

Se no estabelecimento de suas regras e no desenvolvimento dos seus códigos corporais os discursos ressaltam o valor dessas “áreas de construção” é porque a inovação e a tradição estão constantemente em conexão, em diálogo.

O conceito de hibridismo tem sido muito utilizado por diversos autores como elemento qualificador da natureza dos fenômenos culturais contemporâneos. Homi Bhabha (1998) considera que o hibridismo cultural surge fundamentado numa “negociação complexa” (p. 21) de intervenções que partem de variados setores da vida social. Segundo o autor:

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Este processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem

consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998, p. 21).

Ao analisarmos a experiência da formação do maxixe, percebemos que a dança, “cuja liberdade coreográfica logo a marcou como imoral, imprópria para os salões familiares” (EFEGÊ, 1974, p. 23) tem uma presença intensa já em seus primeiros momentos nos “teatros de variedades, de revistas, de pecinhas ligeiras, musicadas, e, principalmente, nos bailes dos aludidos clubes carnavalescos onde a ~~liberdade~~ reinante, empolgando seus associados e frequentadores, permitia liberdades, não os tolhia em seus reboleios” (EFEGÊ, 1974, p. 23).

Como uma dança de par, enlaçada, própria para o salão, a dança já nasce na interface do espetáculo (palco) e da diversão (salão), no limite entre as regras da moral e as transgressões de sua época. Quando vai para a Europa, cria uma identidade brasileira a partir da mistura de outras danças tradicionais da cultura nacional. Como exemplifica Luiz Edmundo em livro de memórias:

O maxixe que Duque dança, porém, já evoluiu da dança até então dançada para um bailado; não é mais o maxixe clássico que se dançava nos Fenianos e nos Democráticos, mas coisa nova, inteiramente sua. Um bailado folclórico onde entram recordações amáveis do Brasil, uma combinação coreográfica de velhas danças nossas, mescla de samba, lundu, jongo, cateretê, fofa e batuque (apud SUCENA, 1989, p.123).

A partir do exemplo do maxixe podemos considerar que as danças ou comportamentos qualificados hoje como tradicionais, nasceram como expressões híbridas de um conjunto de hábitos, costumes e experiências culturais de diferentes atores sociais. Assim, podemos entender as formas híbridas “como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos” (BURKE, 2006, p. 31). Esse caráter híbrido reforça a idéia inicial de que a tradição é uma “área de construção” (BURKE, 2006), está em constante movimento.

Ao articular o conceito de tradição desenvolvido por Burke (2006) ao de Hobsbawm e Ranger (2002) que conferem as tradições um caráter de inventividade

travestido de antiguidade, podemos compreender a idéia de tradição que está contida nas representações dos discursos e das práticas dos atores sociais de dança de salão. Apesar de admitirem as mudanças dos comportamentos nos salões de dança, os dançantes justificam com pesar essas mudanças a partir da idéia de que “o mundo não é mais como era antigamente”. Isso faz com que eles mesmos suponham que se o mundo se transforma, a dança também acompanha esse movimento.

Se o Movimento Moderno nas artes foi construído a partir da “busca da ruptura com a tradição, posição assumida por quase todos os movimentos de vanguarda que acreditavam ser o progresso de uma contínua mudança” (LIMA, 2006, p. 9), nos parece possível que os atores sociais que desejam preservar a identidade de sua manifestação, reforcem em seus discursos a idéia do “antigo”, e temam a entrada do “novo”, como algo que venha a rivalizar ou até mesmo destruir suas tradições. Como a tradição tem uma relação direta com a transmissão de saberes, nos parece natural que o desejo de construção de uma linguagem corporal popular, perpassa por esse sentido da palavra tradição.

A idéia central de Marcel Mauss (2003) sobre as técnicas corporais cotidianas enfoca esse sentido de transmissão de saberes e resume a técnica como um ato tradicional eficaz. Com o desejo de manutenção e transmissão da eficácia de seus gestos no sentido de apropriação de códigos e regras, a tradição na dança de salão passa a ser elemento fundamental para a sobrevivência da linguagem.

Ao analisarmos essa idéia de ruptura em relação ao passado no contexto do Movimento Moderno, podemos ter mais clareza sobre os motivos que integraram algumas impossibilidades dessa fundamentação. Se o “novo” precisa destruir o “antigo” é porque ele traz em si mesmo a idéia do “antigo”, e, nesse sentido, é impossível não incluí-lo na construção do novo.

Nos exemplos da história da arte essa relação equivocada entre tradição e inovação aparece muitas vezes sem que haja uma intenção clara de estabelecê-la:

Ambigualmente, enquanto funcionou em Weimar, a Bauhaus beneficiou-se das pequenas indústrias que ali floresciam, e que reuniam uma expressiva quantidade de artesãos tradicionais, cujo contato com os alunos foi muito

positivo. Era a social-democracia de mãos dadas com o capitalismo combatido (LIMA, 2006, p. 24).

Lima desenvolve a idéia de que mesmo as vanguardas precisaram considerar as técnicas tradicionais para construir suas novas formas de representação artística. A experiência do passado possibilita que as novas técnicas constituídas se beneficiem com tudo aquilo que foi feito e obteve bons resultados.

Burke (2006) aponta algumas questões para discutirmos a formação e manutenção de identidades:

O contraste entre tradições abertas e fechadas levanta um problema intrigante, o de explicar as diferenças de receptividade. É, por exemplo, a cultura bem integrada a que é relativamente fechada, enquanto que a cultura aberta a idéias de fora é dividida? Ou será que a questão fundamental é de autoconfiança? Quando as pessoas têm confiança na superioridade de sua cultura, elas têm pouco interesse nas idéias estrangeiras (p. 85).

Avaliamos que o discurso impositivo da essencialidade da tradição da dança de salão não chega a determinar o fechamento de “uma cultura” para as idéias ou informações “estrangeiras”. As mudanças dos papéis, dos movimentos, dos códigos de comportamento são aspectos relevantes na construção dos novos discursos e comportamentos dos atores sociais. Essa abertura não se opõe ao processo de formação de identidade. Ao contrário, sua identidade vem se fortificando também em função da ampliação desse grupo que engloba cada vez mais diferentes faixas etárias e extratos sociais, em função dessa abertura.

Compreendemos essa tentativa de manutenção de um discurso em torno da questão da tradição na medida em que:

(...) quando ocorrem encontros e trocas culturais, um período de relativa fluidez (“liberdade” no caso de você o aprovar, “caos” no caso de desaprovar) é rapidamente seguido por um período em que o que era fluido se solidifica, congela e vira rotina e se torna resistente a mudanças posteriores. Velhos elementos foram rearranjados em um novo padrão. Para usarmos a linguagem do sociólogo Norbert Elias, há uma nova “configuração”. É difícil, se não impossível, dizer como o processo funciona, a que ponto a cristalização e a reconfiguração são inconscientes e coletivas e até que ponto dependem de indivíduos criativos. Mesmo assim, este aspecto da troca cultural certamente

merece ser enfatizado, quer estejamos pensando no passado, no presente ou no futuro (BURKE, 2006, p. 114).

A oscilação entre o período de fluidez e de solidificação das características da dança de salão (forma de dançar, maneira de se vestir, formação dos pares, comportamento no salão) faz com que determinadas peculiaridades se transformem e percam seu status no patamar das tradições da dança. Se considerarmos apenas os discursos dos atores sociais da dança de salão, perceberemos a frequência das tentativas de “recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas” (HALL, 2003, p. 87). Paralelamente aos discursos existe a fluidez característica das inovações dos passos, do modus operandis do preenchimento dos espaços, da fuga de qualquer tipo de cristalização que amarre as transgressões características dos espaços de dança mais tradicionais da nossa cidade.

Na virada do século XIX para o XX, houve uma rápida expansão do sistema capitalista no mundo e as sociedades foram envolvidas diretamente num processo de transformação de hábitos e costumes do cotidiano. A descoberta de novas tecnologias, o avanço da medicina, a invenção de veículos automotores, aviões, transatlânticos, e as novas formas de comunicação transformaram também a natureza dos relacionamentos.

A dança de salão, nessa rede complexa de transformações sociais e econômicas, também incorporou novas perspectivas, elaborando novas histórias e reinventando tradições. Bailes de ficha, cavalheiros de contrato, sapatos próprios para as danças, DJs especialistas em diferentes tipos de bailes, aulas coletivas, bandas com perfil estilístico próprio para as danças de par, personal dancer, bailes em horários alternativos; todas essas especificidades são deflagradas por esse fenômeno contemporâneo chamado hibridismo cultural (HALL, 2003).

Essa cultura híbrida localizada ao redor da dança de salão conseguiu não só alavancar a economia e gerar, entre outras coisas, inúmeros empregos, mas também conformar uma indústria específica ao redor da linguagem do movimento. Herschmann (2007), ao abordar a indústria constituída a partir da produção da

música independente do bairro da Lapa, no Centro do Rio, salienta a necessidade do cidadão carioca de construção de uma memória:

O chamado "Rio Antigo" é freqüentado toda semana por mais de 100 mil pessoas que esperam – em cerca de aproximadamente 120 estabelecimentos, em sua maioria gastronômico-turístico-culturais – consumir uma "experiência de raiz", construindo sua identidade e memória local e/ou nacional (p. 33).

Nesse "Rio Antigo", as casas noturnas que possuem shows de samba e choro também têm uma cultura própria de danças de par. É uma dança menos codificada, informal, porque não possui passos tão fechados como na dança de salão difundida em locais mais específicos. Nesses espaços podemos observar que não existem regras instituídas para o preenchimento do salão de dança e os movimentos se desencadeiam sem a busca de uma perfeição técnica e sincrônica do casal.

A tradição está em constante movimento, ela se inova e se reestrutura a cada baile, a cada encontro de grupo. Nada começa a existir instantaneamente, as alterações emergem paulatinamente, criando brechas alternativas de ressignificação das formas alteradas. Acreditamos que os movimentos da dança acompanham esse sentido dinâmico de transformação e assim:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente (HALL, 2003, p. 12).

Capítulo 3

OS ESPAÇOS DE DANÇA DE SALÃO: UMA ANÁLISE DOS DISCURSOS DOS ATORES SOCIAIS

Atualmente os espaços de dança de salão constituem redes de relacionamentos. Seja com o objetivo de divulgação de bailes, de nomes de profissionais ou academias, o que acontece nesse universo da dança precisa ser melhor compreendido a partir dos discursos que se estabelecem nesse campo de socialização, produção de arte, profissionalização ou lazer.

Os relatos das experiências dos atores sociais da dança de salão são permeados por uma série de contradições. Ao analisarmos os discursos fundamentados pelos conceitos de representação e de tradição, percebemos que a coerência do que expressam em relação a realidade dos espaços por eles frequentados.

Atualmente podemos acompanhar mudanças em relação ao que os atores consideram como tradição na dança, entretanto, características consideradas por eles como tradicionais continuam aparecendo nos discursos como forma de manutenção de uma determinada essência. Na realidade, seus atores acreditam que desta forma, conseguem manter um status de moralidade e de antiguidade em relação a outras manifestações culturais e artísticas.

Nesse processo, cresce a complexidade na investigação do fenômeno na medida em que determinadas características são reveladas conforme a intimidade é adquirida pela frequência das visitas de campo. Um olhar mais cuidadoso e atento deve ser lançado para o desvelamento de minúcias, detalhes que somente pela aparência podem provocar conclusões equivocadas sobre as novas configurações dos espaços de dança de salão.

3.1. A cidade do Rio de Janeiro e a localização dos bailes investigados

O panorama urbano apresenta significações em constantes e variados processos de virtualização e atualização, além dos olhos e do estado de coisas, se configurando num campo para realização dos desejos humanos, onde formas de interação são construídas no movimento intermitente do trânsito caótico, do vai e vem de milhares de pessoas, do excesso de informação estampada em outdoors, placas, alto-falantes e vozes. Lugares onde os fluxos trazem o emaranhado de significações (CALDEIRA, 2006, p. 11).

A citação de Solange Caldeira sobre a cidade ilumina as possíveis relações que podem ser constituídas entre espaço, tempo e a produção de uma cultura corporal vivida por atores sociais na cidade do Rio de Janeiro. O tempo acelerado construído pela própria espetacularização da cidade, não deve ignorar a potencialidade de sua poesia, mesmo que experimentada nessa ambiência caótica descrita por Caldeira.

Para compreendermos a seleção dos espaços investigados nessa pesquisa priorizamos alguns aspectos históricos relacionados ao desenvolvimento da cidade que elucidam as discussões propostas nesse capítulo.

A partir do desenvolvimento dos transportes²⁷ na cidade do Rio de Janeiro no começo do século XIX, os bairros começaram a comportar residências permanentes e não apenas casas de campo que eram ocupadas eventualmente (CRULS, 1949). Assim, destacou-se também o desenvolvimento do comércio local e a cidade foi se transformando na segunda maior metrópole do Brasil, espaço urbano da diversidade, capital difusora de cultura. Nesse mesmo momento histórico já podemos notar os debates em torno de um grande problema da época que ainda se constitui atualmente em necessidade básica em algumas regiões da cidade: o saneamento.

A cidade continuou crescendo, se transformando em um cenário caótico, superpovoado na época (aproximadamente 500 mil habitantes) e com serviços precários de iluminação, água, esgotos e transportes coletivos (PAIVA e SODRÉ, 2004).

É nesse quadro que se inicia a separação hierárquica espacial das classes sociais, pois, depois do movimento de abolição dos escravos, havia uma necessidade

²⁷ Em 1839 algumas linhas de ônibus são inauguradas. O ponto de partida era a Praça da Constituição, atual Praça Tiradentes (CRULS, 1949).

de tornar claras as distinções sociais. Assim, “na hierarquização territorial que se seguiu, destinava-se a Zona Sul para os mais ricos, a Zona Norte para os remediados e o Centro para os muitos pobres. O Centro, ao lado de administração e comércio, era lugar de cortiços e epidemias. Ali moravam principalmente negros” (PAIVA e SODRÉ, 2004, p. 78).

Segundo Raquel Paiva e Muniz Sodré (2004), apenas no final do século XX, a desigualdade social se torna tema de debate para os pesquisadores. Segundo os autores, as desigualdades sociais mostram-se muito mais brutais nos locais de habitação, onde as diferenças de origem familiar, escolaridade e renda reforçam aspectos da pobreza.

Na década de 1950, a Zona Norte da cidade era considerada um mundo à parte da cidade. Zuenir Ventura no livro *Cidade Partida* lançado em 1994 aborda esse tema a partir da experiência de repórteres e jornalistas que tinham uma imagem sobre a Zona Norte que acabou sendo desmistificada pela própria experiência do trabalho:

Os dois repórteres que a revista enviou então à Zona Norte, Pedro Gomes e Darwin Brandão, quase não arranjaram táxis para conduzi-los. Ninguém queria se aventurar numa viagem através de buracos, poeira e calor insuportáveis. “A trinta metros da Praça Mauá nos sentíamos tão distantes da Cidade Maravilhosa como se nos encontrássemos nas lonjuras do Amazonas”, escreveram. Ao chegar lá, eles se encantaram com o bucolismo de uma vida em que havia quintais com pomares, crianças brincando nas ruas e comadres conversando nas calçadas. “A noite é vazia de pecados e passos boêmios, só cheia de sombras e sortilégios.” As relações humanas eram mais cordiais, a vizinhança prestativa, a vida mais barata, mas os repórteres já denunciavam a falta de água, de esgoto, de higiene e o transporte precário. Mesmo assim, uma razoável qualidade de vida ainda atría para os subúrbios boa parte da classe média (2004, p. 21).

No discurso dos repórteres surgem algumas características que ainda hoje marcam o pensamento relacionado a um universo idealizado do que seja a Zona Norte. Esse pensamento idealizado abarca também a imagem corporal daqueles que moram nessa região da cidade. Encontramos muitos depoimentos durante a pesquisa que afirmavam ser a dança da Zona Norte uma dança “mais intuitiva”, sendo portanto mais criativa e livre das regras da técnica que, segundo eles, cerceiam os dançarinos de salão da Zona Sul da cidade.

Assim, selecionamos um baile bastante popular da Zona Norte, no Bairro da Abolição: o baile do Grêmio Recreativo Vera Cruz. O "baile do Vera", como era chamado, era um baile bastante tradicional para os atores da dança de salão. O objetivo principal de investigar o "baile do Vera" seria o de identificar e analisar as representações da dança de salão, comparando suas características com os outros bailes selecionados, da Zona Sul e do Centro da Cidade do Rio de Janeiro. Desta forma, estaríamos mapeando a complexidade do fenômeno atual da dança de salão na nossa cidade.

Atualmente o "baile do Vera" é apenas lembrado pelos atores sociais que lamentam o encerramento das atividades do clube. Tivemos a sorte de conhecer o "baile do Vera" em 2005, quando fizemos algumas visitas e entrevistas semi-estruturadas com os frequentadores do espaço. Em 2009, quando iniciamos o roteiro do filme "Vida é dança no cenário carioca", descobrimos que um dos espaços de dança de salão mais importantes da Zona Norte, o Grêmio Recreativo Vera Cruz, havia fechado suas portas.

Outro espaço selecionado se localiza no Centro da Cidade. A escolha da Gafieira Estudantina Musical se deu em função da região de sua localização. Uma região que foi bastante importante historicamente e que ao mesmo tempo sempre foi o símbolo da nossa modernidade, uma modernidade carioca. A Gafieira é exatamente a tradução de sua região: é tradicional e simultaneamente apresenta características de avanço em relação a determinadas inovações que ela apresenta. Foi nesse sentido que achamos fundamental investigar a gafieira Estudantina Musical.

O terceiro espaço selecionado está localizado na Zona Sul da cidade, no Bairro do Catete. A Academia Jimmy de Oliveira produz um baile todas as sextas-feiras chamado Baile de Ficha. Apesar do Catete ser considerado um bairro de Zona Sul, ele possui características no seu desenvolvimento e na sua ambiência que se assemelha tanto a região central quanto a periferia da cidade. O bairro é um bairro atípico, pois foi sede do poder do nosso país por um longo período de tempo. Período que foi fundamental na formação de um bairro onde a diversidade é a característica principal.

Assim, a partir das descrições dos espaços de dança, das representações construídas nos discursos dos atores sociais, da comparação dos trajes utilizados para dançar, dos circuitos dos bailes e de algumas características determinadas pela própria dança, analisaremos os três bailes propostos, procurando elucidar a complexidade das representações do universo da dança de salão.

3.2. Bailes da Zona Norte: Uma discussão a partir do “Baile do Vera”



Bairro da Abolição

Nesta foto de 1928 vemos a esquina da Rua Engenheiro Nazaré com a antiga Avenida Suburbana (atual Dom Hélder Câmara). O Prédio à esquerda ainda conserva algumas características desta época, o que mudou foi a urbanização da rua.

Fonte: O Globo

O Grêmio Recreativo Vera Cruz é um clube localizado na Rua Frei Henrique, número 46, no Bairro da Abolição, na Zona Norte da cidade Rio de Janeiro. O bairro da Abolição faz seus limites com os bairros de Pilares, Piedade, Engenho de Dentro e Encantado. É um dos bairros com melhores indicadores sociais da Zona Norte carioca, dispendo de uma boa qualidade de vida²⁸. O bairro é totalmente urbanizado, não possuindo áreas naturais, parques ou reservas ambientais. Apesar de sua urbanização, não existe nenhuma unidade tombada.

Como o bairro se localiza muito próximo a um dos maiores shoppings da capital fluminense, o Norte Shopping, ele é considerado como um dos centros da Zona Norte. A principal via do bairro é a Avenida Dom Hélder Câmara, a antiga Avenida Suburbana, mais conhecida e usada como referência pela população carioca.

²⁸ portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros Cariocas

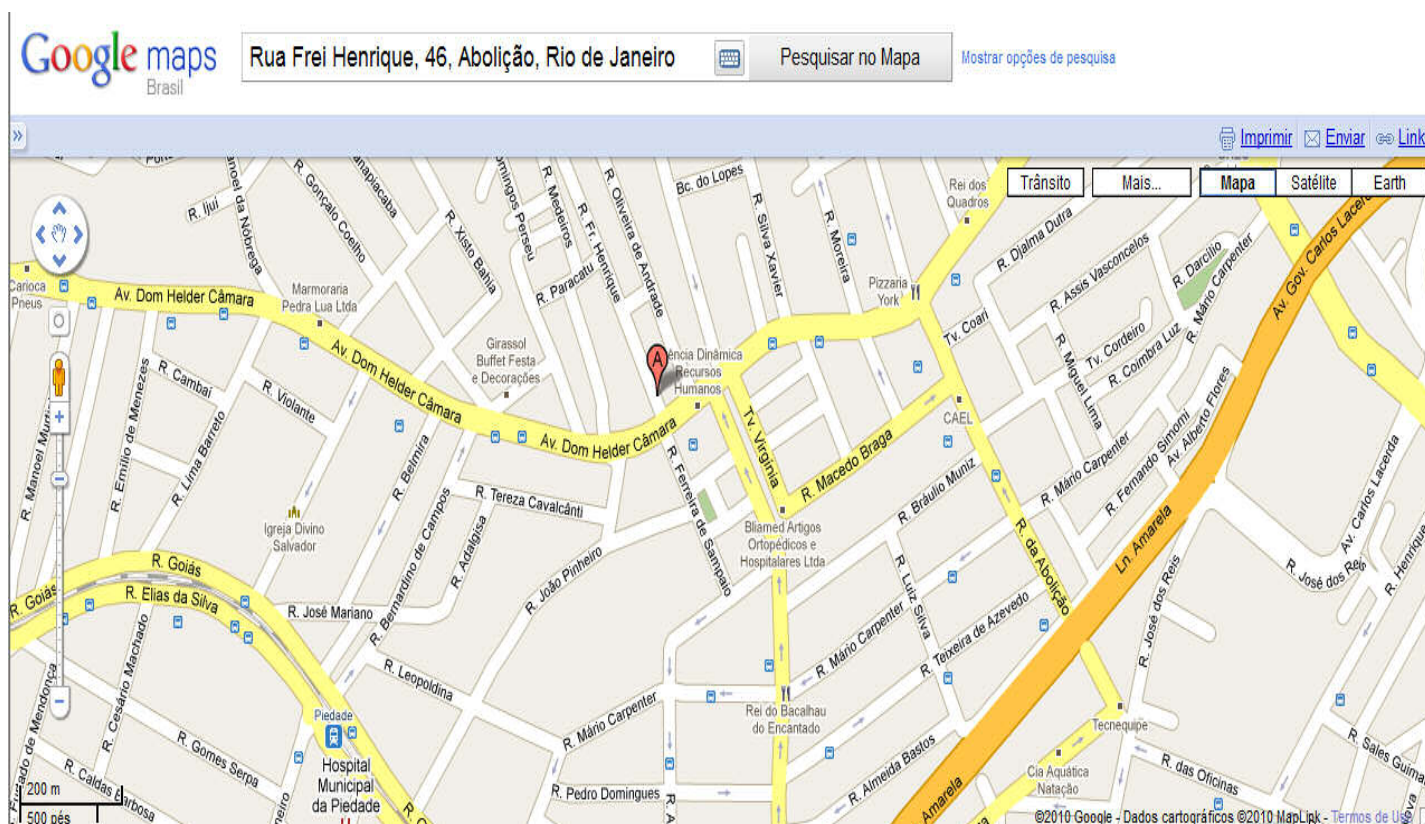
O Norte Shopping e a Catedral Mundial da Fé são os principais pontos de referência da Avenida Dom Hélder Câmara. O bairro é possui muitas linhas de ônibus que o ligam a bairros das Zonas Sul, Oeste, Centro e da própria Zona Norte e a cidades da Baixada Fluminense. As estações de trem de Pilares (que faz parte do ramal Central-Belford Roxo) e Engenho de Dentro (que faz parte do ramal Central-Deodoro), estão em suas proximidades, em bairros vizinhos. Del Castilho, Inhaúma e Maria da Graça, onde se localizam estações de metrô também são bairros que estão na mesma região da Zona Norte.

O Bairro da Abolição tem apenas uma favela pequena, a comunidade do Morro do Urubu, localizada na divisa do bairro com Pilares. O bairro é considerado tranquilo, com baixos índices de criminalidade. Ele abriga dois importantes pólos de lazer para moradores da Zona Norte de maneira geral: a pizzaria, confeitaria e restaurante York (que pode ser vista na foto inicial) e a casa de shows Sambola. Em 1997 é inaugurada a "Linha Amarela" e parte do Bairro da Abolição é atravessado pela via expressa. Idealizada nos anos de 1960 pelo arquiteto e urbanista grego Constantino Doxiadis, a pedido do então governador Carlos Lacerda, a Linha Amarela representa, atualmente, uma das principais vias de ligação da cidade do Rio de Janeiro.

Como o bairro se encontra muito próximo a via expressa Linha Amarela, a população passou a ter desde 1997 melhor acesso a cultura da praia, pela proximidade que se estabeleceu com a Barra da Tijuca. Méier, Cascadura e Madureira, são bairros que também ficam nas imediações do Bairro da Abolição e são áreas de grande comércio. Abolição possui um Largo, o Largo da Abolição, que também possui um comércio bastante diversificado. Outro grande monumento contemporâneo, o Estádio Olímpico João Havelange, o Engenhão, também se localiza muito perto do bairro.



Largo da Abolição. Foto: Guilherme Pinto, 1987. O Globo



Utilizando como fonte o Armazém dos dados do Instituto Pereira Passos, foi possível compreender um pouco a formação do Bairro da Abolição. O nome do bairro provavelmente tem origem no antigo nome da Rua da Abolição, 13 de maio, dia da abolição dos escravos no Brasil.

A população do bairro era ligada às lavouras e ao comércio de seus produtos. O bairro era cortado pela antiga Estrada Real de Santa Cruz, que passou a ser chamada de Avenida Suburbana e atualmente Avenida Dom Helder Câmara. As fábricas começaram a se desenvolver já no século XIX, principalmente em função da proximidade com o Bairro do Engenho de Dentro.

Em 1930, quando a primeira via é aberta como uma avenida projetada, o Estado passa a apoiar a atividade manufatureira. As áreas foram se desenvolvendo com ferrovias inclusive em seu entorno próximo e o bairro foi se consolidando como um bairro residencial de classe média.

Com o aumento das atividades industriais, o bairro começou a ter um fluxo maior de operários, trabalhadores que também difundiram em seus tempos livres suas atividades de lazer pelo bairro. Leonardo Affonso de Miranda Pereira aborda o universo dos clubes dançantes da Primeira República e afirma que:

O entusiasmo dos moradores de Bangu pelo associativismo dançante não era uma exceção. "O Rio de Janeiro é a cidade que dança", testemunhava, em 1906, o poeta Olavo Bilac, surpreso com a presença de clubes destinados à dança em todos os bairros (apud MACHADO, 2005, p. 192). De fato, a dança aparecia no período como um poderoso elemento da vida social dos habitantes da capital federal. Herdeiros de uma lógica associativa que desde o século anterior alimentara a formação de associações mutualistas e irmandades religiosas (VISCARDI; JESUS, 2007, p. 21), novos clubes se formavam a cada ano em todas as regiões com objetivos imediatos mais modestos, ligados ao prazer e ao senso de comunidade propiciado por bailes e demais festividades. Iniciado em um momento no qual a cidade estava ainda longe das projeções festivas e alegres a ela associadas a partir das décadas seguintes, tal aparecimento massivo de clubes destinados à dança era marcante para contemporâneos que, como Bilac, estavam atentos às novidades do tempo. A febre

dançante se mostrava, assim, um importante fenômeno social no Rio de Janeiro do começo do século XX (PEREIRA, 2010, p. 277).

A formação dessas associações dançantes nesse momento da cidade fomentou o desenvolvimento de uma espécie de cultura da dança de par, cultura muito pouco compreendida ainda naquele momento. Segundo Pereira (2010), existia uma tendência nas crônicas e charges dessa época, início do século XX, a reforçar peculiaridades que separassem ainda mais os eventos dançantes dos bailes elegantes dos que aconteciam nos subúrbios da cidade.

Na descrição de uma charge da revista *O Malho* de 1908, Pereira aborda a questão do preconceito atribuído a mesma atividade que era desenvolvida pela então elite carioca:

Intitulada “Um choro nos cafundórios dos subúrbios”, representava um salão repleto de homens e mulheres claramente negros ou mestiços, que dançavam em pares com roupas modestas. A legenda não deixava dúvidas a respeito da ironia presente na imagem: ao descrever os pares a dançar, o autor da charge os caracteriza como o “pessoal que, apesar de todos os pesares da época, se desengonça no maxixe, e, depois de avançar no parati, avança nas goelas dos convidados”. Parecia-lhe estranho que, mesmo vivendo uma vida de privações, os participantes daquela festa tentassem se igualar à alegria própria dos que dançavam nos salões elegantes da cidade. Por não reconhecer, nos movimentos que faziam as mesmas danças elegantes que via nos bailes a que estava acostumado, os descrevia como simples movimentos desengonçados e sem sentido. Sem entender a razão daquela alegria, que para o desenhista seria o da bebedeira, ele caracterizava aqueles eventos festivos como espaços que seriam propícios somente para violência e brigas (PEREIRA, 2010, p. 278).

Na verdade, o olhar do autor da charge já evidencia tendência a uma configuração já programada esteticamente por se estar falando das camadas sociais excluídas dos circuitos das elites. Assim, para as camadas mais baixas e através do olhar impregnado do autor da charge, a dança dos subúrbios seria esteticamente empobrecida como o próprio subúrbio, pois que: “o modo como olhamos no presente uma cidade é impregnado por uma configuração estética determinada (PAIVA e

SODRÉ, 2004, p. 75). Poderíamos até mesmo completar a sentença, afirmando: é impregnado também pela própria estética da cidade e de sua população.

Assim, as associações, ranchos e cordões eram sempre relacionados aos profissionais com os menores salários e aos negros, às minorias que almejavam ainda algum espaço na sociedade. Nesse sentido, os bailes dos operários estavam sempre relacionados à violência, à falta de saúde física, enfim, a uma estética da pobreza. Mesmo assim, a disseminação de bailes e grupos dançantes era crescente nos subúrbios. Iremos discutir essa tendência que também se desenvolveu nas transformações das regiões do Centro e do Catete.

Pereira (2010) ainda aponta as questões relativas à importância dessa manifestação cultural para os trabalhadores de baixa renda no contexto dessa "(...) febre dançante que tomou conta da cidade nos primeiros anos da República" (p. 279). O autor ainda afirma que o testemunho de muitos contemporâneos evidenciava que nos bairros pobres, essa febre ainda era mais forte.

Acreditamos, nesse sentido elucidado pelo autor, que o Grêmio Recreativo Vera Cruz foi um espaço fundamental, para os moradores do Bairro da Abolição e das regiões circunscritas ao bairro, para o desenvolvimento da cultura da dança de salão.

3.2.1. O baile do Vera: familiaridade a partir do encontro com a dança de salão

Muitos atores sociais entrevistados nos bailes da Estudantina Musical e da Academia Jimmy de Oliveira durante a nossa pesquisa de campo apontam o espaço do Vera Cruz como um espaço que possui um baile muito tradicional da dança de salão. Numa das visitas ao baile do Vera Cruz, encontramos o professor e dançarino Jimmy de Oliveira, professor bastante reconhecido no campo da dança de salão, que tem sua academia na Zona Sul. Em entrevista, Jimmy de Oliveira afirmou buscar inspiração nos bailes do subúrbio.

No discurso de Jimmy, compreendemos a crença muito comum nos discursos dos entrevistados que a dança da Zona Norte é uma dança considerada mais livre, menos técnica, impregnada pelas experiências corporais mais intensas dos moradores do subúrbio:

Busco inspiração para criação de movimentos nos bailes do subúrbio – Vera Cruz, Portelão, Para todos da Pavuna, Império – pois lá as pessoas realmente sentem a música, o corpo é livre para responder aos estímulos, sem a preocupação estética que os acadêmicos têm; o corpo fala por si. Já nos bailes da zona sul - o Sírio Libanês, por exemplo - a preocupação maior é com a questão social, deve-se vestir linho e ir de sapato, te julgam pela sua roupa e seu comportamento, é um corpo aprisionado. (comunicação pessoal, 2005)

Apesar da afirmação de Jimmy de Oliveira em relação à preocupação com o vestuário nos bailes da Zona Sul, observamos que, mesmo nos bailes da Zona Norte, o corpo “incorpora o figurino” assim como o figurino “incorpora o corpo” dos dançarinos. As roupas não são apenas seus suportes ou adereços para suas danças, elas fazem parte da encenação do espetáculo.

Os Parangolés de Oiticica analisados por Paola Berenstein Jacques (2001), trazem o sentido da obra de arte como figurino, deixando de ser simplesmente uma roupa: “O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição” (p.

29). A escolha da roupa apropriada para cada baile caracteriza a personagem no dia-a-dia de cada espaço.

O que se destaca nos discursos dos atores sociais do baile do Vera Cruz em relação ao domínio da técnica é a resistência a aprendizagem em academias de dança. Notadamente nesse discurso, a ideia de espetacularização da dança se faz presente. Apesar de observarmos no baile do Vera Cruz a mesma relação palco-platéia que se estabelece nos salões dos outros espaços investigados, os atores reforçam constantemente que a dança está relacionada diretamente ao prazer de se mover e não de se mostrar.

Jacques e Britto (2008) desenvolvem a hipótese de que:

(...) os espaços menos espetaculares da cidade resistem, assim, nesses corpos moldados pela sua experiência, ou seja, resistem nas corpografias resultantes de sua experimentação, uma vez que esses corpos denunciam, por sua simples presença e existência, a domesticação dos espaços mais espetacularizados, sua transformação cenográfica (p. 189).

No sentido colocado pelas autoras, podemos evidenciar no discurso dos atores sociais do Vera Cruz a ideia de que o Bairro da Abolição, que conserva ainda características do subúrbio, conserva também uma dança “de raiz”, “original”, “tradicional” porque não é formatada nas escolas de dança, como se apresenta na Zona Sul. Apesar dessa representação, podemos perceber nas danças do baile do Vera, os mesmos códigos corporais que os dançarinos do baile de ficha da academia Jimmy de Oliveira e da Gafieira Estudantina Musical realizam nos salões.

O baile do Vera Cruz acontecia aos domingos à noite, com seu início às 19h e término às 23h, aproximadamente. O baile é frequentado por muitas pessoas das mais variadas idades. Encontramos no ambiente deste baile senhores e senhoras, rapazes e moças e, às vezes, até crianças. Os frequentadores chegam ao baile cedo, arrumados, observando que pessoas já se encontram no salão.

Os trajes utilizados pelos atores sociais do Vera Cruz é bastante diverso, mas todos, de sua maneira, com seu estilo, procuram estar arrumados. As damas pareciam mais preocupadas com a aparência, mais vaidosas. Muitas saias, saltos,

alguns brilhos, entretanto, mesmo os cavalheiros que trajam um estilo mais esporte, não abrem mão do sapato fechado, um sapato específico de dança de salão.

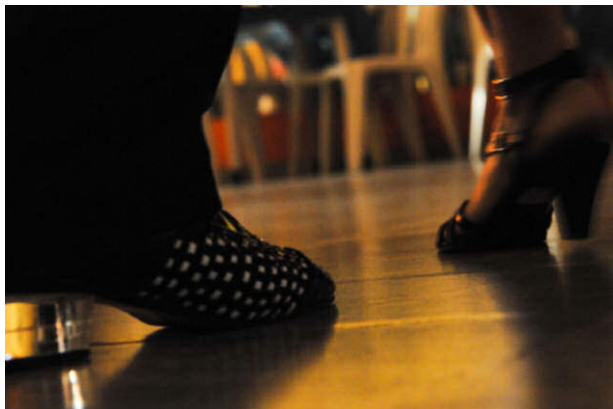


Foto: Bruno Morais, 2009

Antes de a banda começar a tocar poucos casais dançam no salão. É somente quando a banda inicia com as músicas ao vivo, que os atores começam a dançar. Nos intervalos, alguns casais acompanham as músicas eletrônicas, mas em número significativamente menor.

As bandas que tocam no Vera Cruz não são fixas, elas se revezam, mas quase todas, são bastante famosas no universo da dança de salão. Em um dos bailes que visitamos acontecia o baile de aniversário de uma das bandas, a banda "Para Todos". No evento, até um bolo de aniversário foi cortado. Essa ambiência nos mostrou grande familiaridade do espaço. As pessoas pareciam se conhecer há muito tempo e pareciam frequentar um certo circuito da dança de salão com o objetivo de dançar ao ritmo de suas bandas preferidas.

Observamos que no baile do Grêmio Recreativo Vera Cruz o preconceito em relação ao pagamento dos cavalheiros para as danças é muito maior que nos bailes do Centro e da Zona Sul. Como podemos identificar na fala de uma dama de 72 anos entrevistada durante o baile:

O bom cavalheiro é o que vem para curtir, dançar, paquerar. Tem que ser simpático e conduzir bem. Eu não gosto muito dos cavalheiros que cobram para dançar. Tem que haver prazer na dança porque senão não tem graça. Vejo uns cavalheiros que parecem uns robôs com as damas.

Mas, não posso reclamar, afinal foram as damas que inventaram essa história de pagar, pois senão não seriam tiradas para dançar. Mas, no dia que eu tiver que pagar para dançar não vai mais haver graça (comunicação pessoal, 2005).

Outro detalhe fundamental, observado como uma pequena, mas importante mudança na tradição do espetáculo dos bailes de salão, é o fato do cavalheiro não conduzir a dama de forma aleatória, dele não reproduzir simplesmente seus passos preferidos. Observamos esse aspecto nos três espaços escolhidos para a realização da pesquisa de campo, como também durante a nossa participação nas oficinas e debates de dança realizados no I Congresso Internacional de Danças Brasileiras organizado pela Associação Nacional de Danças de Salão em parceria com o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro em 2005.

Observamos atualmente que quando um cavalheiro se aproxima da dama, geralmente ele inicia a dança com os passos mais básicos e a partir de uma percepção/sensação da corporeidade de sua parceira, nesse diálogo corporal, os dois juntos constroem uma dança de par²⁹. O sentido de corporeidade pode ser compreendido aqui de acordo com Marcus Vinicius Machado de Almeida (2004):

Corporeidade seria pensar este corpo no tempo, formado pelas inscrições históricas, culturais, pelas experiências vividas. O corpo não é um organismo, uma fisiologia, mas algo que se processa e que nunca finda sua estruturação. Nele tudo se produz: subjetividade, cultura, sociedade, poderes, opressões e desejos etc. Cada estruturação do corpo resulta em uma realidade material, psicológica, social, complexa, interligada, indissociável (p. 10).

Assim, o cavalheiro busca entender a corporeidade explicitada pela dama nesse primeiro contato corporal. Logicamente que esta compreensão não se estabelece de forma profunda, pois inicialmente características corporais básicas podem ser percebidas. A relação de peso desse corpo em relação a entrega ao parceiro; o conhecimento da linguagem; o espaço pessoal que o corpo ocupa, como esse corpo se entrega ao contato com o outro, como o toque é recebido, aceito e

²⁹ O Professor de dança de salão Luís Florião destacou em sua oficina sobre Fundamentos da Dança de Salão, no I Congresso Internacional de Danças Brasileiras realizado em Janeiro de 2005, a importância do diálogo corporal entre os pares e não uma diretriz linear de condução do cavalheiro sobre a dama.

como ele toca o corpo do outro; o olhar para o parceiro; enfim, características que se estabelecem concretamente na dança e que estão relacionadas a construção de uma corporeidade própria da história de vida de cada um.

Homens e mulheres já não se conformam com os papéis pré-estabelecidos, definidos com rigidez. Isso pôde ser identificado no fluxo de mudanças dos pares no salão. A cada novo parceiro, observamos uma nova forma de dançar que se estabelecia pelo cavalheiro no diálogo corporal com sua dama. Segundo uma das damas entrevistadas no Grêmio Recreativo Vera Cruz:

O melhor cavalheiro é aquele que dança com prazer, é descontraído e dá liberdade a dama para dançar. A dama deve agir na dança e não deve ser submissa e também deve ouvir seu parceiro. Alguns cavalheiros dizem que a dama deve ser submissa na dança, mas acredito que a participação é 50% da dama e 50% do cavalheiro. (2005)



Foto: Helena Garritano, 2005

Apesar do discurso dos atores dos bailes do Vera Cruz caracterizar o preconceito em relação aos cavalheiros de contrato, no baile de aniversário da banda "Para Todos" havia a presença de alguns deles, acompanhando as senhoras mais idosas. Uma das senhoras que expressavam grande vitalidade, usava um anel que

possuía umas pequenas luzes que brilhavam durante as danças. Ela chamava muito a atenção na pista de dança.



Foto: Helena Garritano, 2005

Podemos observar na imagem anterior as garrafas de refrigerante na mesa. Não existe o hábito do consumo de bebida alcoólica nos bailes de dança de salão. Essa é uma característica comum dos três espaços investigados, bem como os ritmos mais tocados que também são comuns aos outros bailes observados: bolero, samba, soltinho.

Esse aspecto pode ter algumas motivações. Em primeiro lugar podemos pensar que o álcool quando consumido de maneira excessiva, causa alterações do estado mental. Ao dançar, os casais se preocupam com o fato de estarem dançando junto com o outro e para isso é necessário a consciência plena dos atos. O álcool em excesso também pode causar um desequilíbrio corporal, elemento fundamental na dança de salão. Ele também pode estar relacionado a violência, principalmente masculina. Assim, os atores evitam a presença dessas características que podem determinar muitos problemas para a dança e para a manutenção de um ambiente que pretende ser familiar.

Outra questão também importante é o tempo para realizar o grande desejo de dançar. Os atores gostam de dançar muito tempo durante o baile, assim, a bebida serve apenas para hidratar o corpo e, nesse sentido, a melhor bebida é a água ou o próprio refrigerante.

Apesar das regras que também são respeitadas no baile do Vera, o baile tem um tom bem informal. As pessoas se conhecem, se cumprimentam, conversam e dançam muito. O prazer, além de ser bastante visível nas danças, é expresso também nas palavras dos atores sociais:

Na Zona Norte as pessoas dançam com mais prazer, sem querer se exibir, é uma dança mais raiz. Na Zona Sul, as pessoas dançam com mais "floreios". Dançar bem é ter prazer dançando. Percebi que o ritmo mais tocado na Zona Norte é o samba e na Zona Sul se toca um pouco de tudo (Dama, comunicação pessoal, 2005).

A representação de um corpo livre que tem como objetivo principal sentir o prazer com a dança é um discurso recorrente dos entrevistados. A expressão "sem querer se exibir" traz a ideia de que a exibição não se integra ao prazer da dança, quando ao contrário, observamos que o prazer também se expressa a partir desse desejo de ser observado. No discurso, os "floreios" elaborados pelas pessoas da Zona Sul se integram a essa ideia de espetacularização, pois segundo o frequentador esses floreios são parte dessa ideia de exibição.

Outra questão bastante interessante nos discursos é a relação do prazer com a beleza da dança. O prazer é tão importante na dança que se igualaem importância ao domínio da técnica. Como afirma o cavalheiro:

Tem muitos bons dançarinos aqui sim. Aliás, existem muitos bons dançarinos, mas bons professores não têm muitos não. As pessoas aqui dançam bem porque tem estilo próprio de dançar. Dançar bem é ver a harmonia em um casal. Não é só a técnica, mas o prazer. Isso é dançar bem (cavalheiro, comunicação pessoal, 2005).

O cavalheiro valoriza os dançarinos e ressalta que as pessoas têm um estilo próprio. Essa ausência de bons professores apontada em seu discurso, de certa

forma vem reforçar a presença do “estilo próprio de dançar” também colocado pelo cavalheiro. Esse fato se relaciona com a resistência dos atores sociais a uma aprendizagem formalizada da dança de salão que segundo eles, deveria manter sua tradição de aprendizagem em bailes e nas próprias famílias.

Outra característica interessante, também encontrada em outros bailes é a divulgação de eventos. Bailes, workshops, concursos, bandas, DJ’s, aluguel de aparelhagens de som, entre outras propagandas. Nas nossas visitas ao Vera Cruz saíamos de lá com uma infinidade de papéis, dos mais variados tamanhos, escritos também de formas diferentes, porém com uma estética bastante parecida.

Os casais dançam muito bem, dominam a técnica dos passos, alguns bastante virtuosos, com giros e muita agilidade. Percebemos que os frequentadores gostam de mostrar que dançam bem. Alguns casais têm uma postura bastante performática, o que significa que eles fazem questão de representar para a platéia (frequentadores que não estão dançando) mostrando suas habilidades e a qualidade de seus domínios técnicos. Esteticamente os casais são muito bonitos dançando, independentemente das qualidades físicas de cada um.

O ambiente do Vera Cruz é bem agradável e com algumas características parecidas com a dos outros lugares visitados: mesas e cadeiras arrumadas em volta da pista, lugar da banda definido de forma a não atrapalhar a pista de dança, iluminação baixa, tipo penumbra, espelhos e ventiladores grandes de ferro. As diferenças no ambiente são características do espaço físico. Como o Vera Cruz é um clube, a pista de dança é bem grande, do tamanho de uma quadra de esportes; não existem muitos quadros de avisos; o padroeiro do clube, São Jorge, tem um lugar de destaque na parede no alto do salão, no centro, com iluminação direta. Existe uma grande cantina, que fica um pouco afastada do ambiente, atrás da pista e bem iluminada. Existem garçons que trabalham durante todo o baile servindo as mesas. As paredes envolta do salão têm uma pintura que imita uma cortina. São dois andares: o primeiro onde funciona o baile e o segundo, onde funciona a administração. O clube aluga seu salão para festas e bailes particulares.

O baile do Vera Cruz reúne muitas pessoas, e a maior parte delas mora na Zona Norte, o que garante ao baile algumas características estéticas como a

ornamentação do lugar e os trajes utilizados. Os frequentadores são assíduos e afirmam que lá frequentam os melhores dançarinos de salão.

Quando perguntamos ao técnico de som sobre as músicas mais tocadas nos bailes em geral, ele afirmou que: "Na Zona Norte toca muito samba e swing. Na Zona Sul toca muita salsa e zouk. A Zona Norte é mais tradicional e mais resistente às novidades (técnico de som e operador de áudio da banda Brasil Show, comunicação pessoal, 2005).

Comparando com os outros espaços visitados durante a pesquisa, podemos dizer que o Vera Cruz é um clube na Zona Norte de tradição em dança de salão, e apesar da tradição não há regras rigorosas, como na Estudantina Musical, quanto a vestimenta e ao comportamento.

Há poucas mesas em volta do salão, para se ter mais espaço para a pista de dança. As mesas são colocadas fora da pista e não em volta da pista como nos outros bailes.

Há poucas pessoas em volta do bar, pois a maioria prefere, independentemente do preço, alugar as mesas. Há quatro garçons para atenderem todas elas e as bebidas são mais caras, por se tratar de um lugar fechado, com música ao vivo e serviço de garçom. As comidas são mais baratas porque as pessoas bebem mais do que comem. Se gasta mais dinheiro em bebidas.

Todas as pessoas são bastante simpáticas, educadas e solícitas, estavam sempre prontas para ajudar e quase nunca estavam sentadas, ou conversando, na maior parte do tempo estavam dançando na pista. Importante lembrar que o baile funciona no ritmo da banda, ou seja, enquanto a banda toca há pessoas no salão a dançar e quando acontece o intervalo, e começa a música mecânica, poucas pessoas continuam dançando no salão.

Um detalhe entre os frequentadores do ambiente em relação aos trajes, é que mesmo vestidos de maneira menos formal, estavam sempre calçados para a dança: de salto alto, no caso das damas e de sapato fechado, no caso dos cavalheiros.

O último baile observado era bem diferente dos outros, pois se tratava de um baile de aniversário de um frequentador antigo bastante conhecido das pessoas do

campo da dança de salão. Nos intervalos, havia uma espécie de cerimonial, em que o aniversariante, rigoroso com as antigas tradições da dança de salão, homenageava pessoas queridas e bastante conhecidas dos atores sociais da dança de salão.

Como os dançarinos são frequentadores assíduos do espaço e se identificam com ele, a maioria possui preferências e idéias bastante comuns. Nas entrevistas, identificamos que existe a preferência em dançar samba, que é um ritmo bastante tocado, inclusive com variações de velocidade. Há pouca afinidade com os ritmos latinos que quase não são tocados neste espaço, existe uma grande valorização da "dança raiz", mas não conseguimos compreender o significado dessa expressão no contexto dos movimentos e dos discursos. Reconhecemos neste espaço um acolhimento muito grande por parte das pessoas. Notamos também um laço de amizade entre os frequentadores, o que tornava o espaço um ambiente de socialização e de lazer de assiduidade dos atores sociais. Percebemos pequenas particularidades como os mais velhos vestidos de forma tradicional e os mais jovens mais descontraídos e informais, mas todos gostavam de ser entrevistados e faziam questão de apresentar pessoas que julgassem importantes para o contexto da pesquisa. O ambiente do Grêmio Recreativo Vera Cruz é rico em informações que se apresentam detalhadamente e que dão toda diferença ao baile.

3.3. Bailes da Zona Sul: O exemplo do “Baile de Ficha” da Academia Jimmy de Oliveira

O espírito da velocidade e da frequência com que os eventos acontecem na Academia Jimmy de Oliveira, se integra a principal atividade econômica do Bairro do Catete: o comércio. Lojas de móveis, hotéis, mercados, ambulantes, lojas de roupas e artigos de todos os tipos podem ser encontrados na região, marcando uma estética impregnada pela propaganda e pelo consumo. Atividades culturais também caracterizam o bairro que um dia foi sede de diferentes sociedades carnavalescas da cidade do Rio de Janeiro: Ranchos, Cordões e Grêmios.

O baile de ficha é um baile muito peculiar que integra diversidades de idades, classes sociais, domínios técnicos da dança e é um baile muito polêmico, pois as pessoas dançam quando pagam aos seus parceiros o valor de uma ficha pelo tempo de uma música:

Baile Ficha: chamamos de Baile Ficha a prática que oferecemos todos os sábados a partir das 18:30h onde diversos profissionais de dança de salão do Rio de Janeiro, de outros estados e até de outros países vêm participar em nosso studio. Ao preço de R\$ 1,50 a ficha (que equivale a uma música), eles treinam com damas ou cavalheiros. O Baile Ficha é uma evolução, já que alguns alunos não têm onde nem com quem praticar. Nele pode-se escolher ou recusar o cavalheiro ou dama sem constrangimento, dançar a música que quiser, quantas vezes quiser. Não se esqueça que uma das melhores coisas do mundo é um abraço que contenha prazer, um coração em forma de calor, afeto, respeito e sinceridade, portanto dance pensando assim.³⁰

A partir da análise do entorno da Academia Jimmy de Oliveira e de alguns apontamentos sobre a história da formação e desenvolvimento do Bairro do Catete, buscaremos elucidar alguns aspectos que possam auxiliar no entendimento da complexidade do universo dos bailes de ficha.

³⁰ Fonte: <http://www.marquinhoscopacabana.com.br/Eventos.htm>

3.3.1. Sobre a urbanidade do Bairro do Catete

O bairro se situa na Zona Sul da cidade, e apesar de contar majoritariamente com uma população de classe média, se caracteriza por uma mistura de diferentes camadas sociais. O Catete possui duas comunidades de baixo poder aquisitivo: Tavares Bastos e Santo Amaro, favelas localizadas nas encostas do bairro. A comunidade da Tavares Bastos conta com a presença do Comando da Polícia Pacificadora, onde até 2009 localizava-se a sede do Batalhão de Operações Especiais (BOPE).

O Catete possui uma história muito especial na medida em que se desenvolveu sendo palco dos mais importantes movimentos políticos, sociais e culturais do nosso país. Nem a presença da Presidência da República, estabelecida no Palácio do Catete, de 1897 até 1960, inibia a animação dos foliões que percorriam as ruas do bairro, organizados em vários blocos carnavalescos. A proximidade da figura do Presidente da República do povo carioca era tão grande que até ofuscava o prestígio do prefeito da cidade. A decadência do bairro enquanto sede de uma elite nacional, teve seu início com a mudança da capital do país para Brasília.

O desenvolvimento de uma geografia urbana do bairro é marcado inicialmente pela chegada de D. João a cidade do Rio de Janeiro. Poucas chácaras compunham a extensão da Rua do Catete. Na verdade, não se tratava ainda de uma rua, mas de um caminho (como era conhecida), onde aos poucos foram construídas mansões de fidalgos e comerciantes ricos.

Com a chegada da Corte, o local se transformou em moradia de nobres. Apesar de se constituírem ainda com características rurais, as mansões começavam a surgir na Rua do Catete. É nesse primeiro movimento de desenvolvimento do bairro, que em 1845, inaugura-se um espaço muito importante para bailes: A "Sociedade Recreativa Dançante Cassino Fluminense".

(...) em frente ao Palácio do Catete, quando essa área ainda se denominava Largo do Valdetaro, nasceu o Cassino Fluminense, por volta de 1845. Ocupava casa precisamente na esquina da Ferreira Viana. Ministros, diplomatas, fidalgos

constituíam o seu corpo social. D. Pedro II e a imperatriz Teresa Cristina, ambos ainda muito jovens, frequentavam seus bailes no salão iluminado a velas (PEREGRINO, 1986, p. 35).

Segundo Umberto Peregrino (1986), o clube se transferiu para o número 90 da Rua do Passeio, onde depois se instalou a sede do Automóvel Clube do Brasil. O Cassino foi muito importante também como espaço alternativo para os Concertos do Clube Beethoven.

O Clube Beethoven foi outro espaço fundamental na constituição de uma ambiência cultural no bairro do Catete. Inaugurado em janeiro de 1882, o espaço abrigava saraus com os principais nomes da música clássica em uma casa na Rua do Catete. Machado de Assis foi um grande frequentador do clube, (LUSTOSA, 1985).

O Clube Beethoven alcançou grande fama, conquistando um público muito importante da cidade do Rio de Janeiro. Sobre o encerramento de suas atividades, Machado de Assis lamenta, escrevendo nas páginas de "A Semana", de 5 de julho de 1896:

Esse clube era uma sociedade restrita, que fazia os seus saraus íntimos, em uma casa do Catete. nada se sabendo cá fora senão o raro que os jornais noticiavam. Pouco a pouco se foi desenvolvendo, até que um dia mudou de sede e foi para a Glória. Aquilo que hoje se chama profanamente Pensão Beethoven, era a casa do clube. O salão do fundo, tão vasto como o da frente, servia aos concertos, e enchia-se de uma porção de homens de várias nações, várias línguas, vários empregos, para ouvir as peças do grande mestre que dava nome ao clube, e as de tantos outros que formam com ele a galeria da arte clássica. O nome do clube cresceu, entrou pelos ouvidos do público; este, naturalmente curioso, quis saber o que se passava lá dentro. Mas, não havendo público sem senhoras, e não podendo as senhoras penetrar naquele templo, que o não permitiam as disciplinas deste, resolveu o clube dar alguns concertos especiais no Cassino. Não relembro o que eles foram, nem estou aqui contando a crônica desses tempos passados. Pegou tanto o gosto dos concertos Beethoven, que o Clube, para obedecer aos estatutos sem infringi-los, determinou construir no jardim aquele edifício ligeiro, onde se deram concertos a todos sem que a casa propriamente da associação fosse violada. Os dias prósperos não fizeram mais que crescer; entrou a ser mau gosto não ir àquelas festas mensais. Mas tudo acaba, e o clube Beethoven, como outras instituições idênticas acabou. A decadência e a dissolução puseram termo aos longos dias de delícias. A primeira vez que vi o fundador daqueles concertos, foi de violino ao peito, junto de um piano, em que a senhora tocava; lá se vão muitos anos. Ele vinha do Japão, magro, pálido... "Não tem seis meses de vida" disse-me em particular um homem que já morreu há muito tempo. Outros morreram também, alguns

encaneceram; o resto dispersou-se, a senhora reside na Europa... Só a música pode dar a sensação destas ruínas. O verso também pode, mas há de ser pela toada do florentino, que assim como sabe a nota da maior dor, não menos conhece a da rejuvenescência, aquela que me faz crer, nestas sensações de arte (ASSIS, 1892, p. 187).

Machado de Assis relata acima no jornal "A Semana", a solução encontrada para a entrada das damas nos concertos musicais. Eles passaram a apresentar alguns concertos especiais no Cassino Fluminense e construíram um pequeno edifício no jardim do Clube Beethoven. Assim as senhoras poderiam assistir os concertos sem que as regras da casa fossem quebradas, pois não estariam entrando no prédio do Clube propriamente dito.

No início do século XX, a elite econômica começava a ocupar outras regiões da cidade, e assim, pensões, casas de cômodos e cortiços se instalam nessa região. Existe nesse momento uma transformação no nível da população do bairro do Catete. Com o final do império, e o início de um Brasil República, o bairro começa a perder a suntuosidade. Os hotéis mais modestos atraem estudantes de outras regiões do Brasil, que vêm para a capital em busca de formação profissional. Os jovens que se deparam com o desenvolvimento de uma "cidade grande", inauguram um movimento de vida noturna, a vida boêmia no bairro. Nesse movimento, escritores e artistas passam a frequentar também as atividades noturnas do Catete.

Como entre 1903 e 1906 Pereira Passos realizou seu projeto de reurbanização da cidade, trazendo profundas mudanças para a paisagem e estrutura do bairro, houve transformações importantes no bairro como a construção de escolas e a reurbanização do Largo do Machado.

Apesar das reformas, um pequeno comércio sem grandes possibilidades de desenvolvimento continuava crescendo na Rua do Catete. Esse pequeno comércio local que caracterizava o espaço urbano do Catete desde o século XIX, ainda hoje pode ser observado no bairro e em suas proximidades. Segundo Paiva e Sodré, numa cidade, "as condições espaciais precedem o funcionamento de sua economia e de seus modos de vida" (2004, p. 77). Assim, o Bairro do Catete, que tem como principal condição espacial a característica de passagem, se integra a uma identidade relacionada ao comércio que acaba caracterizando a vida cotidiana do bairro. Para os

comerciários e ambulantes que enfeitam suas vitrines e bancadas nas calçadas da rua para chamar a atenção dos pedestres, o movimento cotidiano dos passantes do bairro é fundamental para o sucesso dos negócios. E como podemos observar na imagem abaixo, esse movimento sempre esteve presente na Rua do Catete:



Rua do Catete, década de 1920
Fonte: <http://twitpic.com/photos/RioDeOutrora>

Em frente à Academia Jimmy de Oliveira funciona atualmente o Colégio Zacaria, que foi fundado na Rua Senador Vergueiro, número 107, em 1909. Dois anos mais tarde, em 1911, o colégio se instala no número 113 da Rua do Catete (PEREGRINO, 1986). Um pouco mais a frente na rua, no atual número 181, localiza-se o Museu da República. Construído entre 1860 e 1864, sob projeto em estilo renascentista italiano, era uma mansão do Barão de Nova Friburgo que depois foi transformada no Palácio do Catete. Ao lado, no atual número 181, funciona o Museu do Folclore, onde se situava a Casa do Corpo da Guarda Palaciana (PEREGRINO, 1986).

Na antiga Faculdade Nacional de Direito localizada no número 243 da Rua do Catete, atualmente em péssimo estado de conservação estudaram Ary Barroso e Afonso Arino. Transformou-se na década de 1980 na União Nacional dos Estudantes (UNE) permanecendo no local até o começo do ano 2000.

A ambiência da Rua do Catete foi gestada por uma cultura que integrou artistas, intelectuais e políticos, grandes nomes que marcaram alguma passagem da história da cidade do Rio de Janeiro. Nomes como os dos pintores Emiliano Di Cavalcanti e Candido Torquato Portinari, o jovem advogado Rui Barbosa, o

compositor, cantor e violonista Cartola, entre tantos outros grandes nomes, integraram a história da cultura urbana do Bairro do Catete.

No movimento de conformação do bairro, que se inicia mais enfaticamente com a chegada da Corte na cidade do Rio de Janeiro, passa pela formação de um pequeno comércio local e institui desde associações como a Sociedade Dançante e Recreativa Progresso do Catete, até a criação do Rancho Ameno Resedá³¹, forma-se um bairro onde a mistura é sua característica principal e a maior qualidade do bairro.

Essa mistura pode ser considerada uma das principais características das ruas do Bairro do Catete e também da pista de dança da Academia Jimmy de Oliveira. Vida, urbanidade e arte se integram e formam um cenário onde a comunicação entre corpos de estéticas e culturas bastante diferentes pode ser efetivamente encontrada.



Rua do Catete: arquitetura antiga dos sobrados se mistura à arte do grafite e ao pequeno comércio

Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=887746>

³¹ Alguns historiadores acreditam ter sido o Ameno Resedá responsável pelo que mais tarde se tornariam as Escolas de Samba. A alta esfera política não ficava alheia a movimentação do carnaval, como aponta Eduardo Granja Coutinho (2006) ao relatar a ida do rancho Ameno Resedá ao Palácio do Catete, em 1911, para apresentar-se à família do presidente da República Hermes da Fonseca.



Metro: Estação Catete, próxima ao Museu da República e aos diversos hotéis, pensões e mercados do bairro. A natureza e a arquitetura se integram na paisagem do bairro Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=887746>



Entrada do Museu da República e da Delegacia do bairro (arquitetura de 1908) Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=887746>

O antigo Cine São Luiz, que se localizava em frente ao Largo do Machado foi inaugurado em 1937. Com capacidade para 1.794 espectadores, a sala foi a primeira a exibir lançamentos fora do Centro do Rio, desenhando um novo cenário na geografia do mercado de exibição. Localizado próximo ao antigo Palácio do Catete (residência oficial do então presidente Getúlio Vargas), o cinema era decorado com requinte, misturando mármore a cristais e espelhos tão em voga na época. O cinema foi demolido e em seu lugar atualmente existe uma galeria na qual funcionam quatro salas de projeção de filmes no segundo andar.

Localizado à Rua do Catete, número 228, ficava o Cinema Azteca. O prédio, construído em 1951, era de uma arquitetura inspirada em Templos Aztecas, bastante exótica para a arquitetura geral da rua. Foi considerado o primeiro [pré-fabricado](#) do Brasil. Demolido em 1973, o cinema comportava 1780 lugares e foi substituído por um moderno prédio comercial.



Estudos acadêmicos afirmam que não há um estilo arquitetônico definido no Bairro do Catete e até mesmo na cidade do Rio de Janeiro como um todo, mas na verdade consideram essa mistura, como o próprio estilo da cidade.

Os cinemas de rua foram substituídos por cinemas de shoppings e galerias, e, muitos deles deram lugar a igrejas. Mas podemos dizer que a efervescência cultural continua muito presente no Bairro do Catete. O espírito urbano do bairro que envolve sua formação e seu desenvolvimento, com seu tempo corrido que caracteriza o tempo do trabalho e do consumo, traz para o morador da cidade e o turista a seguinte paisagem: um intenso fluxo de carros particulares nas ruas, pessoas que se locomovem pelas linhas do metrô e de ônibus, o movimento dinâmico dos transeuntes nas ruas, nas lojas populares e lanchonetes, o barulho das escolas, dos ambulantes das ruas. Esse é o contexto urbano onde se localiza o baile de ficha da Academia Jimmy de Oliveira.

Na década de 1970, durante as obras de construção do Metrô, instalou-se na Rua Buarque de Macedo, rua próxima ao antigo Cinema Azteca, a famosa gafieira denominada Forró Forrado, ponto de encontro dos imigrantes nordestinos que trabalhavam nas obras do Metrô. Nos finais de semana a gafieira ficava movimentada ao ritmo dos baiões, xotes, forrós e outras modalidades da música nordestina que animavam os seus famosos bailes nos quais os migrantes nordestinos se divertiam, cantando, dançando e bebendo. Os moradores da vizinhança, porém, reclamavam das brigas que ocorriam entre os participantes desses bailes na gafieira, que, entretanto, também era frequentada pela elite dos compositores populares, como Chico Buarque, Fagner, entre outros.

3.3.2. O clube noturno de Paschoal Segreto: O High Life

A partir da década de 1880 as solicitações para os negócios no campo dos divertimentos tiveram maior expansão. O desenvolvimento dos transportes com os bondes, a luz elétrica que começava a iluminar o Largo do Machado, a mudança da Presidência do Palácio do Itamarati para o Palácio do Catete, foram eventos que impulsionaram o início do crescimento de uma indústria do lazer carioca no Bairro do Catete (LUSTOSA, 1985). Com características de passagem e ligação entre o Centro e a Zona Sul, o bairro passa a se constituir como referência de desenvolvimento comercial e cultural da cidade.



Bonde na Rua do Catete, 1920

Fonte: <http://www.bairrodocatete.com.br/default.htm>



Rua do Catete em 1980

Fonte: <http://www.bairrodocatete.com.br/default.htm>

Datado de 1900, o Clube High Life localizado na Rua Santo Amaro, número 18, foi um dos espaços preferidos dos senhores mais abastados em função de sua discreta localização. Era um solar em estilo eclético, que no começo de sua história como espaço de lazer foi utilizado como teatro, sendo logo em seguida transformado em café-concerto. (PEREGRINO, 1986).

Em fins do século XIX o teatro já tinha tradição como um lugar de socialização. Foi a primeira atividade cultural desenvolvida na cidade trazida como um hábito de lazer bastante importante da corte portuguesa. Nessa fase de crescimento e urbanização da cidade, um dos gêneros teatrais mais assistido era o teatro de revista. Ao perceber que poderia auferir lucros com o negócio, Paschoal Segreto, proprietário do Clube High Life e grande empreendedor da indústria do divertimento, passou a financiar espetáculos teatrais. A família Segreto, teve atuação destacada no cenário carioca e brasileiro na virada do século XIX para o XX. Introduziram o cinema no país e se tornaram proprietários de grande parte do mercado de diversões da cidade do Rio de Janeiro (MARTINS, 2004).

Para incrementar as noites do Clube High Life, Paschoal Segreto aproveitava todas as oportunidades que o calendário lhe proporcionasse. Segundo William de Souza Nunes Martins (2004), Segreto tinha um livro contendo a enumeração de todas as datas comemorativas nacionais e estrangeiras, e em cada uma das datas, o empreendedor do lazer aproveitava para organizar seus festejos. Assim, ao mesmo tempo em que organizava comemorações em homenagem ao exército francês que passava pelo Rio de Janeiro, homenageava Jesus Cristo, organizando na Sexta-Feira Santa um cardápio especial e, como não poderia faltar, um tradicional show, como se pretendia em um "cabaret".

O Bairro do Catete, marcado pela existência de numerosas pensões familiares e estudantis e pela vida boêmia que acontecia nos seus clubes dançantes, viveu animados carnavais nessa década, cujos bailes mais famosos ocorreram no High Life, que recebia os elegantes foliões da elite e na Flor do Abacate, uma popular gafieira

era frequentada pelos mais prestigiados compositores da escola de samba da Mangueira, que nela compareciam de terno branco, chapéu e sapato bicolor.

Nesse momento a cidade do Rio de Janeiro estava em acelerada expansão que se consolidava com as reformas do prefeito Pereira Passos no início do século XX. Durante esse processo de modernização da cidade, o lazer passou a ser visto como uma parte significativa do mercado lucrativo:

O principal da fórmula adotada pelo High Life consistiu na criação de ambiente de categoria, mediante a presença de convidados especiais. Tornou-se assim o mais famoso Carnaval de salão dos anos 30 e 40. Ali se concentrava a alta sociedade carioca, homens de negócios, dândis, todos em alegre convivência com as vedetes de teatro, as artistas e intelectuais em geral. Quanto às damas da sociedade, apresentavam-se sob a proteção de máscaras. Foram dez anos de "liberdade com discrição". A organização assegurada pelo clube era completa, pois incluía até serviço de socorro, com um médico e duas enfermeiras" (PEREGRINO, 1986, p. 36).

Segundo Peregrino (1986), a partir de 1935 o prédio começou a sofrer muitas alterações com o objetivo de ampliar e melhorar suas instalações:

Em 1941 instalou-se uma fonte luminosa. Dessa mesma época é a criação do Salão das Virgens, onde só tinham ingresso moças menores de 18 anos e senhores idosos com as respectivas famílias (no primeiro andar ferviam os bailes mais apimentados). De 1946 é a inauguração do Le Coq d'Or, nova dependência que representava uma boate suspensa e reservadíssima, instalada no fundo do terreno, meio ao ar livre, meio encoberta, com muito luxo (PEREGRINO, 1986, p. 36)

Peregrino (1986) afirma que havia uma espécie de normatização interna de funcionamento no clube. Cada espaço era reservado para determinado tipo de clientela, desde turistas e familiares, senhores com certo poder econômico que iam desacompanhados, à população em geral.

Os bailes do High Life fizeram muito sucesso até 1932 quando foi criado o baile do Teatro Municipal. Em 1937, a proibição do uso de máscaras transformou-se também em dificuldade para a presença das grandes figuras da alta sociedade carioca.

Confusões na porta do clube e uma foto tirada em um de seus espaços internos fizeram com que os tradicionais frequentadores do clube se sentissem inseguros e ameaçados. Ao mesmo tempo houve também uma invasão de moradores deslocados da Lapa e da Glória (PEREGRINO, 1986). Em 1957 o clube High Life fecha suas portas por decisão do próprio Paschoal Segreto.

3.3.3. A Academia de Dança Jimmy de Oliveira e a urbanidade do Bairro do Catete: tradição e inovação em cena



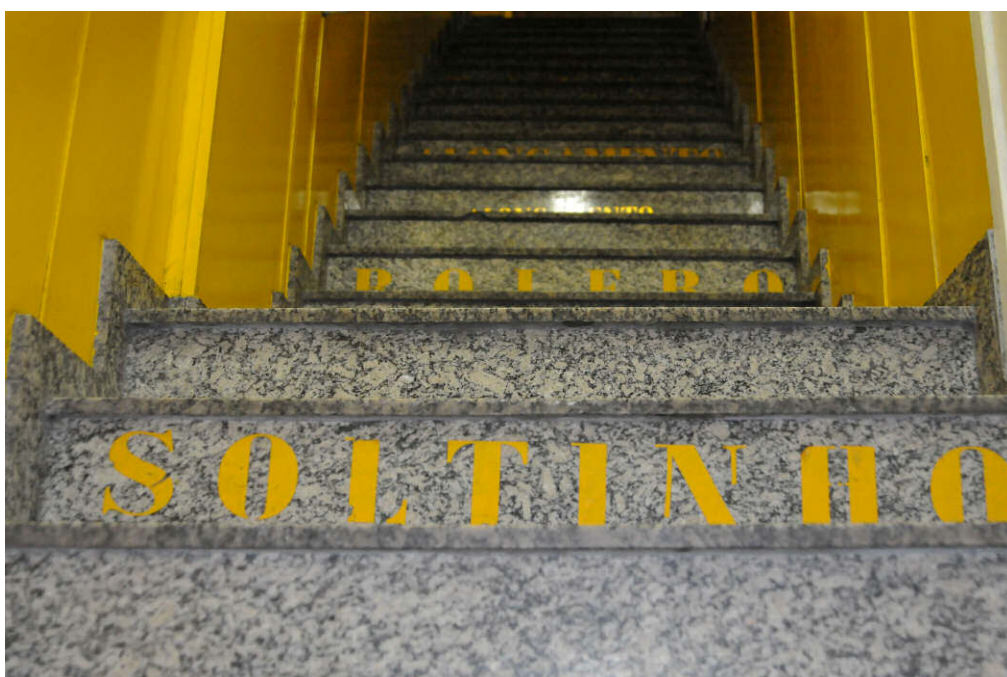
Fachada do Sobrado da Academia Jimmy de Oliveira
Foto: Bruno Morais, 2009

No sobrado número 112 da Rua do Catete, localiza-se a Academia Jimmy de Oliveira. O espaço de dança, situado próximo ao metrô e ao Museu da República, dispõe de uma excelente área para suas atividades corporais. Num espaço com espelhos instalados na maior parede do salão, uma lanchonete na lateral oposta ao sentido da rua, mesas e cadeiras, ventiladores de ferro, banheiros e pequenos armários para a guarda de pertences dos frequentadores, o estilo Jimmy de Oliveira de dança de salão é desenvolvido atualmente. A academia proporciona a seus frequentadores diferentes atividades que vão desde as aulas mais tradicionais de dança de salão a bailes de ficha e mostras coreográficas de dança de salão, especialmente do estilo "samba funkeado" desenvolvido por Jimmy de Oliveira.



Para se chegar ao espaço de dança da Academia Jimmy de Oliveira, é necessário subir três longos lances de escada. Esse fato pode causar um certo estranhamento quando observa-se que o público do baile de ficha investigado nessa pesquisa é majoritariamente constituído de senhoras com mais de setenta anos. O que nos surpreende a princípio é a quantidade de damas que frequenta esse espaço e não se importa com o esforço realizado para alcançar o terceiro andar do sobrado. São aproximadamente quarenta damas por noite. O baile de ficha tem início às 18h, mas o auge do baile acontece a partir da 20h, quando as damas ficam até mesmo

aguardando a liberação de cavalheiros de ficha para dançarem. Depois que observamos as damas dançando com os jovens cavalheiros, percebemos que as escadas parecem apenas fazer parte de um aquecimento para a experiência corporal que se segue. As damas dançam quase que ininterruptamente das 19h até as 23h. Elas dançam com vitalidade, desde o bolero, uma dança mais lenta, até o forró e o samba mais acelerado. É uma performance que impressiona qualquer pessoa que não seja familiar ao universo da dança de salão.



Escadas do Sobrado da Academia Jimmy de Oliveira
Foto: Bruno Morais, 2009

Nas escadas, encontramos nos degraus os nomes das danças que são ensinadas na academia, como podemos observar na imagem acima. Perto da entrada do salão está instalado um quadro de avisos com os eventos da academia e a divulgação de outros encontros de dança. Muitas propagandas de bailes de aniversário ou de bailes em outros espaços de dança de salão já conhecidos de seus frequentadores. As fotos, fixadas na cortiça de uma das paredes do salão, sem nenhum tipo de identificação das pessoas, nos remete a certa familiaridade dos atores sociais daquele espaço.

Depois dos lances de escadas, logo na entrada, localiza-se um balcão da secretaria e ao lado uma mesa de bilheteria onde as fichas são vendidas e onde paga-se uma entrada (em 2009, o valor da entrada era de R\$15,00 e da ficha R\$1,50). A produtora do baile, Regina Vasconcellos, é responsável pela venda das entradas e das fichas do baile.

As luzes do salão de dança, que comporta aulas e bailes, são coloridas, o que deixa o espaço com um clima bastante apropriado para um baile de salão. Na verdade, os refletores nos remetem também ao clima de um espaço cênico. Ao redor da pista de dança encontram-se mesas e cadeiras de material plástico. Ao conversarmos com as damas, percebemos que esse espaço específico, é o mais indesejado da noite. Nenhuma dama gosta de se sentar durante o baile, elas desejam dançar durante toda a noite.

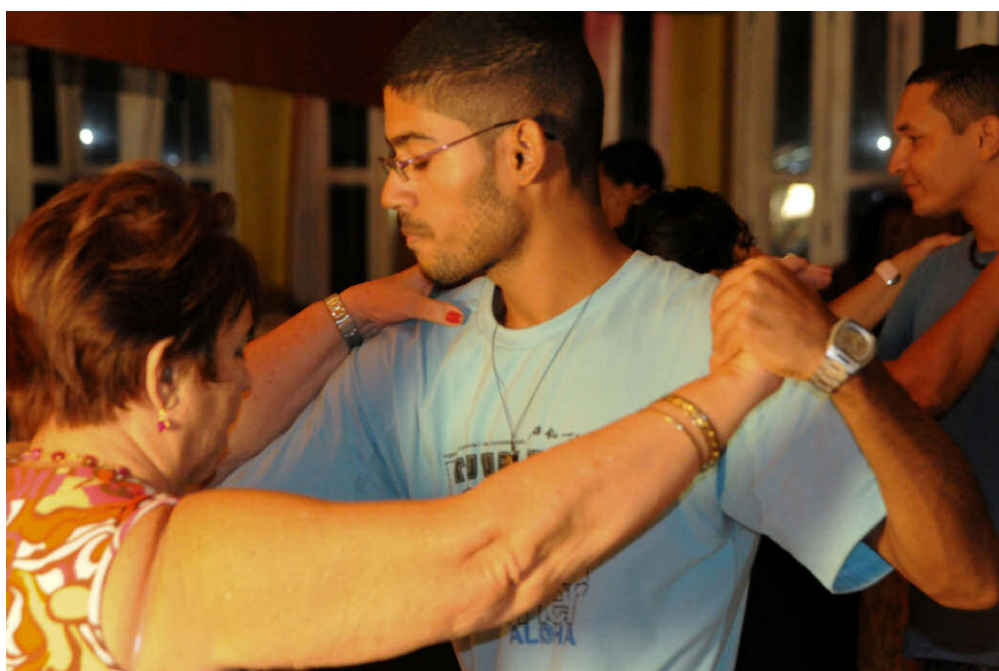
No baile de ficha, ao invés de encontrarmos uma banda musical, encontramos música eletrônica, que tem como responsável uma DJ mulher, a DJ Viviane Chan. Viviane se orgulha muito de sua atividade na medida em que o sucesso da lucratividade do baile depende do sucesso de sua seleção musical. Atualmente Viviane Chan se orgulha bastante de suas sequencias musicais. Na verdade, não conseguimos ver em nenhum momento de nossas visitas ao baile, um movimento decrescente em relação ao número de pessoas presentes na pista de dança.

Para comprar as fichas, damas ou cavalheiros vão até a bilheteria e compram quantas fichas desejarem³². A partir desse momento escolhem seus pares e entregam a ficha de forma bastante discreta, antes ou depois da dança. Muitas vezes os cavalheiros de ficha vão até a mesa das damas e convidam-nas para a dança. Nesse baile especificamente, as damas podem negar um pedido, pois a lógica de comercialização da dança permite que elas selecionem seus parceiros. O que acontece na realidade é que geralmente as damas esperam que seus cavalheiros preferidos as convidem. Como existe uma certa intimidade entre as frequentadoras e os cavalheiros de ficha, eles já sabem quem devem convidar.

O baile é composto majoritariamente por cavalheiros de ficha de uma faixa etária entre 20 e 30 anos e por damas, frequentadoras, entre 55 e 80 anos. São

³² Em 2005 cada ficha custava R\$1,00; em 2009, a ficha havia aumentado para R\$1,50.

muito poucos os cavalheiros que frequentam esse baile que não trabalham como cavalheiros de ficha. Alguns acompanham suas esposas e aproveitam para dançar também com as damas de ficha. Notamos apenas duas damas de ficha nas visitas realizadas nos anos de 2005 e 2009. Os cavalheiros e as damas de ficha geralmente são instrutores da própria academia e quase todos trabalham também como cavalheiros de contrato³³. Alguns cavalheiros estudaram na academia de Jimmy e passaram a fazer parte da Companhia de Dança Jimmy de Oliveira. Segundo um dos cavalheiros, é possível conseguir em torno de 60 fichas por baile (2005).



Dama dançando com cavalheiro de ficha na Academia Jimmy de Oliveira
Foto: Bruno Morais, 2009

As regras e códigos dos bailes tradicionais também são respeitados nos bailes de ficha. Os cavalheiros e damas de ficha fazem questão de falar com os frequentadores (e demonstram uma certa intimidade quando o fazem), procurando dessa forma garantir algumas fichas. Percebemos que existe uma demanda muito grande para os

³³ Os contratos são estabelecidos em comum acordo entre o profissional e o cliente. Geralmente o cliente paga um valor fixo pela noite de dança (até 2010 era uma média de R\$100,00 a noite e paga também os custos relacionados à alimentação e transporte.

cavalheiros de ficha, pois em muitos momentos vimos frequentadoras sentadas nas mesas por não haver cavalheiros disponíveis³⁴.

Em relação à vestimenta, não existe uma regra estabelecida. Por se tratar de um baile de academia, as pessoas vão com uma roupa mais descontraída. Apesar desse aspecto, a maioria das mulheres veste saia ou vestido. Notadamente as damas expressam um grande prazer nas saias que se armam durante os giros com o corpo, ocupando mais espaço no salão. Todos os cavalheiros vestem calça comprida e a maioria dos cavalheiros de ficha, principalmente os mais jovens, usam jeans e camiseta. Nos discursos dos atores sociais do baile de ficha, identificamos uma preocupação muito grande com o cheiro. A diversidade de odores de perfumes no salão é muito grande e se mistura ao ar umedecido pelo suor dos frequentadores, e que por todo tempo é evitado pelos cavalheiros por meio de seus lenços e até mesmo da troca de camisas.

O baile de ficha é um tipo de baile em que podemos ver a função de condução do cavalheiro sendo feita pela dama, no caso, por damas de ficha. Elas conduzem os cavalheiros que pagam pelas danças, pois estes ainda estão aprendendo os passos e a forma de conduzi-las. Cada ficha dá direito a uma música. Não existe um critério ou uma ordem para o pagamento das danças.

Para os críticos mais radicais, isso é algo que deve ser banido do mundo da dança; para os defensores e críticos menos ferozes, é um mal necessário, já que as mulheres, principalmente as mais velhas, querem dançar e não têm com quem fazê-lo, a não ser que paguem por isso (ALVES, 2004, p. 59).

São pertinentes as observações da autora no que se refere às discussões atuais em relação ao consumo da dança de salão pelas mulheres mais velhas. Hoje, um grande número de senhoras busca seus parceiros através de contratos, sejam eles realizados como um programa de duração de uma música ou de uma noite. Verificamos assim, como a autora, que essas mulheres, com receio de não serem

³⁴ Podemos relacionar esse aspecto ao discurso de Jimmy de Oliveira em entrevista que realizamos em 2009. Oliveira disse que atualmente existem muitas possibilidades e caminhos para se trabalhar com dança de salão.

convidadas para dançar nos bailes, “tomando um chá de cadeira”, alugam seus cavalheiros para praticarem a sua dança e assim se divertirem.

Muitos atores sociais assumem uma posição preconceituosa na medida em que hoje é a mulher que ocupa esse espaço da escolha, garantindo para si, através de pagamento, a dança com o cavalheiro que lhe agrada. Ao contrário do que dizem os críticos em relação a tal iniciativa, acreditamos que os próprios atores sociais criaram soluções para as dificuldades encontradas em relação a satisfação do desejo de dançar, e isso garante a legitimidade de tal iniciativa.

Os críticos mais radicais também cometem um equívoco quando ignoram a importância da iniciativa feminina numa idade em que, há cinquenta anos atrás, a mulher era muito mais submissa e passiva. Quando entrevistamos as senhoras dos bailes de ficha, elas confirmam a preferência pelos rapazes mais jovens e afirmam que eles modificam os passos tradicionais das danças com muita criatividade, trazendo novidades e um prazer mais intenso com as novas formas de dançar.

Essas mudanças no perfil dos bailes tradicionais e o surgimento de novos locais de bailes como em academias e clubes não descaracterizam esses espaços de lazer, mas os reconfiguram. Eles tendem a ser permeados por novas regras de conduta, guiando novos arranjos de relacionamentos a partir da criação de novos códigos.

Neste tipo de baile, apesar de obedecerem ao sentido anti-horário de movimento dos pares, o centro do salão é bastante preenchido. A justificativa desse fato encontra-se na própria motivação estabelecida para a existência desse tipo de baile. Os atores sociais afirmam que o baile de ficha é uma espécie de reforço para a aprendizagem daqueles que já fizeram aulas de dança, mas querem treinar os passos de forma mais livre, sem repeti-los apenas tecnicamente. O baile é o espaço ideal para dançar e treinar os passos com alguém que sabe dançar, ou seja, um instrutor. Assim, na relação ensino-aprendizagem, os casais precisam ficar muitas vezes mais parados no lugar do que em locomoção. No centro do salão os casais não

“engarrafam”³⁵ o baile, pois o movimento de locomoção dos pares acontece ao redor do centro do salão.

Outra motivação para a criação e sobrevivência desse tipo de baile, segundo os atores sociais, é a falta de cavalheiros para as damas mais velhas:

O bom cavalheiro é o que vem para curtir, dançar, paquerar. Tem que ser simpático e conduzir bem. Eu não gosto muito dos cavalheiros que cobram para dançar. Tem que haver prazer na dança porque senão não tem graça. Vejo uns cavalheiros que parecem uns robôs com as damas. Mas, não posso reclamar, afinal foram as damas que inventaram essa história de pagar, pois senão não seriam tiradas para dançar. Mas, no dia que eu tiver que pagar para dançar não vai mais haver graça (comunicação pessoal, frequentadora do baile do Vera Cruz, 2005).

O comentário da frequentadora de um baile da Zona Norte da cidade, aborda um verdadeiro problema existente hoje nos salões: a solidão das damas mais velhas. No entanto, como a dama mesmo afirma, as próprias mulheres resolveram o problema pagando os cavalheiros para dançar, como um contrato.

Observamos nos bailes que damas mais velhas estão sempre acompanhadas de cavalheiros de contrato ou de algum tipo de parceiro (marido ou amigo). O problema da espera das damas mais velhas durante a noite é retratado no filme *Chega de saudade* de Laís Bodanzky. No filme, a personagem interpretada por Betty Faria fica durante o baile a espera de um cavalheiro. Nesse sentido, o baile de ficha é uma forma bastante conveniente para os atores sociais, damas e cavalheiros, resolverem o problema da espera sem a dança.

³⁵ A expressão “baile engarrafado” é muito utilizada pelos atores sociais da dança de salão. Tem o sentido pejorativo de um baile que é composto por pessoas que não sabem dançar ou que não são frequentadores familiares aquele ambiente.

3.3.4. A relação entre espaço, estilo, técnica e gerações

A relação entre jovens e idosos que é gerada no baile de ficha da Academia Jimmy de Oliveira, traz alguns aspectos fundamentais para a discussão das relações complexas existentes no universo da dança de salão. Apesar da intergeracionalidade ser construída a partir de interesses econômicos que se agregam ao objetivo das damas de dançar, jovens e idosos constroem novos sentidos da própria dança durante a realização do baile. Segundo Maria Helena Novaes (2005):

A presença simultânea das gerações, envolvendo crianças, jovens, adultos e idosos, requer uma leitura mais sensível e aprofundada dos diversos percursos no tempo. Daí a importância das vivências intergeracionais, nas quais se dão as trocas de energia física, mental, emocional, estabelecendo, ao mesmo tempo, limites e possibilidades de cada um no seu tempo. Por outro lado, ao compreendermos comportamentos, valores e atitudes dos outros, somos levados a articular a função do tempo com uma visão humana, na qual todos tenham um lugar e papel significativos, além de sua história para relatar (p. 11).

Observamos que o sentido de intergeracionalidade traz para a nossa discussão a importância da contribuição de cada geração na relação que se estabelece entre os atores. Assim, a experiência de vida das idosas dialoga com a vitalidade física e a curiosidade dos jovens. Os corpos carregam suas histórias que são acrescentadas pela convivência que se desenvolve no salão a partir da linguagem do movimento da dança.

O aumento progressivo do número de idosos na população observado nas últimas décadas transformou-se em assunto fundamental a ser discutido pela inevitável problemática social que será gerada num futuro bem próximo. Na nossa sociedade o envelhecimento biológico é agravado pela diminuição do espaço social que o idoso vem ocupando atualmente, seja no trabalho ou nas atividades de lazer.

O baile de ficha como espaço de lazer proporciona aos idosos, e mais especificamente as idosas, trocas de experiências com os jovens, fazendo com que elas se sintam mais vivas e capazes de conduzirem suas próprias vidas. Os valores dos mais velhos dialogam com as ideias dos mais jovens que apesar de serem pagos

para dançar, estão em busca da realização de sonhos e da construção de novos sentidos para suas vidas, que muitas vezes ganham importância pela necessidade que se constrói nessa relação com as senhoras mais velhas.

Observamos na dança que também existe uma troca nas estruturas corporais relacionadas ao espaço, ao tempo e a dinâmica dos movimentos. Os cavalheiros de ficha têm uma tendência a ampliar o espaço pessoal do casal, auxiliando as damas numa ocupação maior do espaço do seu próprio corpo no salão. É inevitável percebermos que as damas ficam mais seguras num equilíbrio dinâmico entre seus próprios apoios e o contato/apoio no corpo de seu parceiro.

A dinâmica dos passos da dança mescla-se entre a aceleração do cavalheiro e o movimento mais lento da dama. O resultado pode ser percebido nas práticas com tendências extremas. O forró, sendo uma dança mais acelerada, ganha suavidade na medida em que os movimentos devem ter menor amplitude para serem executados pelas damas no tempo musical correto. O bolero, sendo uma dança mais lenta, leva os jovens a entregarem seus corpos a uma sensualidade delineada pelos próprios passos que vão preenchendo a melodia musical e confortando/conformando os corpos das damas transformando os pares em unidades corporais.

Podemos observar que o samba é um ritmo que predomina no baile e acompanha a marca do estilo Jimmy de Oliveira. Observamos nesse estilo a troca constante do apoio do peso dos pés, uma aproximação do tronco dos parceiros deixando as pernas mais livres e um ponto de equilíbrio que parece ser construído pela constante transferência do peso corporal, ou seja, pelo próprio desequilíbrio.

Notamos que os cavalheiros possuem uma técnica bastante apurada em relação ao domínio dos códigos e a qualidade com que os passos são executados. A grande maioria aprendeu a dançar na própria academia e tem orgulho de conseguir viver com o dinheiro que a dança proporciona. Segundo um dos cavalheiros, ele é muito feliz porque atualmente consegue conciliar seu prazer com seu sustento financeiro. Outro ainda é mais enfático: "A minha vida é a dança, eu não saberia o que fazer se não tivesse que dançar" (comunicação pessoal, 2009).

3.4. Bailes do Centro: Tradição e inovação no “Baile da Estudantina”

A gafieira Estudantina Musical localiza-se no número 79 da Praça Tiradentes, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro. Numa ambiência marcada historicamente pela impulsão e transformação da cultura da nossa cidade, a Estudantina se situa nesse espaço urbano que sempre se caracterizou como espaço de produção de arte e de entretenimento. Segundo Evelyn Furquim Werneck Lima (2000):

Desde os tempos remotos, a praça sempre foi o microcosmo da vida urbana, oferecendo à população da cidade possibilidades de lazer e de convivência. Um espaço aberto, envolvido por edificações contíguas ou afastadas, onde acontecem o comércio, os espetáculos, as manifestações públicas, políticas ou religiosas. (...) O espaço anônimo, graças à delimitação de uma área de praça, tem o poder de converter-se num cenário de infinita riqueza urbana. A Praça Tiradentes, com seu imponente teatro, suas casas de diversão e seus sobrados ecléticos, muitos reconstruídos nos primeiros anos da República, irradiava alegria e atraía a população gerando crescente ampliação da esfera pública (p. 98).

Essa ampliação da esfera pública abordada por Lima proporciona nesse espaço o desenvolvimento de uma significativa rede cultural que atualmente engloba um universo bastante heterogêneo da população da cidade.



Fonte: <http://www.rioquepassou.com.br/2005/08/20/praca-tiradentes-inicio-do-sec-xx/>

A imagem da praça do início do século XX tem um clima bastante europeizado, sugerindo impressões de uma verdadeira “Paris dos Trópicos”. No início do século XX, o Rio de Janeiro se caracterizava por uma carência de planejamento urbano e pelo acontecimento constante de epidemias. A população aumentava de modo desordenado e não tendo condições habitacionais, se aglomerava em cortiços que foram se disseminando principalmente pela região do Centro, Glória e Catete. Com o surgimento da política de Pereira Passos que ficou popularmente conhecida como “bota-abaixo”, a cidade do Rio de Janeiro se transformou num verdadeiro canteiro de obras. Segundo Paiva e Sodré (2004), derrubaram-se 1681 prédios no total, deixando cerca de 20 mil pessoas desabrigadas (p. 80). Pereira Passos se inspirou nas realizações do Barão Haussmann, que foi encarregado por Napoleão III de modernizar a cidade de Paris em 1853, demolindo antigas ruas e acabando com o pequeno comércio e pequenas moradias da cidade. Da mesma forma, Pereira Passos começou a abrir avenidas e ruas e a planejar parques e praças derrubando tudo o que estava no caminho. Segundo Paiva e Sodré (2004):

Se há uma coisa sobre a qual os planos urbanísticos podem cantar vitória é a expulsão dos pobres de seus antigos locais de moradia, assim como a diferenciação discriminatória entre ricos e pobres. Diz Gomes Pereira: “Analisando o conjunto das obras empreendidas durante a reforma urbana do Rio de Janeiro de 1902/1906, fica patente o tratamento diferenciado que lhes é atribuído segundo sua localização geográfica. A grande Avenida Central, obra mais monumental de todo o projeto, realizada explicitamente para construir o novo centro da cidade, segue a direção leste-oeste, unindo o novo porto ao início do litoral sul da Baía de Guanabara. A Avenida Beira-Mar, segunda obra viária em importância no projeto, engloba um plano paisagístico sofisticado, justamente destinado à valorização desse mesmo litoral sul. Em contraste com o tratamento precioso que é dado a estas duas artérias de acesso à zona sul, as três vias de ligação com a zona norte, ou não recebem nenhum cuidado especial, ou o recebem em doses modestas (...). O projeto, portanto, nitidamente beneficia a zona sul, em detrimento da zona norte, consolidando uma estratificação social que na verdade já estava claramente definida na cidade desde a década de 70 do século XIX (PAIVA e SODRÉ, 2004, p. 83).

Podemos realmente verificar o nascimento de uma espécie de fragmentação da cidade a partir da carência de investimentos na Zona Norte da cidade e do processo de gentrificação que se estabeleceu na cidade no início do século XX, com

vistas a uma limpeza que a fizesse parecer com os jardins, praças e ruas parisienses. Segundo Jacques e Britto (2008), “o processo de espetacularização urbana traz sempre consigo um tipo de gentrificação, principalmente através da expulsão dos mais pobres da área de intervenção” (p. 185). Nesse sentido, para transformar a Praça Tiradentes em espaço de socialização da elite carioca, era necessário expulsar dos cortiços e das ruas as camadas populares mais carentes economicamente, e assim, transformar os espaços em vitrines da modernidade brasileira.

Se podemos verificar a ambiência cultural e intelectual que se desenvolvia na Zona Sul e no Centro da cidade pelo aumento do número de equipamentos culturais que se proliferavam nessas regiões no século XX principalmente, o mesmo não podemos identificar na Zona Norte da cidade, especificamente no Bairro da Abolição. O sucesso dos bailes do Grêmio Recreativo Vera Cruz, localizado no Bairro da Abolição, pode ser entendido também pela total carência de equipamentos culturais localizados nesse eixo periférico da cidade. A carência de equipamentos culturais pode ter influenciado os atores sociais na seleção do Vera Cruz como uma possibilidade de espaço de lazer nessa região da cidade.

A Praça Tiradentes acompanhou nas mudanças de seu nome a importante trajetória política e cultural da cidade do Rio de Janeiro. Acompanhando as transformações de hábitos e costumes da sociedade, a Praça passou de Rossio a símbolo do desenvolvimento de uma sociedade considerada culturalmente bastante avançada, pois que tentava acompanhar as tendências modernas que chegavam da Europa, principalmente de Paris.

Segundo Lima (2000), Rossio eram chamados os espaços próprios para o uso público de “estacionamento de carruagens, pastagens de animais, locais para feiras, leilões e outras atividades coletivas” (p. 34). Largo do Rossio Grande era como era denominado esse espaço no século XVII. Na verdade, como o terreno era pantanoso, evitou-se desenvolver ali muitas edificações. Assim, os ciganos que chegavam de Portugal tomaram o espaço que começou a ser denominado popularmente como Campo dos Ciganos.

Em 1747, em razão da fundação da Igreja da Lampadosa na Avenida Passos, a Praça Tiradentes herdou a denominação de Campo da Lampadosa. Quando instalado um pelourinho no centro da Praça em 1808 (SOUZA, 2007) passa a se chamar Terreiro da Polé.

Em 26 de fevereiro de 1821, na Praça do Rossio, civis e militares se rebelaram, pretendendo impor ao rei D. João VI a nova constituição liberal. Segundo Paulo Pacini (2010) que desenvolve estudos sobre o Rio de Janeiro Antigo³⁶, D. Pedro compareceu à manifestação tentando acomodar a situação. Entretanto, o Padre Marcelino José Alves Macamboa apresentou ao rei a exigência do juramento à Constituição e da reforma do ministério, entregando-lhe uma lista de nomes. D. João, a conselho de Tomás Antônio, atendeu às exigências do Padre. Este movimento pretendia, além de limitar os poderes reais, reconduzir o Brasil à condição de colônia, e acabou sendo um dos principais motivos para no ano seguinte ser decretada a independência do país. Foi assim que a Praça Tiradentes se tornou símbolo da independência nacional possuindo até hoje uma estátua homenageando D. Pedro I.

Apesar de localizarmos importantes monumentos arquitetônicos e equipamentos culturais na Praça Tiradentes, observamos a decadência desse espaço que abriga atualmente muita pobreza e sujeira e um movimento noturno intenso de prostituição. A decadência da região pode ser avaliada por características visuais, auditivas e olfativas que observamos quando caminhamos pela Praça. Um lugar, como afirmam os teóricos da nova geografia cultural, se caracteriza pelos aspectos materiais da cultura: seu hábitat, vestuário, utensílios e técnicas, ou seja, os modos de existência dos grupos humanos. Nessa rede de características que se apresentam, podemos observar os detalhes do espaço, isto é, seu cheiro, sua idade, suas reformas, seus atores, sua arquitetura. É nesse sentido que identificamos o estado de abandono que ainda se encontra a Praça Tiradentes.

No início do mês de março deste mesmo ano (2010), a Prefeitura anunciou que a região passaria por uma reforma com um investimento de R\$2,5 milhões. Em 23 de março, Marcelo Fernandes escreveu uma matéria no Caderno Cidade do Jornal

³⁶ Fonte dos estudos de Paulo Pacini: <http://www.jblog.com.br/rioantigo.php>.

do Brasil sobre as reformas que foram realizadas e a esperança que resiste na população local em ver o espaço reformado, digno de ser um espaço que foi fundamental na história e na memória da cidade:

Praça Tiradentes ganha mais uma revitalização. Verba de R\$ 2,5 milhões está prevista para obras que devem recomeçar este mês.

Lar da mais antiga estátua do Brasil, a de Pedro I - em homenagem a um dos mais importantes ícones da independência nacional -, e endereço de dois dos mais importantes teatros do país, o João Caetano e o Carlos Gomes, a Praça Tiradentes continua à espera das prometidas ações do poder público para revitalizar o local. Na última quinta-feira, a Secretaria de Cultura publicou no Diário Oficial do município uma nova licitação para, em parceria com o Programa Monumenta, do Ministério da Cultura, retomar a urbanização da praça, iniciada em 2005, quando o BID investiu mais de R\$ 400 mil na restauração da estátua de Pedro I. Nesta etapa serão gastos mais de R\$ 2,5 milhões. Não é a primeira vez que a Prefeitura reforma a praça. Em 2008, a extinta Secretaria de Patrimônio, cujas atribuições foram transferidas para a de Cultura, anunciou a revitalização do local. Dos projetos divulgados à época, alguns foram concluídos, como a reforma da casa onde nasceu a cantora lírica Bidu Sayão. O imóvel, que seria a sede de um centro cultural, foi totalmente reformado para receber exposições culturais está vazio desde dezembro de 2008, quando as obras terminaram. Já a obra para expansão da praça, com a retirada dos pontos finais das linhas 391 (Padre Miguel), 383 (Realengo) e 313 (Penha), na Rua Gonçalves Ledo, programada para acontecer até o final do ano passado, ainda está no papel. A ideia de construir moradias populares em prédios abandonados na região também segue parada, já que alguns imóveis continuam vazios e necessitando de reformas, uma vez que muitos estão até sem telhado. De acordo com o Programa Monumenta, a atuação do governo federal é de orientação e disponibilização de recursos, e a responsabilidade da execução fica com a prefeitura. A Secretaria de Cultura explica que as obras atrasaram devido ao grande número de locais beneficiados em todo o Brasil pelo projeto do Ministério da Cultura. O órgão acrescenta que já existe uma empresa vencedora da licitação, e o contrato será assinado esta semana, dependendo apenas de alguns detalhes pendentes junto à RioUrbe. A promessa, agora, é que as obras sejam retomadas em dez dias. E, ainda conforme a secretaria, vai incluir toda a parte de pavimentação, iluminação da praça e arredores - e novamente a retirada dos pontos dos ônibus. No local, a tônica é o abandono do mobiliário urbano. Diversos postes estão com as luminárias quebradas, e um deles partiu ao meio há pelo menos duas semanas. Os restos ficaram jogados embaixo de uma árvore. O piso de pedras portuguesas tem falhas em diversos pontos, e em alguns locais a grama já começa a crescer. Um dos portões está quebrado, e a grade que cerca o lugar está enferrujada, com direito a limo em toda a mureta. Para o comerciante Édson de Mello, 48, que trabalha nas proximidades e que descansa durante a hora do almoço em um dos bancos, a impressão de descaso prejudica a todos. - Eles podiam limpar. Isso reflete até no comércio da área, muitos clientes viriam se o lugar fosse mais bonito. O problema é que são muitas promessas para pouca ação – lamenta (JORNAL DO BRASIL, 23/03/2010).

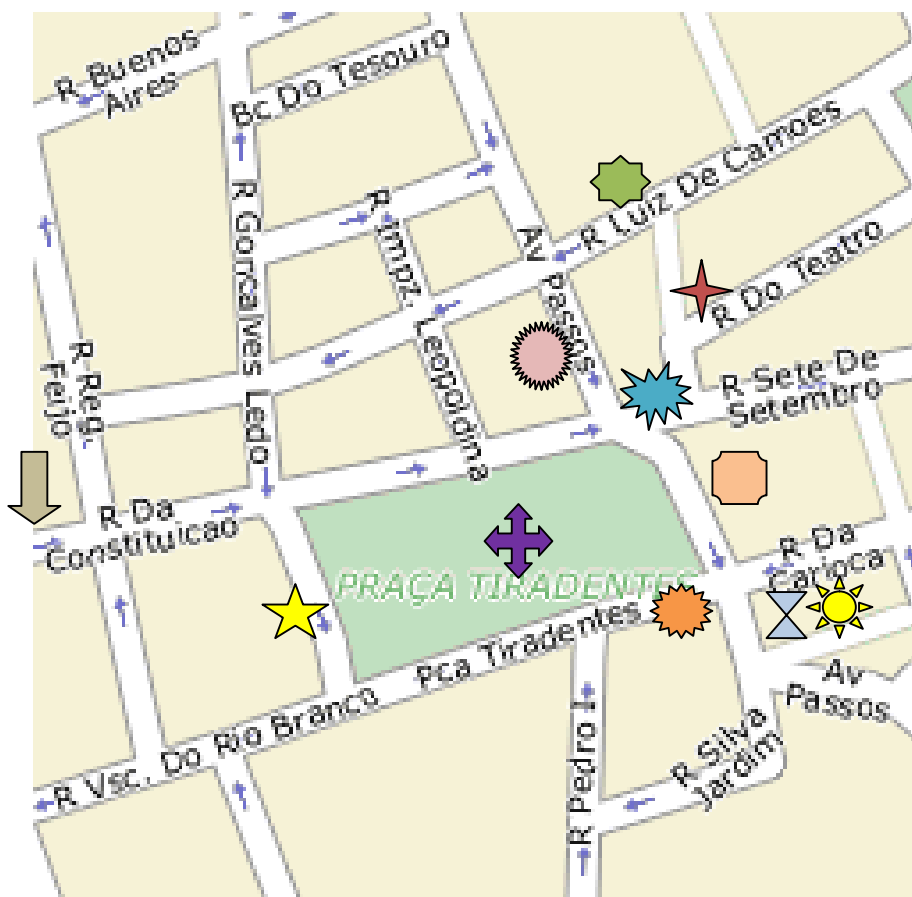
Apesar do investimento nas reformas da Praça, Ediane Merola publica uma matéria no Jornal O Globo não muito otimista em relação às melhoras executadas pelo projeto urbanístico:

Concluída, mas nem tanto. Reforma do entorno da Praça Tiradentes depende do fechamento da Rio Branco.












RIO - Para a prefeitura, a obra de revitalização da Praça Tiradentes, no Centro, está concluída. Mas quem passa pelo local ainda vê montes de terra e pedras portuguesas, além de máquinas que serão usadas na reforma do entorno. O serviço só será finalizado depois da retirada do terminal de ônibus junto à praça, cujo processo ainda está em análise e depende, por sua vez, do fechamento da Avenida Rio Branco para carros e ônibus, que foi adiado para a segunda metade deste semestre. As mudanças na Rio Branco, por sua vez, só ocorrerão, segundo a prefeitura, depois da licitação das linhas de ônibus municipais e da implantação do bilhete único. A revitalização da Praça Tiradentes, com investimentos de R\$ 2,5 milhões, prevê reforma da iluminação e das calçadas. As obras fazem parte do Programa Monumenta, financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). De acordo com a RioUrbe, empresa vinculada à Secretaria municipal de Obras e responsável pela reforma, o serviço na praça está pronto, mas falta cuidar do entorno, o que só poderá ser feito após a saída dos ônibus. Em nota, a RioUrbe informou que, caso as linhas sejam retiradas em breve, os trabalhos estarão concluídos até dezembro. A data para a retirada das linhas, no entanto, não foi informada. Segundo a Secretaria municipal de Transportes, dez linhas de ônibus partem do terminal da Tiradentes. Em nota, o órgão reforçou que, neste momento, conduz uma licitação para toda a rede de ônibus no município, do qual dependem o projeto do terminal da Tiradentes e a reorganização das linhas que fazem ponto no local (O GLOBO, 04/08/2010).

Os principais monumentos do patrimônio histórico e cultural brasileiro que estão localizados na Praça Tiradentes e seu entorno são: o Real Gabinete Português de Leitura (1887), na Rua Luís de Camões; o Centro Cultural Carioca (antigo Dancing Eldorado da década de 1930), na Rua do Teatro; a Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa (1748), na Avenida Passos; o Monumento a D. Pedro I no meio da Praça (1862), executada pelo escultor francês Louis Rochet, sendo a mais antiga estátua do Rio e sempre confundida com a imagem de Tiradentes; o Museu do Rádio Roberto Marinho (arquitetura de 1850, inaugurado em 2004), na Rua da Constituição; o Teatro Carlos Gomes (inaugurado em 1872 como Teatro Cassino Franco-Brésilien, passou por três incêndios e três reformas, sendo inaugurado com esse nome em 1905), na Praça Tiradentes e o Teatro João Caetano (inaugurado

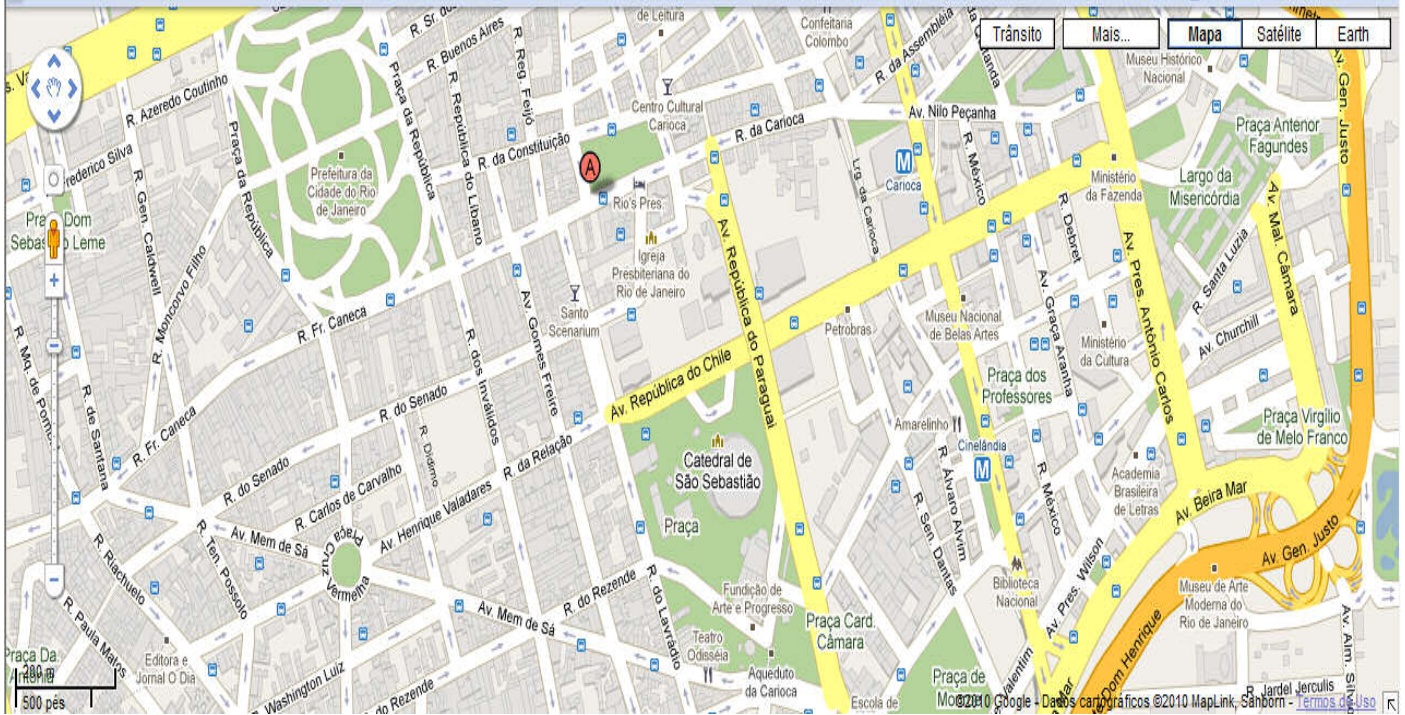
como Real Teatro de São João em 1813) também localizado na Praça Tiradentes. Podemos ver no mapa a seguir a distribuição desses equipamentos culturais no entorno urbanístico da Praça Tiradentes.



37

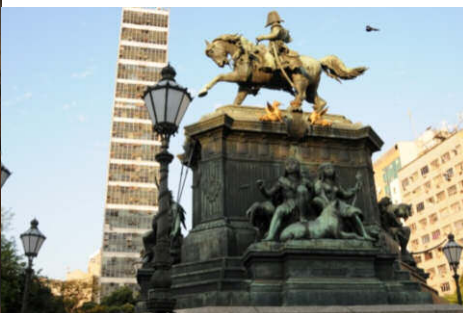
-  GAFIEIRA ESTUDANTINA MUSICAL
-  CENTRO CULTURAL CARIOCA
-  REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA
-  TEATRO JOÃO CAETANO
-  TEATRO CARLOS GOMES
-  IGREJA DE NOSSA SENHORA DA LAMPADOSA
-  MONUMENTO A D. PEDRO I
-  IGREJA PRESBITERIANA DO RIO DE JANEIRO
-  BAR LUIZ
-  CINEMA ÍRIS
-  MUSEU DO RÁDIO ROBERTO MARINHO

³⁷http://www.apontador.com.br/local/rj/rio_de_janeiro/bares_e_casas_noturnas/UV34SKF3/estudanti_na_musical.html





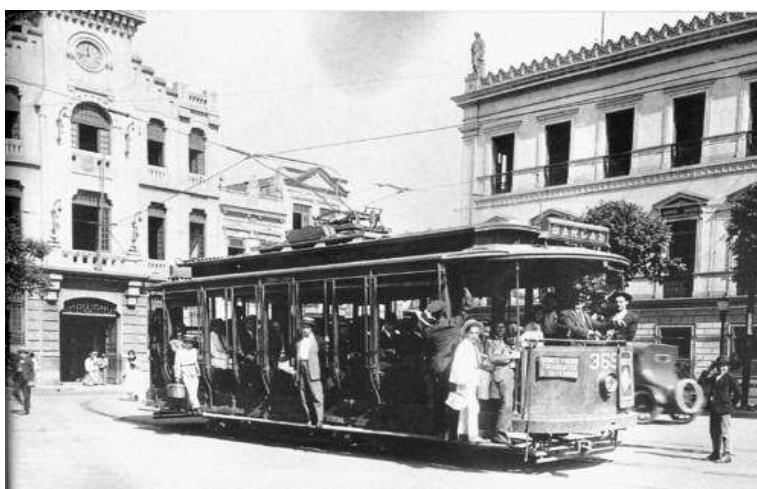
Fachada da Estudantina
Foto: Jessyca Monteiro, 2007



Monumento a D. Pedro I
Foto: Bruno Morais, 2009



Fachada da Estudantina. Foto: Bruno Morais, 2009



Rua Visconde de Rio Branco com a Praça Tiradentes, em 1924.
Fonte: <http://fotolog.terra.com.br/luizd:2058>

Essa região, considerada o Centro Histórico da cidade do Rio de Janeiro, compreende a Lapa, Praça Tiradentes e Cinelândia, tem recebido muitos investimentos do mercado de entretenimento nos últimos anos. Cresceu o número de empresas e da rede de transportes coletivos que cercam seus domínios por onde circulam diariamente trabalhadores, turistas e moradores da cidade durante o dia e à noite.

A Lapa, apesar de seu passado intensamente relacionado à produção musical brasileira, iniciou um processo de estagnação e de empobrecimento econômico e cultural na década de 1980. Somente a partir de meados dos anos 1990, a Lapa voltou a compor o cenário carioca das casas de shows, principalmente de samba e choro, formando um novo público que se caracteriza atualmente principalmente pela diversidade (HERSCHMANN, 2007).

A revitalização da Lapa se transformou em projeto de participação espontânea de empresários locais. Esse envolvimento de empresários, produtores e artistas, trouxe para a região um grande desenvolvimento econômico e cultural que se deu de forma bastante acelerada na região. Segundo Micael Herschmann (2007) o desenvolvimento local sustentado que foi gerado pela música na Lapa, não se deu por uma participação efetiva do Estado, mas a partir da "articulação espontânea dos empresários locais que gravitam em torno da Associação Comercial do Centro do Rio Antigo (Accra) e de lideranças importantes" (p. 25).

3.4.1. Sobre a Gafieira Estudantina Musical

GAFIEIRA - Espécie de clube recreativo aberto, dedicado essencialmente à promoção de bailes populares com entrada paga. Segundo a tradição, as gafieiras começaram a se instalar no centro da cidade do Rio de Janeiro por volta de 1847, a primeira delas tendo começado a funcionar no número 327 da Rua da Alfândega. Propagando-se pela região da Pequena África, elas passaram a ser frequentadas predominantemente por negros, proibidos de dançar nos clubes sociais. Famosas gafieiras cariocas foram, entre outras, Ameno Resedá, Amantes da Arte, Cachopa, dancing Vitória (Irajá) e Cananga do Japão (que existiu no número 44 da Rua Senador Eusébio, próxima à Praça Onze, de 1914 a 1929), além da Elite Club na Praça da República, e Estudantina Musical na Praça Tiradentes, ainda existentes à época desta obra. Um dos principais símbolos do

recreativismo afro-carioca até os anos de 1960, elas foram, com suas rígidas normas de comportamento e formalidade no trajar, centros irradiadores de uma moda característica, muitas vezes inspirada nos figurinos do Harlem. Expressão da fé popular, quase todas elas tiveram seus santos protetores entronizados nos salões. Redutos da melhor música popular, em seus palcos brilharam músicos e cantores negros como Raul de Barros, Cipó, Jamelão, Elizete Cardoso, entre outros (LOPES, 2004, p. 290)



Cenas de gafeira, Charge de Seth, 1937. Fonte: http://www.rio.rj.gov.br/rio_memoria/

Atualmente, as gafieiras não são espaços que se caracterizam por algum tipo de unidade exclusivista. Ao contrário, pelo que observamos durante a pesquisa, as gafieiras que se caracterizavam por abrigarem a expressão da dança de par, integram atualmente diferentes expressões populares da música e da dança nacionais e internacionais.

A Estudantina Musical, gafieira que foi objeto de investigação dessa pesquisa, é um dos espaços considerados como remanescentes dos antigos clubes recreativos que surgem em meados do século XIX. Essas associações surgem como alternativas para pequenos burgueses, profissionais liberais, negros e as camadas mais pobres que habitavam a cidade, pois eram proibidos de entrar nos bailes dos salões das elites cariocas.

Antes da criação das escolas de samba, os cortejos carnavalescos das chamadas "sociedades" eram as grandes expressões do carnaval carioca. Segundo Efegê (1982), o primeiro clube a desfilar, em 1855, chamava-se Congresso das Sumidades Carnavalescas. Segundo o autor, as sociedades eram clubes ou

agregações que, com suas alegorias e sátiras ao governo, encontraram uma forma saudável de competição.

O rancho carnavalesco Ameno Resedá, muito popular quando os desfiles de ranchos ainda eram a grande atração do carnaval carioca, foi responsável por várias modificações que acabaram se perpetuando no carnaval do Rio e do Brasil, como por exemplo a introdução do enredo nos desfiles, hoje elemento fundamental de qualquer desfile de grandes blocos e escolas de samba.

Fundado em 19 de janeiro de 1867 sob a designação de "Democráticos Carnavalescos", o atual Clube dos Democráticos ainda conserva em sua programação bailes de dança de salão. Segundo Jota Efegê (1982), a primeira referência ao maxixe ocorreu num pufe³⁸ de Carnaval do Clube dos Democráticos publicado no Jornal do Comércio em 4 de fevereiro de 1883.

A Estudantina Musical pode ser considerada também como um espaço de acesso democrático, pois não existe discriminação para frequentá-la, integrando desta forma a população da cidade que procura diversão através da música e da dança. Uma das muitas imagens fixadas na parede do salão é um quadro com uma manchete de jornal intitulada: "Uma gafieira onde quem manda é o povo".

Todos os frequentadores da gafieira devem respeitar suas regras e seus códigos de convivência. É um espaço onde todos os ritmos são tocados e a casa ainda busca dialogar com as diferentes tendências estilísticas da população carioca. Apesar de receber em seu salão de baile os atores sociais do baile charme, da noite do pagode e de outras expressões populares, a Estudantina Musical continua fazendo parte da construção da história da dança de salão brasileira.

Quando entramos na Estudantina, percebemos que existe uma preocupação muito grande com o aspecto da tradição de seu espaço e da própria manifestação da dança de salão. O bilhete de entrada tem imprimido um texto que caracteriza esse aspecto:

³⁸ Segundo Coutinho (2006), nos dias de carnaval, as edições dos jornais adotavam um estilo debochado, e apresentavam como inovação literária os chamados pufes, que tinham como finalidade instigar os foliões, "convocando-os à orgia, à loucura e ao prazer. Em prosa ou em verso, os pufes eram textos hiperbólicos com os quais as grandes sociedades descreviam de maneira pomposa seus próprios bailes e préstitos, alfinetavam os clubes rivais, faziam críticas sociais e adoravam o deus da pilhéria" (p.37).

Divirta-se no ambiente mais sadio do Rio de Janeiro, respeitando todas as normas e tradições que envolvem esta maravilha chamada gafeira. Não entre de camiseta, bermuda, chinelos, chapéu na cabeça, fazendo parte ou não da indumentária. Não conduza cigarros acesos ou copos de bebida na pista de dança. Pare e leia o quadro fixado na parede em frente à pista e saberá o quanto é importante a sua colaboração (Bilhete de entrada da Gafieira Estudantina Musical, 2005).

Podemos ver pelo bilhete de entrada que além das recomendações para a garantia da boa convivência no ambiente, é indicada também a leitura do quadro fixado na parede em frente à pista de dança que se encontra muito bem iluminado como podemos ver na imagem abaixo:



Foto: Maria Inês Galvão Souza, 2005

O texto a seguir é a transcrição do texto impresso na imagem anterior do quadro da Estudantina:

Aos caros frequentadores

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

si mesmo, para com isso ser o fiscal de cada um que nos rodeiam. Convocamos a todos que nos ajudem a manter a chama acesa desta maravilha chamada Gafieira. A nossa intenção é preservar as nossas raízes, tradições, enfim, a nossa cultura. A gafieira como carinhosamente é chamada, não é palco de modismos ou caprichos, é antes de tudo um reduto que quer preservar as suas características.

Estatutos da gafieira

Art. 1. Não é permitido a entrada de cavalheiros: a) de camisetas sem mangas, b) de bermudas, c) de chinelos de qualquer tipo, d) alcoolizados, e) de chapéu ou qualquer outro objeto que cubra toda a cabeça. Art. 2. Não é permitido a entrada de damas: a) de shorts ou bermudas curtas, b) de camiseta tipo regata, c) de chinelos, d) de chapéu, lenços tipo turbante, ou qualquer objeto que cubra a cabeça fazendo parte ou não da indumentária. Art. 3. No salão não é permitido: a) uso de bolsa tiracolo grande ou pequena, b) portar cigarros acesos na pista de dança, c) entrar na pista de dança com copos ou garrafas, com exceção dos garçons, d) dançar mulher com mulher e homem com homem. Art.4. No interior da gafieira não é permitido: a) beijar demoradamente ou escandalosamente, b) cavalheiros, não colocar damas no colo ou vice versa, c) provocar confusões, d) berrar, gritar ou gesticular exageradamente, e) colocar os pés ou subir nas mesas e cadeiras, f) não é permitido dançar espalhafatosamente, incomodando os outros bailarinos. Art.5. A desobediência de qualquer um desses artigos citados do presente estatuto, poderá implicar nas seguintes sanções ao infrator: a) advertência verbal, b) retirada do recinto, c) suspensão a critério da direção da casa. Parágrafo único: Trajes dos frequentadores desta gafieira: passeio ou esporte fino a gosto.

E assim conseguirá divertir-se em um ambiente onde poderá trazer familiares e amigos, tendo certeza que você é na Estudantina um baluarte do respeito e do prazer. OBS: Não esqueça: Enquanto houver dança haverá esperança.

Segundo Juan Page, que em 2007 era gerente da Estudantina: "O Estatuto foi criado há mais de 70 anos, hoje é outra coisa. Antigamente, as pessoas não podiam vir de tênis, hoje pode, não tem problema, mas beijos muito quentes ainda não são permitidos" (Jornal Tribuna da Imprensa, 2007).³⁹

Atualmente os bailes de dança de salão acontecem aos sábados, quando as regras do estatuto ainda são respeitadas no espaço. Paulo Gomes, frequentador da gafieira e produtor de alguns bailes, considera que a Estudantina dialoga com a modernização:

Hoje em dia você não tem mais a dança de salão como existia antigamente. No tempo do meu pai... Você hoje tem um samba reggae, você tem um samba funk (...). Não se toca mais maxixe, não se toca tanto tango. O tango tem um grupo específico, a sala específica de tango. Antigamente na gafieira se tocava tango,

³⁹ Extraído do Jornal Tribuna da Imprensa Online.

se tocava maxixe (...). Hoje é só o samba mesmo de gafieira, mas é uma coisa misturada, (...) estilos de samba totalmente diferentes. E o soltinho você tem uma coisa diferenciada, o pessoal já mistura passo de salsa, de zouk com o soltinho. Hoje há uma reciclagem, uma modernização da dança. Hoje você tem um pessoal que se chama "Turma da Gafieira" e eles levam e mantêm aquele padrão de dança antiga, do samba antigo, do puladinho, do picadinho, coisas que você não vê mais hoje em dia na dança de salão. É muito raro, são poucos os dançarinos que sabem fazer isso no salão. (...) Tudo tem que mudar, tem que haver uma evolução. (...) É como o balé, antigamente você só via pás de deux. Hoje em dia você tem a Débora Colker com uma dança que mistura circo, é acrobática. É balé, não deixa de ser balé. É a modernização, tem que se evoluir. Não esquecer nunca o passado. O que acontece com a Estudantina? Ela mantém o estatuto, ela mantém o passado, mas junto com o presente. É a modernização: passado e presente convivendo no mesmo espaço. Você tem hoje um grupo de garotões de tênis, a senhora bem vestida, um cara de sapato bicolor igual ao meu, e o garotão de tênis bamba dançando. Mudou? Não mudou nada. Mudou a aparência, a roupa, mas a base continua viva. O importante é manter viva a memória da gafieira (comunicação pessoal, 2009).

Paulo é filho de um dos componentes de um grupo que ele chamou de Clube do Terno⁴⁰. Ele nos contou ter aprendido a dançar em casa, em festas onde música e dança eram as melhores expressões de alegria e descontração e eram a principal motivação do prazer de estar em grupo. Com toda a simplicidade de sua fala, Paulo sintetiza a experiência atual da dança de salão da Estudantina Musical. Resiste no espaço da gafieira a memória viva da dança de salão.

Apesar de percebermos que até hoje existe uma preocupação de preservar suas características de origem, as paredes da gafieira possuem enormes faixas penduradas com propagandas de outros shows e bailes que também se realizam atualmente na Estudantina. Mas como afirma Paulo Gomes: "mudou a aparência, a roupa, mas a base continua viva. O importante é manter viva a memória da gafieira" (comunicação pessoal, 2009).

Durante a pesquisa histórica percebemos que não existe uma data precisa em relação à criação da Estudantina. Não existe nenhum documento oficial que nos garanta que ela foi inaugurada em 1929, ou em 1932, como vimos em muitos trabalhos de pós-graduação em dança de salão.

⁴⁰ Infelizmente não encontramos nenhuma informação em livros de história da cidade ou da música sobre esse grupo.

A primeira gafieira chamada Estudantina foi inaugurada na Rua Paissandu no Bairro do Flamengo e era considerada como clube de futebol e cordão carnavalesco (SÃO JOSÉ, 2005). O nome Estudantina se relaciona ao fato de seus fundadores serem estudantes de direito. Segundo Natália Pacheco (2007) o espaço se estabeleceu nesse endereço apenas cinco anos, sendo transferida para a Praça José de Alencar, também no Bairro do Flamengo. Somente em 1942 a Estudantina se estabeleceu no número 75 da Praça Tiradentes, onde ficou até o final da década de 1960, quando a casa foi fechada. Pacheco (2007) afirma que foi em 1968, após a morte de um de seus donos, que a casa foi fechada. Os irmãos Page, espanhóis que chegaram ao Brasil na década de 1950 investiram em algumas casas noturnas, como a Elite (1963) e a Estudantina que foi comprada por Isidro Page em 1978.

Segundo Sérgio Cabral (2003), quem salvou a Estudantina da falência antes dela ser fechada, foram os frequentadores do Zicartola. O Zicartola era uma casa de samba que surgiu em 1963 por iniciativa de alguns jovens empresários, frequentadores da casa de Cartola e Zica, que ocupavam esse espaço para ouvir sambas de qualidade e apreciarem as delícias gastronômicas de Zica. Na verdade o objetivo era ter a alternativa de uma casa onde a cerveja nunca faltasse, mas infelizmente a inexperiência com a administração levou o Zicartola a fechar suas portas em menos de três anos.

O Zicartola foi a primeira casa de samba da cidade. O espaço ficava num velho sobrado da Rua da Carioca, onde 120 pessoas já era um número suficiente para sua lotação. Como o Zicartola se localizava próximo ao Cinema Iris, quem não conseguia entrar na casa acabava a noite na Estudantina. Segundo Cabral (2003), foi assim que surgiu uma parceria espontânea entre o Zicartola e a Estudantina, pois seus frequentadores saíam do espaço que fechava mais cedo (o Zicartola) e iam para a Estudantina fechar a noite. A Estudantina se transformou também no lugar preferido para as comemorações do grupo que frequentava o Zicartola. Cabral (2003) relata que em 1964 os sambistas fizeram uma homenagem a Nara Leão na Estudantina pelos sucessos dos sambas gravados pela cantora.

3.4.2. A tradicional gafieira busca renovar seu perfil

Em 2006 a tradicional Estudantina Musical é batizada como Nova Estudantina. Em matéria publicada em agosto de 2006 no jornal Globo, Leonardo Lichote descreve as mudanças mais importantes como se escrevesse uma tradicional crônica de época:

Tradicional gafieira Estudantina renova perfil e muda de nome

RIO - O cavalheiro convida a dama, os dois se dirigem à pista de dança do ancestral salão da Estudantina e rodopiam ao som de... música eletrônica?!?! Pois é, os tempos mudaram e a tradicional gafieira carioca acompanhou. Desde o início de agosto batizada de Nova Estudantina, a casa ganhou nova estrutura de som e de luz e está reformulando a programação. O novo perfil é apresentado para valer a partir desta semana. Os mais conservadores podem estranhar, mas o programador Rodrigo Quick garante que procurou manter o "conceito" da Estudantina. "O conceito de espaço para dançar ainda está lá, mas agora, além do samba e do baile com a Orquestra Tabajara, teremos também soul, rock, música eletrônica, forró... De quinta a sábado a casa funcionava com baile tradicional, e não tinha público para isso. Antes, ele oscilava entre 100 e 150 pessoas por noite. Como Nova Estudantina, nenhuma noite teve menos de 300". Quick defende que o espírito da casa está preservado: "Está lá o quadro enorme com o estatuto da casa, com normas como a obrigação dos homens usarem sapato, a proibição de dança de mulher com mulher e de "beijar escandalosamente". O quadro faz sucesso, o público adora. As fotos do dono da casa com personalidades como Liza Minelli e Gonzagão também continuam na parede, assim como os lustres, que ganharam novas lâmpadas". O "Bailão da Jovem Guarda", atração desta sexta, tem no comando Lafayette & Os Tremendões e será realizado uma vez por mês, sempre numa sexta-feira. A cada edição, a banda receberá convidados. Esta semana, eles são Getúlio Côrtes (autor de "Negro gato"), Leno (da dupla com Lilian) e Lobão. A noite tem ainda o retorno aos palcos dos Canibais, banda que nos anos 60 fazia versões de músicas obscuras de grupos como Kinks e Turtles. O telão passa filmes e comerciais dos anos 60. As outras sextas-feiras do mês serão ocupadas pelo grupo de samba Escravos da Mauá e pela Orquestra Tabajara (único refúgio para os amantes da boa e velha dança de salão). Todo mês, uma sexta será reservada para um projeto especial. Já estão programados: encontro de artistas do Rio e de Recife (22 de setembro) e Rio Maracatu (20 de outubro). As quintas-feiras são dedicadas ao forró. Os sábados são da música black, alternando as festas "Soul Baby Soul", "Hands Up" (hip hop), "Gafieira universal" (com a banda Black Rio) e Phunk! - atração deste sábado, com a casa preparada para receber 1.500 pessoas. "Para o futuro, quero trazer as festas Loud! e DDK e os bailes da Orquestra Imperial" - adianta Quick. (LICHOTE, O Globo Online, em 25/08/2006)

A gafeira busca realmente acompanhar as mudanças necessárias a condição de sua própria existência. Mas nos dias de baile, as transformações da casa não influenciam no acontecimento do baile.

O ambiente geral da casa fica na penumbra, pouca luz na pista de dança e nas mesas. A luz é indireta, por luminárias que lembram postes antigos. Há também ventiladores grandes, que ficam direcionados para a pista de dança. São ventiladores muito antigos, todos de ferro, incluindo as hélices. O chão, bem liso e encerado, são, segundo os dançarinos, perfeitos para a performance dos passos de dança. Existe ainda um segundo piso que nem sempre é utilizado, mas que possui apenas mesas e cadeiras.

Alguns adesivos, reportagens sobre a casa, fotos de artistas, dão um toque bastante diferente ao local. Propagandas são coladas nas pilastras, nas portas dos banheiros, no balcão do bar, e se destacam num ambiente que tem as características de um Rio de Janeiro Antigo.

Há no teto uma estrutura de ferro que serve para armação de luzes e efeitos para o caso de shows ou gravações de novelas e filmes no espaço. Como apareceu a partir da década de 1990 um modismo, principalmente da Rede Globo, em explorar a dança de salão nas novelas, a Estudantina já serviu de locação para muitas delas.

O traje das pessoas é um dado importante no contexto do lugar e da dança. Todos costumam frequentar a Estudantina bem arrumados. Os cavalheiros usam calça social, blusa de botão e, geralmente usam sapato. As damas usam frequentemente vestido ou saia. Poucas vezes durante nossas visitas a Estudantina vimos damas trajando calça comprida. Sapato alto fechado ou sandália também de salto constituem a marca dos pés dançantes e caracterizam para os atores a beleza da linha das pernas. Na verdade a roupa parece fazer parte da dança, ela é tão importante que se integra a estética do próprio local e da performance do corpo. Na Estudantina, a roupa constitui o fundamento principal do corpo como objeto de arte (JEUDY, 2002) a serviço da apreciação estética ou para a própria seleção que inicia a performance de par.

Em relação a formação dos pares na Estudantina constatamos que, na fase atual da gafeira, quase não existe preconceito em relação aos cavalheiros de

contrato. Eles são uma realidade dentro do salão, são bem vistos inclusive pelos organizadores do baile, pois trazem mais pessoas para dançarem na casa.

Segundo um dos frequentadores antigos dos bailes da Estudantina, com 50 anos de experiência de dança, um bom cavalheiro nunca deixa de dançar com uma dama porque ela não domina a linguagem do salão. Segundo ele, o que pode acontecer é que depois de duas danças o cavalheiro não tira mais aquela dama para dançar. Afirmo também que se a dama diz que não sabe dançar, geralmente os cavalheiros não realizam muitos “floreios”, mas investem no que eles chamam de “básico”. Na Estudantina, observamos uma diversidade maior em relação ao domínio da linguagem. Não existe um estilo marcado como observamos mais intensamente na Academia Jimmy de Oliveira e como existe uma circularidade maior em relação a sua frequência, nem sempre as pessoas dominam os códigos dos movimentos.

Observamos que não existe um consumo muito grande de comidas ou bebidas. As mesas, em sua maioria, apresentam garrafas de água e refrigerantes. Ao conversarmos com um frequentador mais assíduo da gafieira, ele nos surpreendeu com a seguinte explicação: “Percebemos que vocês são de fora porque vocês têm muitas garrafas de cerveja na mesa. Quem vem aqui para dançar, não bebe muito, no máximo duas garrafas. Geralmente temos garrafas de água nas mesas” (comunicação pessoal, 2005).

Foi possível perceber de acordo com as entrevistas que realizamos que as pessoas que frequentam a Estudantina, são na sua maioria pessoas que procuram um salão de dança tradicional do Rio de Janeiro. Esses atores procuram em primeiro plano o prazer que integra a dança, a música e o ambiente. Essas pessoas não estão preocupadas se irão encontrar parceiros que dançam bem ou não, querem apenas dançar. Constatamos que a dança se constitui na atividade de lazer mais importante na vida dessas pessoas que foram entrevistadas. O ponto fundamental que faz com que esses atores frequentem esse lugar é o prazer proporcionado pela dança.

O público é diversificado, nem todas as pessoas fazem aulas de dança frequentemente, mas todas elas consideram essencial um aprimoramento técnico para desenvolverem melhor suas danças. A maioria dos entrevistados afirma não se importar com a imagem que os outros fazem deles, estão preocupados com a

própria satisfação. Entretanto, observamos que existe uma preocupação com a imagem do corpo que se constitui principalmente pela vestimenta.

Os bailes da Estudantina têm públicos diferentes, de acordo com as informações de pessoas que ali trabalham. Atualmente cada baile tem um responsável por sua divulgação e bandas ou músicos convidados especiais, pois somente o nome da casa não é suficiente para manter a lucratividade que a Estudantina precisa. Esse ponto não é uma exclusividade da Estudantina, é uma tendência dentro dos bailes de dança de salão. Algumas pessoas vão procurando a banda específica daquele dia.

Os frequentadores da casa reconhecem pessoas comuns dos bailes de dança, como importantes profissionais da dança. São pessoas que frequentam os bailes que elas também frequentam, dançarinos que se apresentam nos salões como verdadeiros artistas da dança. Em relação a essas performances, os atores sociais consideram verdadeiros espetáculos de dança. Na verdade, esse fato se relaciona a um outro aspecto que também foi analisado nas entrevistas. Os atores sociais da Estudantina não têm o hábito de frequentarem outros espaços de lazer como teatros ou museus. Eles gostam de dançar e dançam quase todos os finais de semana, sendo praticamente a única atividade de lazer estabelecida por eles.

O dono da Estudantina, Isidro Page, relatou que há um projeto de reconstrução de todo o acervo da casa, que também dedica espaço a João Bosco e Daniela Perez. O objetivo, segundo ele, é que professores e estudantes recuperem toda a história da gafeira (comunicação pessoal, 2009). Ele também pretende reformular a programação da casa para atrair mais jovens, mas garante a permanência dos bailes de dança de salão aos sábados.

Desde o mês de outubro de 2008 o palco da Estudantina Musical recebe o nome da cantora Maria Bethânia. Segundo Page, a homenagem é um agradecimento por sua contribuição à Música Popular Brasileira.

Possivelmente, os frequentadores mais velhos não tiveram nenhum aprendizado mais sistematizado em academias de dança. Segundo um desses cavalheiros, não havia essa tradição de aulas de dança de salão antigamente. Assim, segundo ele, aprendia-se a dançar nos próprios salões. Essa característica dá um

toque especial a esse tradicional espaço, que acaba não estabelecendo nenhum estilo próprio no salão. Nesse lugar, ambiente de festa, de encontro e de descontração, observamos uma dança mais livre das marcações e regras da técnica atuais dos corpos que atualmente estão representando essa dança na cidade do Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 4

AS NOVAS CONFIGURAÇÕES DA LINGUAGEM DA DANÇA DE SALÃO: TÉCNICA E ESTILO NA CONTEMPORANEIDADE

A partir do fenômeno de escolarização da dança de salão que se instaura atualmente na cidade do Rio de Janeiro, faz-se necessária uma investigação minuciosa do que os atores sociais estão buscando nesse processo no cenário contemporâneo. O domínio da técnica da dança está relacionado diretamente ao domínio da linguagem, à aquisição de uma experiência necessária para a efetiva participação nos bailes de dança de salão. Assim, é fundamental compreender as motivações que induzem a busca desse domínio da linguagem corporal e que constroem novos sentidos e significados do movimento corporal nessa arte tão popular.

Os passos são como as palavras. Juntamos e criamos as frases. Com um bom vocabulário, falamos bem (ARÔXA in SALDANHA, 2007, p. 133).

Jaime Arôxa, considerado o precursor das aulas coletivas de dança de salão e um dos melhores professores do campo no Brasil, afirma que relaciona em suas aulas, corpo e vida, movimento e palavra. Enuncia em livro sobre sua história em relação à dança de salão, a necessidade da aprendizagem da fala do corpo, ou seja, a adaptação das possibilidades de movimento a uma nova forma de comunicação expressa corporalmente que funcionariam como as palavras. Assim, compreendemos que as possibilidades de estruturação dos diferentes textos a partir das palavras do corpo formam uma sintaxe⁴¹ da dança, que configura a sua linguagem. É nesse sentido que iniciamos a análise das novas configurações da linguagem da dança de salão: os novos sentidos da aprendizagem dessa arte corporal que valoriza atualmente o domínio de uma gramática do corpo como encontramos em depoimento do professor Jaime Arôxa.

⁴¹ A Sintaxe é a parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e a das frases no discurso, bem como a relação lógica das frases entre si. Ao emitir uma mensagem verbal, o emissor procura transmitir um significado completo e compreensível. Para isso, as palavras são relacionadas e combinadas entre si. A sintaxe é um instrumento essencial para o manuseio satisfatório das múltiplas possibilidades que existem para combinar palavras e orações (<http://www.soportugues.com.br/secoes/sint/>).

O Professor, dançarino, coreógrafo e Presidente da Associação Nacional de Dança de Salão, Luis Florião, estima que existam hoje na cidade do Rio de Janeiro “mais de oito mil pontos com aulas regulares de dança de salão, entre escolas de dança de salão, escolas de dança, academias de ginástica, clubes, condomínios, escolas, praças, entre outros” (comunicação pessoal, setembro de 2009).

Para argumentarmos sobre os sentidos e significados da aquisição dessa técnica, buscamos aprofundar alguns conceitos que permeiam o entendimento dessa prática corporal e que ajudam a esclarecer os processos que estruturam a dança e sua transformação no tempo e no espaço. Assim, com o objetivo de compreender o sentido da técnica, seu domínio, influência e diferenças na dança de salão dos atores sociais em relação a cada espaço investigado, recorreremos a alguns conceitos que podem ampliar e dirigir o nosso olhar acerca das representações dos corpos que dançam.

4.1. As representações do corpo que dança: corpografias no espaço da cena

No artigo intitulado Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade (2008), as autoras Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto discutem as representações da escrita do corpo a partir da experiência dos atores sociais no espaço da cidade. Destacam no texto a importância da rua como espaço vivido, percebido, sentido e que será corpografado como a síntese dessa experiência. Pressupõem que essa relação do corpo com o urbano se estabelece mesmo que involuntariamente, sendo a cidade lida e representada pelo corpo. Nessa relação, corpo e urbanidade, ocorre uma síntese que o indivíduo expressa na sua corporalidade, o que as autoras denominam de corpografias urbanas (2008, p. 182).

A partir dessa noção de urbanidade expressa no corpo e pelo corpo, procuramos verificar se o entorno de cada baile, ou seja, se as características locais onde os bailes se realizam influenciam a forma de se dançar. Pretendemos analisar também as representações ética e estética da dança de salão nos espaços investigados, a partir do próprio discurso verbal (entrevistas) dos atores sociais. Assim analisamos se existe uma cultura corporal própria que caracterize o ato de dançar nos salões de três bailes distintos localizados em três diferentes regiões da cidade do Rio de Janeiro: Zona Norte, Centro e Zona Sul.

Observando os casais evoluindo em suas danças no salão durante a pesquisa de campo e a partir das colocações dos atores sociais analisadas nas entrevistas, percebemos que os espaços guardam especificidades nos seus discursos. A dança de salão como representação de cada espaço marca claramente um território definido pelas configurações simbólicas urbanas. No entanto, observamos que as diferenças se diluem na realização dos movimentos dos pares no salão. A experiência contemporânea da dança de salão é baseada no domínio de determinados códigos corporais que têm se transformado em códigos globalizados apreendidos em sistemas não formais⁴² de ensino.

⁴² O Thesaurus Brasileiro de Educação do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) apresenta as seguintes definições para a educação não-formal: 1. Atividades ou

Alunos que se matriculam numa academia na Zona Norte para aprenderem a dançar ~~bolero e soltinho~~, aprendem os mesmos passos e movimentos que um aluno matriculado na Zona Sul. Quando esses indivíduos se encontram num baile, são capazes de dançarem juntos por saberem os mesmos movimentos corporais de quem comanda e de quem é levado nos ritmos do bolero e do soltinho.

Apesar dessa unidade na linguagem, Jaime Arôxa, que possui academia de dança na Zona Sul (Botafogo), e que ensina pela cidade e por diversos estados do Brasil, afirma que no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro a dança é mais intuitiva. Ele assinala que um bom dançarino de salão além de conhecer os códigos corporais das danças deve também possuir talento e saber “desarmar e conectar um passo a outro de maneira intuitiva, criativa, diferente” (comunicação pessoal, 2010). Segundo Jaime, essa característica que ele denominou “intuitiva” aparece mais intensamente na Zona Norte:

A natureza é muito sábia nesse aspecto. Você pega um garotinho de Ipanema e bota ele numa aula de dança perto de uma favela e você vai ver a diferença. Eu acho que na Zona Norte, é cultural isso. Eles são muito mais intuitivos, eles estão muito mais acostumados com o pagode, o funk, o hip-hop, escutando isso tudo desde pequenos. Então o moleque já vai subir o morro, descer o morro, correr da polícia, vive problemas e isso vai dando a ele um outro corpo. Um corpo muito diferente do garotinho do Leblon, que estuda, que fica no computador. Esse perdeu o animal, perdeu o instinto, porque o animal tem o movimento e tem o instinto, portanto tem a dança. Quem dança é o animal iluminado pelo espírito que é conduzido pela emoção e o cérebro, o raciocínio que faz com que aquilo seja inteligível, melhor organizado, mas se a gente perder uma das pontas não adianta a organização do meio. Se não tiver a espiritualidade ou o animal, o racional fica perdido, não serve para nada. Ao contrário, faz uma grande confusão (comunicação pessoal, 2010).

Arôxa reforça o sentido da estreita relação do corpo e a sua experiência cotidiana na cidade, qualificando a corporeidade dos moradores da Zona Norte em

programas organizados fora do sistema regular de ensino, com objetivos educacionais bem definidos. 2. Qualquer atividade educacional organizada e estruturada que não corresponda exatamente à definição de "educação formal". 3. Processos de formação que acontecem fora do sistema de ensino (das escolas às universidades). 4. Tipo de educação ministrada sem se ater a uma sequência gradual, não leva a graus nem títulos e se realiza fora do sistema de Educação Formal e em forma complementar. 5. Programa sistemático e planejado que ocorre durante um período contínuo e predeterminado de tempo. Nota: A educação não-formal pode ocorrer dentro de instituições educacionais, ou fora delas, e pode atender a pessoas de todas as idades.

função dos vários estímulos corporais que estes recebem durante suas vidas. Jaime ainda afirma que é o “instinto animal” que reafirma a vitalidade do movimento, que é a essência da dança, que sintaticamente é organizada pela sua inteligibilidade.

Fabiano Gontijo (2002) aborda essa dicotomia apontada por Arôxa entre a Zona Norte e a Zona Sul que determina hábitos, costumes e conseqüentemente as representações corporais dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro, em função de sua distribuição espacial. Ele afirma que na Zona Sul “vive uma parte das classes médias e da burguesia em geral, onde o clima é suave em razão da presença das montanhas e da brisa marinha e onde estão concentradas as principais atrações turísticas e recursos de lazer” (p. 49). Gontijo desenvolve a ideia de diferenciação social e cultural que podemos ler na divisão territorial que interfere nas práticas sociais e nas imagens identitárias cariocas.

Ao analisar as características da Zona Norte Gontijo ressalta outros sentidos do espaço:

(...) nos vales por onde passam os trens que descarregam cotidianamente no centro da cidade milhares de trabalhadores que compõem a massa popular carioca, onde vive essa massa composta de emigrantes vindos de todas as regiões do país, onde o limite entre favelas e bairros é, às vezes, inexistente e precário, assim como as fronteiras entre o rural e o urbano, onde o lazer gira em torno das escolas de samba e dos bailes funk (2002, p. 49).

Ao caminharmos pelas duas regiões da cidade, Zona Norte e Zona Sul, não é difícil percebermos as diferenciações estéticas dos dois bairros. Como na Zona Sul se localiza a beleza natural da cidade de praias e morros, onde as camadas abastadas vivem e onde se localiza o turismo da cidade, é nesse espaço que os modismos chegam mais rapidamente porque podem ser mais facilmente comprados e desenvolvidos. Nesse aspecto as academias de dança se proliferam, se concentrando em maior número na Zona Sul, desde a década de 1990, quando estourou a febre do modismo da dança de salão em função da difusão da música e da dança intitulada Lambada.

Por outro lado, podemos ver uma grande resistência ao processo de escolarização da dança de salão no baile investigado na Zona Norte da cidade. O

baile do Grêmio Recreativo Vera Cruz localizado no bairro da Abolição (Zona Norte), considerado um dos bailes mais tradicionais da cidade do Rio de Janeiro, reunia em seu salão pessoas que inicialmente não aprenderam a dançar em academias, mas que acabaram por ceder a essa nova experiência:

Eu não aprendi a dançar em academias, aprendi a dançar em bailes, mas como fiquei um tempo afastada da dança, quando voltei, após me separar do meu ex-marido resolvi entrar em uma academia. Procurei a academia porque queria me atualizar, afinal de contas na minha época não existia, por exemplo, "soltinho", e eu queria aprender. Também procurei a academia para conhecer pessoas novas (N., 72 anos).

A fala da dama de 72 anos traz o argumento de que a necessidade de atualização de um vocabulário pode estar relacionada diretamente às possibilidades de comunicação entre os pares. Compreendemos que um sentido bastante claro de socialização permeia sua fala e a idéia de atualização do entendimento de códigos corporais mais específicos, no caso a dança "soltinho", faz parte desse processo de socialização. Bourdieu quando aponta algumas características da "integração social" coloca a necessidade de aquisição de um sistema de símbolos que são instrumentos de conhecimento e comunicação (2007, p. 10). Nesse sentido, percebemos que o domínio da técnica, a aprendizagem dos códigos e regras dos espaços de dança perpassam pelo sentido do entendimento dessa linguagem corporal e pela necessidade de comunicação através dela, ultrapassando as peculiaridades das diferenças urbanas espaciais, contribuindo dessa forma, para a integração social.

Assim, a síntese da cidade que é vivida e expressa no corpo que dança passa pela questão da rede de experiências culturais relacionadas a um tempo e a uma sociedade. Atualmente, os atores sociais da dança de salão na cidade do Rio de Janeiro se relacionam em redes de trocas que se revelam pelo desenvolvimento padronizado de sua linguagem, ou seja, da homogeneização de seus códigos corporais. Assim, as experiências culturais da sociedade carioca no universo da dança de salão têm transformado a fragmentação da cidade formando novas redes híbridas culturais.

Jaime Arôxa valoriza a dança da Zona Norte em sua argumentação sobre a dança de salão quando relaciona o sucesso dessa arte à transcendência do aspecto econômico:

A Zona Norte está mais próxima da pobreza e a pobreza é mais intuitiva artisticamente falando. Porque quando para um ser humano lhe falta tudo lhe sobra a arte. Não tem nada, então arte tem. Cuba tem arte, muita arte, porque não tem nada, não tem nem sabonete. Então ou você dança, canta, toca, ou você não vive. Então a dança, a música, a arte de maneira geral se sobressai na pobreza. Como flores lindas que saem do lodo, com feixes coloridos, os mais coloridos (comunicação pessoal, 2010).

As experiências urbanas dos cidadãos que habitam as Zonas Norte e Sul são inevitavelmente distintas, mas ambas sofrem com o processo geral de espetacularização da cidade.

Quando Guy Debord desenvolve o conceito fundamental para entendermos as sociedades de consumo, aborda a vida humana moderna que subsiste em função da negação da própria vida transformada em aparência:

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. As suas diversidades e contrastes são as aparências desta aparência organizada socialmente, que deve, ela própria, ser reconhecida na sua verdade geral. Considerado segundo os seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, isto é, social, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a negação visível da vida; como uma negação da vida que se tornou visível (DEBORD, 1997, p. 16).

Jacques e Britto (2008) consideram a experiência urbana, e, em especial a experiência corporal da cidade, como um tipo de resistência a esse processo de espetacularização urbana. As autoras relacionam esse processo de espetacularização a inevitável “diminuição da participação cidadã e da experiência corporal das cidades como prática cotidiana, estética ou artística” (p. 183).

Observamos que o aumento do número de profissionais que atuam no campo da dança de salão trouxe diversas alterações que devem ser consideradas, dentre elas: a difusão dos códigos da linguagem de movimentos e com isso a facilidade da interlocução entre os atores sociais; por outro lado trouxe também a exclusão

daqueles que não frequentam academias de dança e que gostariam de interagir eventualmente pela linguagem corporal. Nesse processo, destaca-se a espetacularização do corpo que vem ampliando suas possibilidades virtuosas e que vive cada vez mais intensamente a espetacularização urbana.

Notadamente no discurso de Jaime Arôxa podemos observar essa preocupação com o excesso de espetacularização nos bailes de salão, transformando a performance de um ritual social em pura aparência:

Quando a gente diz que as escolas foram responsáveis pela continuidade da dança de salão, se não houver um cuidado ela fica sendo apenas um recurso financeiro que o professor tem para poder ir a um baile fazer show. Na verdade o professor não tem o objetivo de pegar aquele público que é o aluno e levá-lo ao baile para ele dançar (comunicação pessoal, 2010).

Arôxa traz uma indignação em seu discurso na medida que o dinheiro se transforma na mola motor de um palco exclusivista dos discursos corporais mais elaborados, discursos espetaculares.

Esses discursos corporais aparecem na Estudantina Musical, localizada no Centro da cidade, como jogos de diferenças marcantes entre aqueles que não são familiares da dança de salão e os frequentadores assíduos desses espaços. Realizando as entrevistas, percebemos que todas as respostas eram afirmativas quando perguntávamos se eles gostavam de observar os casais dançando. Os "visitantes" falavam sobre o prazer na apreciação dos casais pela vontade própria de também se expandirem no salão em movimentos. Notamos que os "familiares" da dança de salão, possuíam uma motivação técnica para a observação. Nas palavras de um cavalheiro: "Sim, eu observo para copiar os passos" (C. 38 anos). Assim, os detalhes dos movimentos, considerados na pesquisa como os códigos desta linguagem, podem ser reproduzidos de maneira a evocar cada vez mais claramente o contexto do espetáculo.

Nesse processo de atualização, espetacularização ou adaptação das corpografias urbanas e culturais, novos modelos e códigos da dança de salão são criados e recriados e identidades corporais que anteriormente se estabeleciam em uma menor escala espacial, restrita a alguns trajetos urbanos, explodem em redes

sociais mais amplas e em trocas de experiências corporais de diferentes pontos da cidade.

Podemos observar também que nesses jogos de participações em espaços múltiplos que vão da Zona Norte a Zona Sul da Cidade Maravilhosa, "homens e mulheres já não se conformam a papéis pré-estabelecidos, definidos com rigidez; a identidade – versão conceitualizada da individualidade burguesa – cede lugar a identificações múltiplas, vez por outra contraditórias" (MAFFESOLI, 2004, p. 112). Nesse sentido, as identidades se transformam, dialogando com o baile vivido a cada noite.

Essa mistura, heterogeneidade de corpos, idades, culturas, ambientes, formas de se vestir, de dançar, de ritmos, acabam por modificar as estruturas dos bailes, do cenário da dança como um todo, instaurando a possibilidade de lançarmos hoje um novo olhar sobre o desenvolvimento atual da dança de salão, um olhar que abrace a complexidade de um movimento de globalização da dança integrado à possibilidade de ressignificação de suas especificidades locais.

Nesse sentido, Stuart Hall quando analisa a sociedade contemporânea, argumenta que "o movimento inevitável da globalização não está produzindo a vitória do "global" nem a persistência do "local"" (p.97). O resultado desse processo é híbrido. Seus deslocamentos e desvios (da globalização) são variados, contraditórios tornando-se imprevisíveis e inesperados seus resultados.

Podemos observar essas contradições, deslocamentos e desvios na própria resistência em relação às inovações da dança de salão que é mais intensa na Zona Norte e no Centro da cidade. Essa resistência pode também ser analisada segundo o pensamento do antropólogo Anton Blok quando afirma que "é a ameaça da perda das identidades tradicionais que provoca o narcisismo, muitas vezes se fazendo acompanhar pela violência contra o Outro" (apud BURKE, 2006, p. 105). Essa violência citada pelo autor, que é consequência da afirmação da identidade do sujeito, pode se caracterizar na dança de salão pela busca desenfreada de reafirmação de regras que muitas vezes desencadeiam o desconforto do "intruso", do "moderno", do "exótico" ou do "eloqüente".

Olavo Bilac⁵ (1906) observa a dança no começo do século XX como um retrato cultural de cada bairro. Podemos perceber em seu discurso que através de um estudo etnográfico poderíamos identificar as danças preferidas do nosso povo e assim estabelecer a geografia moral da cidade:

O Rio de Janeiro é "a cidade que dança"...

(...) A Dança é por tal forma uma preocupação característica da vida carioca, que é estudando e classificando, por ordem de bairros, as danças preferidas do nosso povo, que se pode estabelecer a geografia moral da cidade.

Botafogo não dança como Catumbi, a Tijuca não dança como a Saúde. Cada bairro tem a sua dança, que é a sua fisionomia característica, rigorosa e inconfundível (...).

Em Botafogo, a Dança é serena e majestosa como um rito religioso (...).

Os gestos são medidos e solenes, as mãos apenas se tocam, os pés arrastam-se sem barulho (...).

Saiamos de Botafogo, e demos um pulo à Tijuca, ao Andaraí, ao Engenho Velho. Aqui está um baile. Não há carros à porta, como em Botafogo. Aqui, o bonde impera; aqui, impera a Democracia.

Não há casacas. Há smokings (...), uma ponte de transação lançada entre a Nobreza e a Plebe (...). Mas não há somente smokings,, aqui. Há também os modestos "sacos", elegantemente abertos, com uma flor na botoeira (...). As damas não têm cauda nos vestidos: a barra da saia, curta e redonda, deixa em liberdade, para os volteios e as medidas (...). Aqui, a Dança já não é uma cerimônia: é um prazer. Os corpos ainda não se aproximam: mas, no aperto das mãos, já há uma franqueza, uma sinceridade, um abandono (...).

Mas a Dança, no Engenho Velho, ainda é formalista. Quereis começar a ver dançar à *La bonne franquette*? Vamos a Catumbi!

Adeus, formalidades! Adeus, cerimônias! Tocam-se os corpos, enlaçam-se os braços, aproximam-se as faces. (...) É o prazer, é a delícia, é a vertigem! (...)

Mas saiamos... E vamos à Cidade Nova.

A Cidade Nova!... Um mundo novo, de onde a quadrilha foi banida... Aqui, tem o maxixe o seu reino incontestado. (...) Aqui, já não se tocam apenas os corpos: colam-se. As mãos dela pesam – jugo doce! – sobre os ombros dele (...).

(...) Na Saúde, a Dança é uma fusão de danças, é o samba uma mistura do jongo e dos batuques africanos, do conaverde dos portugueses, e da poracé dos índios. As três raças fundem-se no samba, como num cadinho. (...) O Samba é, se me permitis a expressão, uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite...

O Rio de Janeiro é "a cidade que dança". (...) A vida é curta, o mundo é mau, o dinheiro anda arisco, a carne custa os olhos da cara, e a morte é certa. A Morte! Também ela tem a sua dança – a "Dança Macabra", que todos havemos um dia de dançar...

⁵ BILAC, Olavo, 1906, apud DRUMMOND, 2004, p. 115).

Por agora, porém, não pensemos na “Dança Macabra”: vamos a um cake-walk gostoso – dança preciosa, que tem a virtude excepcional de abaixar o Homem até o Canguru, e de elevar o Canguru até o Homem! (BILAC, apud DRUMMOND, 2004, p. 115).

Para o poeta, nessa época, cada bairro tem sua dança, que é na verdade retrato de sua fisionomia, sua característica inconfundível. Esse texto data do início do século XX e quando olhamos essa interpretação da dança hoje, no contraste da aldeia global, essas peculiaridades culturais tendem a mais facilmente se mesclar, notadamente na grande metrópole do Rio de Janeiro.

A diversidade enfaticamente colocada no discurso contemporâneo e tão encontrada na nossa cultura é essencial no desenvolvimento de nossas manifestações artísticas. Segundo Tinhorão (1998) numa sociedade diversificada, o que se chama de cultura é a reunião de várias culturas correspondentes à realidade e ao grau de informação de cada camada em que a mesma sociedade se divide. Diversidade esta que gerou, aqui no Brasil, os diferentes ritmos, nos quais surgiram distintas danças que foram levadas para o salão. Essa diversidade pode ser observada nas diferentes manifestações e representações da dança de salão da Zona Norte, do Centro e da Zona Sul.

Quando a cidade é vivida e experimentada pelo corpo do cidadão, “ela ganha corpo, tornando-se “outro” corpo” (JACQUES e BRITTO, 2008, p. 185). Concordamos então com Jeudy (2005) que “a conservação patrimonial, muitas vezes obsessiva, corre o risco de petrificar a própria cidade, que se transforma assim em um museu de si mesma” (p. 78).

A partir dessa síntese proposta pelas autoras entre corpo e cidade, podemos reconhecer que a cidade vem perdendo significativamente pela globalização seu “fator de continuidade da própria corporalidade de seus habitantes” (p. 187). A dança de salão poderia ser nesse sentido, uma das formas do corpo instaurar conexões entre sua corporalidade e seu ambiente, produzindo diferentes condições de interação e novas sínteses, ou seja, novas corpografias.

4.2. Conceito de técnica: um diálogo com teóricos e atores sociais

Se um bailarino dançar bem, ele pode ser perfeito. Mas se ele dançar de verdade, totalmente, pode parecer loucura, mas é um fato: a pele muda de cor conforme o passo, os músculos mudam de consistência, ficam mais suaves, adquirem nuances imperceptíveis a olho nu mas concretíssimas para quem assiste (GUERRA, 1997, p. 105).

Ademar Guerra sugere a existência de uma dança verdadeira, uma dança que encanta o espectador na medida em que ele vê algo que excede uma dança perfeita. Sugerimos nesse estudo que essa forma de dançar é perseguida atualmente pelos dançarinos de salão.

Marcel Mauss ao desenvolver e avançar conceitualmente sobre os princípios das técnicas (para o autor uma teoria sobre a técnica deve abordar o estudo das técnicas do corpo) enfatiza os elementos sociais, pois compreende as técnicas como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se do seu corpo” (2003, p. 401).

Assim, técnicas de uma dança que é eminentemente social, apesar de hoje também se constituir em linguagem para o palco, estão relacionadas à vida em sociedade, ao seu movimento de transformação.

Quando Isadora Duncan (1877-1927) no final do século XIX rompeu com as tradições do balé, questionou o abismo existente entre a arte da dança e a vida:

Para mim, a dança é não apenas uma arte que permite à alma humana expressar-se em movimento, mas também a base de toda uma concepção da vida mais flexível, mais harmoniosa, mais natural. A dança não é, como se tende a acreditar, um conjunto de passos mais ou menos arbitrários que são o resultado de combinações mecânicas e que, embora possam ser úteis como exercícios técnicos, não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte: são meios e não um fim (DUNCAN apud GARAUDY, 1980, p. 57).

Duncan, nascida nos Estados Unidos, estabelecia em seu conjunto de técnicas corporais relações muito fortes com o método natural de Hebert (1875-1957) desenvolvido na França. Ela buscava a relação da dança com a natureza que, segundo ela, deveria ser intrínseca. Georges Hébert, foi um desportista e educador físico francês que desenvolveu o Método Natural de Educação Física. Tanto Hébert,

quanto Duncan viveram em um período permeado por movimentos higienistas relacionados à saúde e a educação do corpo.

No Rio de Janeiro nesse momento histórico, o ensino da dança de salão ainda estava muito relacionado a apreensão de um comportamento social mais adequado a damas e cavalheiros. Os saraus e bailes foram locais fundamentais para o desenvolvimento de relacionamentos matrimoniais. Assim a dança de salão estava totalmente vinculada à vida em sociedade, à educação e à cultura de uma época.

Para servir-se de seu corpo com o objetivo de dançar ou se comunicar com alguém é necessário então compreender as técnicas que orientam esse corpo com a finalidade de alcançar a comunicação e o prazer pela dança. Percebemos que existem mudanças significativas no processo de compreensão dessas maneiras dos dançarinos de salão usarem seus corpos.

Ao entendermos o momento anterior da dança de salão no Rio de Janeiro, quando cavalheiros e damas apreendiam as maneiras de se dançar em função de uma socialização, conseguimos estabelecer uma comparação que ressalta as diferenças nos objetivos dessa apreensão atualmente.

Amanhã eu começo a fazer aula de balé de novo. Isso se chama aula de equipamento corporal, porque não é fim. Ninguém vai virar atleta de elasticidade e ninguém vai ser bailarino clássico. Uma coisa é fazer aula para equipar o corpo, outra coisa é fazer outros tipos de aula que são muito menos equipamento do corpo e mais equipamento do raciocínio sobre o corpo, da consciência sobre o movimento. Tem aula para dialogar com o corpo do outro. Você pode pegar o maior bailarino clássico que ele sabe dialogar com o corpo dele mas não sabe dialogar com o corpo do outro. Tem aula de musicalidade, para você aprender musicalidade. Independente da dança que você aprende ou do estilo de dança que você pratica existem aulas que são universais sobre dança que não estão nem sempre dentro da própria sala de aula (ARÔXA, comunicação pessoal, 2010)

A partir da fala de Jaime Arôxa, podemos identificar que os dançarinos de salão começam a se profissionalizar buscando cercar o corpo de informações mais generalizadas de movimentos. Como afirma Arôxa "o equipamento corporal" mesmo não tendo um fim em si mesmo se tornou fundamental para os dançarinos que de certa forma estão se tornando profissionais da área.

Um dos aspectos analisados por Mauss (2003) quando aborda as técnicas corporais é focado exatamente na educação. O autor relaciona o processo de assimilação de movimentos a um processo de imitação de atos bem sucedidos. Para Mauss essa imitação se realiza a partir de elementos das relações que se estabelecem socialmente de confiança e autoridade. Segundo ele “o que se passa é uma imitação prestigiosa” (p. 405).

Se é precisamente a noção de prestígio que torna o ato autorizado em relação ao indivíduo imitador e que se encontra todo o elemento social das técnicas corporais, é preciso investigar a dança de salão na cidade do Rio de Janeiro entendendo que a própria cidade ainda é hoje um pólo disseminador e ao mesmo tempo reformulador de diversas manifestações culturais, ou seja, a cidade em si já carrega a noção de prestígio que autoriza sua legitimidade enquanto disseminadora de técnicas corporais da dança de salão.

Analisando a trajetória da dança de salão na cidade do Rio de Janeiro podemos considerar que Jaime Arôxa é notadamente um dos formadores desse campo. Seu nome é apontado como referência atualmente e ele faz parte das histórias de outros grandes dançarinos de salão. Podemos observar a partir das palavras de Jaime Arôxa ideias que estabelecem um diálogo com a “imitação prestigiosa” proposta por Mauss (2003):

Eu influenciei demais a dança no Brasil. Tem gente que não gosta de mim e vive do meu método, porque ele não sabe nem que fui eu que inventei aquilo. Quando eu comecei, as mulheres não giravam, não podia separar o par, salsa era um tempero, a primeira coreografia que eu fiz foi há 16 anos, fui eu que desenvolvi a lambada, um dos melhores caras da lambada saiu do meu grupo. No Brasil existem dois tipos de professores: os que passaram por mim e os que não passaram por mim, os que passaram por mim são em maior número do que os que não passaram. Porque passaram por mim de alguma forma, ou por mim ou por algum professor que passou por mim ou por Rogério, ou pelo Jimmy, pela Estelinha, pela Antonietta, tem alguma ligação comigo. E quando o cara não passou, é visível que ele não passou (comunicação pessoal, 2010).

Ao mesmo tempo que Jaime Arôxa identifica-se como um dos que “autorizam” a perpetuação de suas técnicas corporais, transformando-as em “atos tradicionais eficazes” (MAUSS, 2003, p. 407), ele não quer ter a pretensão de identificar seus

códigos corporais em seus seguidores, apenas transmitir os elementos fundamentais da dança para serem desenvolvidos como técnicas corporais.

Jimmy de Oliveira, o professor, coreógrafo e dançarino de salão que foi aluno de Jaime, nos conta qual era sua motivação quando entrou no meio da dança de salão tentando transformar-se também em referencia:

No início da minha dança só se falava de Jaime Arôxa e de Carlinhos de Jesus, então como é que eu ia propagar meu nome? Eu tive que ter um diferencial e qual seria esse diferencial? Se eu ensinasse os mesmos passos e da mesma forma deles, eu ia ser mais um. Eu tinha que ensinar os mesmos passos que são a base, mas eu tinha que criar figuras que marcassem o meu nome. Então foi isso que eu fiz no mercado (OLIVEIRA, comunicação pessoal, 2009).

Jimmy afirma ter sido muito contestado, mas seu discurso aponta para aquilo que Bourdieu (2007) trata como uma disputa de campo:

Eu percebo que ao mesmo tempo que eu era contestado, eu estava na verdade sendo notado e era uma coisa que eu gostava e acreditava e então eu segui com essa proposta. Graças a deus o meu estilo está difundido pelo Brasil todo e fora do Brasil no Japão, Austrália, Nova Iorque, Holanda. Na Austrália, a maior escola de dança que tem mil alunos, as turmas não são divididas por níveis como aqui no Rio, mas sim por nome de pessoas que representaram alguma coisa culturalmente no Brasil: turma Tom Jobim, João Gilberto, Gilberto Gil, Leni Andrade, Jimmy de Oliveira. Fiquei muito impressionado até onde minha dança está chegando (Oliveira, comunicação pessoal, 2009).

A fala de Oliveira reafirma a noção de prestígio que vai desde a reprodução do ensino de sua dança até a nomeação das salas. Na verdade, sua técnica, assim como a de Jaime Arôxa vem se consolidando como um "ato tradicional eficaz" (MAUSS, 2003), pois segundo Mauss: "Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição" (p. 407). Ao mesmo tempo a invenção de uma tradição se realiza pela própria transmissão, na medida em que é a repetição de determinadas ações e sua transmissão perpetuada que faz com que elas se tornem tradições e nesse sentido sejam apreendidas como técnicas eficazes.

Em relação aos elementos constitutivos das técnicas de utilização do corpo, Mauss afirma que:

Em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos de educação predominavam. A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação. Pois há crianças, em particular, que têm faculdades de imitação muito grandes, outras muito pequenas, mas todas se submetem à mesma educação, de modo que podemos compreender a sequência dos encadeamentos. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros (2003, p. 405).

As técnicas, segundo o autor, fazem parte da vida, porque são formas eficazes de lidar com o próprio corpo e alcançar resultados eficientes. Assim se tornam atos que se sucedem, passando de geração a geração e, mesmo que sejam transformados, guardam elementos sustentados pelo sentido de memória e de uma tradicional funcionalidade. É assim que observamos a dança de salão na cidade do Rio de Janeiro hoje.

4.2.1. O domínio do espaço como tradição: a importância das aulas de dança de salão

Atualmente as informações de qualquer campo de conhecimento se difundem pelas redes de comunicação via internet. Ao realizarmos uma pesquisa utilizando o programa Google com a expressão "Dança de Salão" (acessado em 20 de abril de 2010), obtivemos aproximadamente 837.000 resultados. São páginas que aportam atividades de dança, imagens, vídeos, bailes, tudo que se relaciona à experiência da dança de salão.

Descobrimos na triagem dos resultados muitas páginas que tentam advertir os dançarinos de salão sobre procedimentos básicos em relação aos comportamentos adequados nos bailes. Esses procedimentos estão diretamente relacionados ao "bem estar do coletivo" que habita o espaço do baile. Assim, mais do que qualquer outro elemento, o que mais influencia as regras são os referenciais espaciais. Ou seja, existem técnicas de preenchimento do espaço do salão que, quando não são seguidas, provocam o desconforto dos demais participantes dos jogos que se estabelecem nos bailes de dança de salão.

O baile como jogo de sedução, jogo coreográfico ou jogo performático, é composto por regras, códigos e técnicas que integram a cena que define o seu acontecimento. Para participar desse jogo é preciso compreender suas regras e suas técnicas e essa compreensão vem se realizando nas aulas de dança. A partir das aulas, a pessoa se torna apta a participar dos bailes e treinar essas técnicas para poder se integrar cada vez melhor nesses espaços de dança. Arôxa afirma que para participar da aula não é preciso o talento, é preciso a inteligência. Segundo ele, com a inteligência percebem-se as técnicas e táticas do corpo e aí sim a pessoa está apta para jogar, vencer as próprias inseguranças e transformar o baile em palco da dança.

Uma das primeiras informações que se aprende na dança de salão (aulas, entrevistas, sites de dança de salão) aporta o sentido de rotação dos pares que dançam. A justificativa para todos dançarem circundando o salão no sentido anti-horário é a de que se aproveita melhor o espaço. Ao mesmo tempo percebemos que nessa divisão entre quem circunda o salão e quem se coloca no centro do espaço existe uma hierarquia no nível de conhecimento "dos passos". Segundo os atores sociais, para aqueles que apresentam dificuldades de se deslocar, o centro do salão é a melhor opção. Afinal, as mesas onde os atores sentam-se nos intervalos ou quando não estão dançando localizam-se ao redor do espaço da dança. Assim, a melhor maneira dos casais serem vistos dançando é seguir essa trajetória circular, enquanto os atores que se movem no centro do espaço da dança, ou seja, aqueles que não "sabem dançar", podem se tornar insignificantes ocupando centro do salão.

Uma outra informação também muito importante para os atores sociais é sobre a entrada na pista de dança. Indicam as páginas da internet: "Entre na pista com cuidado. Respeite quem já está dançando e procure não esbarrar nem interromper a evolução de outros pares. O mesmo cuidado é importante quando for necessário atravessar o salão, o que, aliás, deve ser tão evitado quanto permanecer parado na área onde se dança"⁴³.

Interessante observar como essa organização espacial é importante para os pares da dança de salão. Uma das matérias de um jornal de dança bastante

⁴³ Fonte: <http://www.dancamania.weblogger.terra.com.br/index.htm>

considerado da área⁴⁴ que é divulgado pela internet trata da questão do “Baile Engarrafado”. Stella Aguiar, uma das escritoras deste artigo, acredita que falta informação. Segundo ela “algumas pessoas, principalmente as que não passaram por escolas de dança, não sabem que um salão deve rodar no sentido anti horário, assim dançam paradas no lugar sem permitir a evolução da dança de outros casais”. Stella que também é professora de dança de salão e possui uma academia de dança em São Paulo, ainda indica alguns exercícios para que os alunos iniciantes possam treinar as regras básicas de utilização do espaço do baile e aconselha aqueles que não costumam frequentar espaços de dança que entrem numa escola para aprenderem as regras básicas de convivência (em <http://www.dancadesalao.com/agenda/stella-03.php>). Algumas regras são tão rígidas que são descritas como proibições: “beber, fumar ou conversar na pista de dança também é proibido”⁴⁵.

Apesar de Maria Antonietta ter sido a grande mestra da dança de salão, ela revelava sua tristeza ao ver a dança se transformando em um conjunto de acrobacias e virtuosos. Para ela, a dança de salão só tinha sentido pelo prazer que ocasiona e esse prazer, segundo Antonietta, não deveria estabelecer uma relação de dependência com a aprendizagem de modelos de dança nem de habilidades virtuosas. O prazer para ela deveria estar na possibilidade de estar com o outro, no ato de se mover ao som de uma música, em estabelecer um ritmo harmônico junto a um par, respeitando alguns códigos de organização estabelecidos pelo grupo (comunicação pessoal, 2007).

Foi esse o principal sentido herdado por seu discípulo Jaime Arôxa que se recusa a denominar de “passos” os movimentos ensinados por ele. Jaime acredita que “a sala de aula do estudante de dança ou o profissional de dança é o planeta”. Segundo ele:

Não podemos esquecer que as escolas vivem dos alunos, que são pessoas de meia idade, pessoas que já trabalharam a vida inteira, que querem chegar na aula e se divertir. E quando chegam na aula e se divertem, voltam para casa

⁴⁴ Fonte: Jornal Dance - <http://www.dancadesalao.com/agenda/stella-03.php>

⁴⁵ Fonte: <http://www.dancamania.weblogger.terra.com.br/index.htm>

mais felizes. Aí compram uma roupa bonita, compram um sapato novo, e quando você chama para o baile, a pessoa vai para dançar, exercitar aquela arte que ela aprendeu. Porque ela não pode estar num palco, mas aquilo pra ela passa a ser um palco, para um senhor de 70 anos, uma senhora de 80 anos. Se eu que sou professor desse grupo, quando chegar num baile ocupar esse espaço fazendo o meu show, eu deixo meus alunos sentados, porque eles não vão querer disputar comigo aquele salão. Ao contrário, se só tem professores dançando o aluno vai ficar na dele. Então só resta para o aluno a aula, e aí fica o baile sendo palco, um palco sem necessidade porque para os profissionais existem outros palcos (comunicação pessoal, 2010).

Atualmente, Jaime Arôxa produz seus próprios bailes e se sente à margem do campo da dança de salão. Para ele a entrada dos jovens e a globalização trazem um aspecto social muito forte mas ao mesmo tempo muito perigoso pela perda acarretada pela intenso movimento dos modismos que fragmentam os grupos e deixam de democratizar uma arte que ele acredita ser imortal e extremamente popular.

Apesar do aumento na quantidade de pessoas que frequentam hoje os salões de baile e as academias, Jaime Arôxa afirma que alguns rituais foram se perdendo pela modernização dos espaços e da globalização dos passos:

A própria velocidade do intercâmbio da juventude tirou o ritual. A gente tem que ver o seguinte, existe a dança social e a dança ritual, o que você chama de tradição é quando ta dentro do ritual e o que eu chamo de modernidade ou de social é quando ta fora do ritual. Então se eu olhar para você no shopping de maneira acintosa, você pode até chamar o segurança, mas se eu olhar para você assim num baile é só para eu saber se você quer dançar comigo. Então dentro de um baile um cara pode deixar a mulher dele dançar com outro cara, mas ele jamais vai deixar ela ir ao cinema com ele. Então a idéia da juventude é fazer a dança chamada mais social. Ninguém vai fazer aula pensando em desenvolver seu corpo, seu espírito, sua mentalidade, isso tá ligado mais as pessoas que fazem dança como terapia, as pessoas de mais idade, que tem uma história de tristezas ou que está com o psicológico perturbado, ou que tem uma história de decadência física, então vem para a dança buscando uma profundidade para solucionar problemas, como uma terapia. Mas a juventude de fato quer isso como um canal de sociedade, mais uma rede social, é o Orkut dançante. Então eu vou para o Congresso, vou fazer a sequencia, mas eu vou para o baile, vou namorar, vou encontrar Fulano, vou paquerar Ciclano, depois vou fazer compras. Então você vê grupos e grupos se locomovendo juntos, que saem da sua cidade e então aquilo já dentro do ônibus é um convívio. Então o social de um evento desses é muito maior do que o objetivo técnico de desenvolver aquela galera para a dança. Até porque é mais profundo.

Como observamos nas palavras de Arôxa, para os atores sociais o principal motivo para se dançar num baile é o prazer. Prazer que faz parte do ritual da dança de salão. Prazer é a palavra que mais aparece nas entrevistas com os frequentadores dos bailes. Para que esse prazer ocorra observamos que damas e cavalheiros guardam funções muito específicas que fazem parte de uma técnica da representação. Existe uma cordialidade entre damas e cavalheiros e o cavalheiro, segundo eles, deve ter um cuidado especial com sua dama, sendo atencioso na forma de convidá-la para dançar e no modo como inicia sua dança. Nos sites advertem os cavalheiros:

Antes de sair executando passos elaborados, ele deve procurar perceber se sua parceira tem condições de lhe acompanhar e se o local e momento são adequados. Atenção para não colocar a dama em situações de risco nem de constrangimento. Ao término da dança, deve procurar acompanhar sua parceira até onde ela estava no início da mesma ou pelo menos para fora da área onde outras pessoas estão dançando. Se for necessário interromper a dança, procurar encontrar uma forma delicada de fazê-lo, de preferência ao final de uma música

⁴⁶.

Podemos observar que a qualidade técnica de uma dança também está intimamente ligada a construção de uma relação corporal bastante próxima, porém respeitosa, onde os papéis devem estar claramente definidos.

Nesse sentido, a roupa, o asseio, os sapatos, enfim a apresentação da pessoa como um todo faz parte do desenvolvimento das danças, do alcance do prazer a partir do conforto, da possibilidade de uma melhor mobilidade e proximidade dos pares no salão ⁴⁷.

Outro aspecto que nos chama muita atenção nos bailes é a ausência de bebidas alcoólicas nas mesas. Poucos atores sociais que frequentam bailes costumam ingerir bebidas alcoólicas pois este hábito não faz parte do ritual, Segundo o depoimento desses atores, para dançar bem, com equilíbrio, agilidade e fluência nos movimentos, precisamos estar com as faculdades mentais bem apuradas.

⁴⁶ Fonte: <http://www.dancamania.weblogger.terra.com.br/index.htm>

⁴⁷ Fonte: <http://www.dancamania.weblogger.terra.com.br/index.htm>

Quando Jaime fala sobre aulas de dança de salão enfatiza a necessidade do dançarino de fazê-las constantemente. Ao se expressar sobre suas próprias aulas de dança, ele enfatiza:

Eu faço aula de dança comigo mesmo. Eu nunca falto a minha própria aula. Porque todos os dias que eu dou aula eu aprendo alguma coisa nova. Aliás, todo o meu método é baseado na minha própria aula. Nas minhas aulas individuais eu tenho uma metodologia. A necessidade de atender cidades que eu não moro, que eu fico apenas um tempo, eu tenho que desenvolver um trabalho a curto e médio prazo e tenho que encontrar formas mais sintéticas de expressar toda a complexidade do meu pensamento. Então isso é um estímulo para criar novas formas didáticas. Na verdade eu continuo fazendo aula (Comunicação pessoal, 2010).

Apesar do tom de ironia de sua fala, Jaime admite fazer de sua aula uma verdadeira experiência corporal, acredita transformar seus alunos em pessoas mais felizes porque dançam e conseguem sentir e dominar seus corpos.

Quando uma pessoa passa por uma experiência, ela pode transformar valores e sentidos a partir do que aquela experiência significou. As vivências realizadas a partir de práticas corporais podem ser de grande valor, pois o corpo é um amplo canal de comunicação, grande denunciador de hábitos e posturas. Portanto, podemos entender na fala de Jaime que as práticas de dança de salão podem contribuir para transformações de valores de forma mais democrática na medida em que agrega pessoas de diferentes grupos sociais.

Observamos nos espaços de dança que as pessoas vão realmente para satisfazer esse grande desejo de dançar, vontade explícita na própria ação de dançar. A dança experimentada concretamente possibilita uma ampliação do vocabulário corporal que pode permitir uma outra forma de se apropriar do corpo, de estar no mundo e de se comunicar com ele.

O conceito de Corpo desenvolvido por Rudolf Laban (1978) pode nos ajudar nos processos de observação, análise e reflexão sobre a dança de salão. Segundo o autor:

O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma

das outras e é uma parte de um todo. As várias partes podem se combinar para uma ação em concerto ou uma delas poderá executar sozinha um certo movimento como "solista", enquanto as outras descansam. Também há a possibilidade de que uma ou várias partes encabecem e as demais acompanhem o movimento. Cada ação de uma parte particular do corpo deve ser entendida em relação ao todo que sempre deverá ser afetado, seja por uma participação harmoniosa, por uma contraposição deliberada, ou por uma pausa (p. 67).

A definição de Laban aborda uma grande complexidade em toda e qualquer ação do corpo. Ao mesmo tempo e sem nos contrapormos ao conceito de Laban, concordamos com Mauss (2003) quando ele afirma que: "O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo" (p. 407).

Podemos então sintetizar os pensamentos afirmando que existe um processo de aprendizagem constante do corpo que atravessa todas as experiências corporais cotidianas e por meio dessas técnicas tradicionais e de certa forma institucionalizadas, se mantém as culturas corporais relacionadas aos espaços e tempos diversos das sociedades.

O ponto central desta pesquisa não é aprofundar a questão da dança de salão como performance, mas consideramos a perspectiva de Cohen (2007) de que "pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar (a performance é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural" (p. 40). Desta forma, pensando a dança de salão enquanto performance, podemos identificar que ela se manifesta através de um conjunto de códigos historicamente construídos que caracterizam seu discurso, a especificidade da performance como linguagem. A codificação e o entendimento dessa cultura corporal são compartilhados por diferentes grupos sociais, possibilitando assim a identificação, comunicação, interação entre as pessoas, bem como a descoberta e desconstrução de diferentes técnicas do movimento.

4.2.2. O estilo no domínio da técnica

Laban (1978) quando aborda a qualidade do movimento em relação as suas preferências corporais caracteriza o que chamamos de estilo. Nas palavras do próprio autor:

É fácil compreender como a seleção e o estabelecimento de preferências de certas atitudes corporais criam um estilo; apesar disso, devemos recordar-nos de que é nas transições de um posição para outra que se verifica uma adequada mudança de expressão, o que determina a criação de um estilo de movimentos dinamicamente coerentes (p. 135).

Podemos perceber no depoimento de Jimmy de Oliveira que a maneira de ensinar também faz parte do conjunto da performance e do estilo do grande artista:

Eu passo para os alunos os movimentos que eu uso, didaticamente, ensino primeiro o mecânico – o que fazer com os pés, por exemplo - para depois libertar o movimento colocando todo o corpo. O aluno só pode desconstruir depois de construir. A busca na dança não deve ser a postura, mas como se comporta o corpo frente aos estímulos. As damas da minha academia têm fama de serem mais “malandras” que as outras. Isso acontece porque é ensinado a autonomia dos passos e muitas variações, além de eu trabalhar mais com o contratempo - tempo quebrado – trabalho também a velocidade, a dinâmica com meus alunos (comunicação pessoal, 2005).

Além da preocupação didática do ensino demonstrada por Oliveira, no discurso dos entrevistados fica também marcada a identificação do lugar onde as pessoas aprendem as técnicas dos passos, como se cada mestre de dança de salão tivesse um estilo próprio e seus seguidores “incorporassem” em suas expressões dancísticas a tradição da técnica de uma determinada escola. Assim, teríamos os performers do estilo Jaime Aroxa, Carlinhos de Jesus, Jimmy de Oliveira, dentre tantos profissionais que hoje “lideram” o campo da dança de salão.

Segundo uma dama frequentadora do baile ficha, podemos observar os diferentes estilos: “As academias ensinam diferentes conduções e posturas, por exemplo: o Jaime Arôxa é mais “ballet”, sua dança não tem vigor; o Jimmy tem o corpo mais gingado porque aqui é ensinado o tempo dobrado, por isso as damas são mais espertas” (comunicação pessoal, 2005).

O estilo reflete a escolarização dos atores sociais. No livro intitulado "Fundamentos de Dança de Salão" Bettina Ried fala sobre aspectos da dança de salão que se relacionam à necessidade de aprendizado institucionalizado:

A sensação de movimentar-se no salão em harmonia com o parceiro e com a música, é passível de ser atingida com pouca prática e com um mínimo de instrução formal. Por outro lado, as possibilidades de aprimoramento são quase infinitas, considerando-se a grande diversidade de figuras possíveis em cada ritmo, e, uma vez esgotado o elenco de figuras "catalogadas", tudo é aberto para a criatividade e improvisação do par (2003, p. 18).

A relação de prazer se coloca eminentemente ligada à aprendizagem dos movimentos. A idéia de existência de "figuras catalogadas" para os diferentes ritmos reforça a questão inicial que não se esgota nesse estudo: a técnica se transforma cada vez mais em elemento condicionante do prazer, da dança e da própria entrada nesse grupo social. Existem hierarquias que se articulam diretamente ao domínio da técnica dos movimentos da dança de salão. Nesse sentido Jaime Arôxa defende a participação dos alunos no baile, como sendo o espaço para que os mesmos dançam sem competirem com seus mestres:

Você nunca vai ver um professor meu dando show no baile, porque se ele tiver dando show ele está dando show com aluno ou então é um casal de alunos dando show igual a eles. (...) Na hora que o cara vai para dar um show na pista, ele está impedindo de dançar todos aqueles alunos que financiam a carreira dele (comunicação pessoal, 2010).

Jaime enfatiza assim que o espaço da dança de salão deve ser democrático, onde a hierarquia que se constitui na sala de aula pelo domínio demonstrado pelos professores de dança seja abstraído pela utilização de técnicas corporais menos espetacularizadas. O espaço adquire uma outra virtuosidade, uma qualidade técnica mais voltada para a possibilidade de dançar com corpos diversos, entendendo a sintaxe possível de cada fala corporal.

4.3. Os grandes nomes e suas marcas nos corpos que dançam

A partir do reconhecimento de que a técnica da dança de salão vem se aprimorando e se tornando elemento fundamental dessa linguagem artística, procuramos investigar alguns nomes que têm sido reconhecidos pelos atores sociais como os grandes criadores e disseminadores das possíveis técnicas desenvolvidas no âmbito dessa escolarização da linguagem estabelecida nos salões de dança.

Notamos durante a pesquisa de campo que existe uma tendência à formação de pequenas “tribos” (MAFFESOLI, 2004) que se relacionam ao local de aprendizagem da dança. Assim, ao mesmo tempo que formam redes de circulação em relação aos bailes, os grupos têm identidades que se caracterizam pela própria estilística da forma de se dançar no salão.

Para o olhar dos não familiares da linguagem e dos códigos do baile, essas diferenças podem ser imperceptíveis. Entretanto, para os atores sociais frequentadores desses bailes, essas diferenças aparecem com muita clareza nos detalhes da forma com que dançam. São características bastante peculiares dos principais atores que fazem parte do universo da dança de salão há pelo menos duas décadas. Eles vêm disseminando seus estilos, técnicas e métodos de ensino pela formação em cadeia que desenvolvem hoje na cidade do Rio de Janeiro.

Através de workshops, oficinas, palestras, cursos em congressos, aulas gravadas em vídeo ou imagens editadas para o Youtube, os estilos desses mestres marcam o tempo dessa linguagem, escrevendo novas histórias da dança de salão na contemporaneidade.

A partir de discursos e práticas de dança distintas, damas e cavalheiros se integram na perspectiva do encontro, porém mantém seus estilos acesos com o orgulho de veicular os nomes dos mestres por onde seus corpos passaram.

Com o objetivo de delimitar a diferença que marca a natureza dos estilos que encontramos nos salões de dança, privilegiamos o estudo de características dos discursos pedagógicos e estéticos de alguns mestres que determinam a forma atual da dança de salão na cidade do Rio de Janeiro.

4.3.1. O “samba funkeado” de Jimmy de Oliveira

Eu criei os passos e crio também a nomenclatura, que na época não foi bem recebida, mas os alunos cobravam das outras academias que ensinassem esses passos que eles estavam vendo nos bailes. Hoje muitas escolas ensinam o “Romário, o escovinha, a boneca”...., mas as escolas ensinam de uma forma diferente e não da forma como eu desenvolvi (OLIVEIRA, 2009, comunicação pessoal).

Como podemos observar através de suas palavras, Jimmy formaliza o ensino da dança de salão com a criação de passos, seguido de uma nomenclatura que os identifica. E esta formalização que já foi anteriormente inovação, já se constitui hoje em uma tradição, isto é, uma forma já institucionalizada reconhecida de ensino da dança de salão no Rio de Janeiro.

A expressão “forma diferente” utilizada por Oliveira traduz uma intenção de falar da possibilidade de sua inovação na dança de salão: a criação de um estilo próprio.

Jimmy de Oliveira, professor, coreógrafo e dançarino de salão, que desenvolve como especialidade um ~~samba funkeado~~ e é proprietário de uma academia de dança localizada na Rua do Catete, bairro da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, acredita que “todas as escolas de dança seguem um padrão de ensino tradicional, inclusive a sua” (comunicação pessoal, 2009). Segundo Jimmy “as bases das danças são iguais, o que realmente muda é a forma como se dança, mas o tempo de execução é o mesmo” (comunicação pessoal, 2009).

O dançarino que iniciou sua carreira na dança de salão em 1989, nos mostra as relações existentes entre o seu estilo de dança e o estilo de música que utilizava quando começou a dançar. Em entrevista realizada em setembro de 2009, Jimmy nos trouxe algumas explicações bastante pertinentes para entendermos de que forma seu estilo de dança de salão foi sendo construído (comunicação pessoal, 2009). Jimmy traz a ideia de que como alguns cantores e compositores brasileiros viajaram e moraram por um longo tempo em Nova Iorque, músicas brasileiras sofreram uma certa influência do “swing” americano. Nesse sentido, ele aponta para

a noção de que esse “swing” americano também teria influenciado sua dança. Além disso, seu estilo também estaria integrado à sua formação inicial de dança de rua.

Oliveira acredita que na década de 1990, os compositores começaram a dar uma outra “roupagem” para a música, que ele percebeu como uma batida “meio hip-hop, meio funkeada”. Assim, Jimmy agregou elementos da dança de rua à dança de salão e percebeu que a dança “pedia essa proposta corporal” ao se envolver com essa nova forma de arranjo musical.

Podemos verificar, em concordância com as observações de Jimmy, que na década de 1990 houve uma invasão muito forte da cultura musical norte-americana. Um dos nomes citados por Jimmy como sua inspiração foi o de Michael Jackson. Além da música, Michael Jackson trouxe muitas inovações para a linguagem do video clip, desenvolvendo uma linguagem coreográfica própria. Com movimentos quebrados, muitos giros, deslizamentos pelo solo e movimentos acentuados do quadril, a grande estrela da música pop americana foi o grande ídolo de muitos jovens dançarinos de rua. Certamente, Jimmy de Oliveira não deixou de receber as influências musicais e coreográficas de Michael Jackson.

Com as mudanças da música que acompanhavam sua dança, ele percebeu que desenvolveu um novo estilo de dança também. Na época em que começou a dança de salão Jimmy já era considerado um dançarino “diferente”. Em relação à postura do corpo na dança de salão, ele afirma que: “(...) ou o cavalheiro move muito as pernas e o quadril e o tronco não mexem, ou move apenas as pernas e o quadril. Eu danço com o conjunto, perna quadril e tronco” (comunicação pessoal, 2009).

Atualmente nos bailes de dança de salão, os atores sociais reconhecem nos corpos dos dançarinos, o swing que marca o discurso corporal do “estilo Jimmy de Oliveira”. A necessidade de utilizar a expressão “estilo Jimmy de Oliveira” se deve a própria necessidade de usar com precisão o que descrevem os atores sociais entrevistados nos bailes de ficha da Academia Jimmy de Oliveira, Estudantina Musical e Grêmio Recreativo Vera Cruz.

Em 1989, depois de fazer três meses de aula com um “Senhor das antigas, o Paulista”, foi estimulado a procurar a academia Maria Antonietta, na época, dirigida

por Jaime Arôxa e Estelinha. Jaime Arôxa já era um nome muito consagrado da dança de salão, que atualmente possui vários espaços de dança, dentro e fora da cidade, sendo o mais famoso e antigo, a academia situada na Rua São Clemente em Botafogo. Estelinha tem um espaço de dança no Centro da Cidade. Segundo ele, Jaime e Estelinha foram os grandes mestres que o ensinaram “o lado técnico da dança” (comunicação pessoal, 2009).

4.3.1.1. Sobre tradição e inovação na dança de salão

Ao argumentar sobre a questão da tradição e da inovação numa dança considerada pelo senso comum como a representação de uma cultura tradicional, Jimmy aponta que: “A evolução é que vai nos manter jovens e conectados à nossa cultura”. Analisa esse aspecto da inovação a partir do início de sua carreira:

Quando eu comecei com essa proposta de dança eu percebi que o jovem gostava mais de me ver dançar, porque o samba tradicional é uma coisa muito mais contida. Um cara de 60 anos não aceita que um jovem de 20 anos esteja com uma expressão corporal aguçada, ele quer que um cara de 20 anos esteja com o corpo dele. Não. Tudo tem seu momento. Eu quero envelhecer e entender que o jovem vem com outra energia na dança (comunicação pessoal, 2009).

Para argumentar sobre o ensino de sua técnica, Jimmy afirma que ele inicia pelo que é tradicional, ou seja, o que todas as escolas ensinam, porque para ele, é preciso passar a base da dança e, segundo ele, a base da dança é o que é tradicional. Jimmy coloca que essa fase do ensino é fundamental para que os alunos compreendam o “estilo funkeado”: “se eu não fizer isso, eu estou fugindo da cultura da dança” (comunicação pessoal, 2009).

Assim, Jimmy ratifica a noção da técnica como a entende Mauss (2003), como um ato tradicional eficaz, pois para ele, se a aprendizagem da linguagem passa pelo que é básico e o que é básico é o que normatiza uma “cultura da dança”, é porque existe uma forma tradicional e eficaz de se aprender os códigos da dança de salão. Nesse sentido, Jimmy considera o seu ensino como professor do samba tradicional

de gafeira como a forma correta de se manter uma tradição que dialoga com a inovação: "Para existir o samba de hoje, existiu o antigo e o antigo é a base, então os que dançam aqui na escola sabem dançar o tradicional e sabem dançar o "funkeado". Nas outras escolas fazem os passos daqui, mas não fazem da "forma funkeada" (comunicação pessoal, 2009). No final argumenta que: "Tudo da dança de salão que a gente ensina já existia no tempo dos dancings, no tempo que se furava o cartão" (comunicação pessoal, 2009).

Jimmy ainda desenvolve um pensamento sobre o domínio de seu estilo afirmando que as pessoas dançam o samba tradicional, que ele também dança e ensina, mas quando toca um samba funkeado, as pessoas dançam no ritmo correto do próprio samba funkeado, mas o corpo não tem o comportamento adequado a esse estilo, e essa mudança, ele sabe fazer. Percebemos em seu discurso a afirmação de que essa mudança faz o diferencial no desenvolvimento da técnica baseada no "estilo Jimmy de Oliveira".

Nesse sentido, Jimmy traz uma inovação para a linguagem que ele almeja também transformar em tradição. Ele justifica essa passagem do "passo novo" para seu ensino tradicional a partir do discurso de que as pessoas quando procuram a academia querem fazer passos que ele desenvolveu e nomeou como o "Romário", "Escovinha", "Boneca" (comunicação pessoal, 2009).

Jimmy concorda que os diferentes ritmos como o chorinho, o samba canção, a bossa nova, o pagode, o samba rasgado, quando tocados, devem ser dançados de determinada forma, e nesse sentido agrega-se ao ritmo determinados passos que são estabelecidos pelo próprio campo da dança de salão. Ele nos diz que em suas aulas fala para seus alunos: "se tocar um samba tradicional num baile, não dancem da forma "funkeada", porque um samba tradicional não pede esse tipo de comportamento" (comunicação pessoal, 2009).

Quando fala sobre seus alunos, reconhece a diferença entre o aluno que "quer ser profissional e o aluno que quer ser aluno", mas, independente dos objetivos que, segundo ele se estabelecem conforme o aluno vai entrando em contato com a dança, o diferencial de sua escola é que em três meses as pessoas já estão dançando.

Segundo Jimmy: "O aluno que quer aprender a dançar, adquire técnica, mas ela não é fundamental, ou seja, o tempo de aprendizagem é mais curto" (comunicação pessoal, 2009), mas, quando o aluno acaba desenvolvendo o desejo de se profissionalizar, ele pondera que:

(...) a pessoa se dá conta das inúmeras possibilidades que a dança proporciona. A dança é a única arma que te proporciona diversos caminhos e aí de repente você está num caminho que se não fosse a dança você não estaria. A dança te agrega ferramentas, tanto para bons relacionamentos de amizade, porque a arte é uma coisa que encanta e de repente sem compromisso você é convidado para um trabalho. Você sem querer ser professor você se vê como professor. Tudo começa como uma brincadeira e aí quando você vê já é uma coisa séria. Foi assim que aconteceu comigo porque na época que eu comecei, eu queria apenas dançar" (comunicação pessoal, 2009).

Na verdade, a crença na sua profissão passa pela ideia de que: "a dança é uma arte que é infinita. Ela não é uma coisa fechada, ela te dá várias possibilidades". Apesar de aceitar a nova realidade que se estabeleceu desde a década de 1990 com o aumento do número de cavalheiros de contrato e de ficha, Jimmy lamenta a fase excessivamente comercial da dança:

Hoje a dança é uma outra realidade. A dança é o momento. Se a gente chegou nessa fase de contrato (falando sobre contrato de cavalheiros para dançar) é porque não houve uma base para continuar como era antigamente. Hoje a dança é focada em alugueis. Qualquer baile que você vai tem cavalheiro de aluguel. No momento que se poderia ter feito algo para não chegar a esse ponto, não fizeram. Então não adianta condenar. Hoje nós perdemos alunos para esse segmento (cavalheiros de contrato) (comunicação pessoal, 2009).

Jimmy não deseja pensar como "a perda da aluna", mas avalia que se não existissem os cavalheiros de contrato "essa dama estaria num baile sentada três horas sem ninguém dançar com ela" (comunicação pessoal, 2009). Como Jimmy se vê como uma pessoa aberta a mudanças, não condena o cavalheiro que trabalha de contrato, não pode imaginar esse fenômeno como uma forma de prostituição e sim uma outra possibilidade de sobreviver da dança. Hoje através dos contratos, Jimmy observa que as damas ficam mais felizes, pois segundo ele, através da dança se

realiza uma troca de energia, assim, criam-se elos afetivos e a auto-estima aumenta. Ainda observa que:

Felizes são as mulheres que podem pagar e felizes aqueles que podem receber e pagar até mesmo sua faculdade através do contrato. Muitos que já fizeram contrato não fazem mais, mas naquele momento aquilo era necessário para eles. Muitos hoje dançam por prazer e têm uma outra profissão (comunicação pessoal, 2009).

As academias de Jimmy de Oliveira se localizam no bairro do Catete há 15 anos. Seu primeiro espaço, inaugurado em 1994, era situado na Rua Correa Dutra, logo depois, na mesma região do Catete, se instalou na Rua Santo Amaro, e em seguida na Rua Silveira Martins. Atualmente sua academia se situa na Rua do Catete, número 112. O espaço onde hoje é a Academia Jimmy de Oliveira é um sobrado com três lances de escadas e era onde se localizava a Academia Maria Antonietta, dirigida por Inácio Carvalho e Jaime Arôxa ainda na década de 1980.

Atualmente, todas as sextas-feiras, seu espaço de dança promove bailes de ficha que são abertos ao público (R\$ 15,00 a entrada). Geralmente os frequentadores são alunos ou profissionais da própria academia. Segundo os atores sociais desse tipo de baile, o espaço auxilia na apreensão da técnica da dança de salão, pois as damas podem exercitar o que aprendem no horário de aula num baile formalizado onde podem selecionar o cavalheiro que irão acompanhá-las.

Apesar de acreditar que a "consciência sobre a dança" tenha se modificado muito ao longo do tempo, avalia que os dançarinos da Zona Norte têm características muito distintas dos dançarinos da Zona Sul. Ele acredita que na Zona Sul "eles ficam muito preocupados com o corpo, em mantê-lo ereto e esquecem de dançar, ou seja, o cara não dança, ele é apenas um executor de passos" (comunicação pessoal, 2009). Jimmy acredita que na Zona Norte os dançarinos mergulham na "essência da dança" e quando ele mesmo se pergunta "onde está a beleza da dança? Está em passos?" Afirma sem nenhuma dúvida:

Tem que ter 60% de swing e 40% de técnica. Aqui (Zona Sul) é o contrário o cara tem 80% de técnica e 20% de swing. Não tem nenhuma relação com ser preto ou branco. O que diferencia no subúrbio é a forma com que ele absorveu

aquilo. É a maneira com que ele vê a dança e a maneira que ele quer enraizar a dança. Acho que eles não se preocupam tanto com o lado técnico, então as vezes falta um pouco de refinamento, de detalhes. Hoje em dia isso já mudou muito, por causa da internet, do Youtube. Tem cara que vem aqui que é de Belém e se você observar você acha que o cara é daqui, porque eles pesquisam muito em vídeo, o acesso hoje é melhor. Acho que tudo é melhor pessoalmente, mas a imagem pode dar uma lapidada. Os workshops e congressos também ajudam as pessoas a ver a dança de uma forma melhor, acabam dando uma renovada na linguagem.

A expressão "renovação da linguagem" utilizada por Jimmy para expressar seu pensamento sobre a necessidade da dança de estar sempre em transformação, é a própria descrição de sua presença, de sua marca no universo da dança de salão. Jimmy acredita e exemplifica em sua entrevista a partir de frases de outros professores, coreógrafos e dançarinos, que ele é uma figura fundamental no campo da dança de salão: "Eu nem imaginava que eu ia ser o Jimmy, eu não imaginava que eu ia criar uma linguagem" (comunicação pessoal, 2009).

No Japão, viu a divulgação sobre aulas de "Jimmy do Japão", ou seja, alguém ensinando o estilo dele. Segundo Jimmy, foram pessoas que passaram por ele, em sua academia ou fora do Brasil em workshops que ele desenvolveu em Madrid, Barcelona, e Holanda. Ele afirma que "tem gente em todo lugar no mundo ensinando esse tipo de samba" (comunicação pessoal, 2009).

Falando de seus grandes mestres, Jimmy destaca Jaime Arôxa, Estelinha, Paulista e Waltinho que segundo ele era um sujeito "das antigas". Jimmy que na apreciação da dança de salão mostra ser nostálgico em relação aos dançarinos "das antigas", se orgulha ao lembrar as palavras de Waltinho: "Você dança bem, mas se você colar a dama em você, você vai descobrir coisas maravilhosas com as suas pernas. Cola na dama e não desgruda que você vai entender que as suas pernas vão produzir". Jimmy aponta que atualmente é reconhecido por seus mestres, como Estelinha que segundo ele afirmou que: "A dança de salão já existia com os meus pais, agora isso que o Jimmy criou é uma coisa completamente nova".

Assim, Jimmy é reconhecido como um dançarino que revoluciona o samba e cria um estilo próprio: o samba funkeado. Justifica que sua fama e reconhecimento se devem ao fato de não ter alterado as bases da dança. Para ele, os nomes que

marcam a dança hoje são aqueles que possuem escolas conceituadas e de peso e que de certa forma, criaram estilos próprios e que atualmente são consagrados também no exterior: Jaime, ele e Carlinhos. Pondera que outros nomes que hoje em dia também aparecem, “não criaram nada, apenas carregam as marcas desses nomes” (comunicação pessoal, 2009).

4.3.2. O estilo Jaime Arôxa: filosofia e técnica como essência

Aos 12 anos, Jaime Arôxa fez um teste vocacional no SESI Recife, cidade onde nasceu. A revelação dos examinadores expressa seu talento para atividades físicas e rítmicas, como balé e dança contemporânea, e as palavras de Jaime em relação ao comportamento de seu pai, lembram o ocorrido e expressam o preconceito da época, década de 1970: “leve uma surra que dói até hoje” (in SALDANHA, 2007, p.24).

O teste foi apenas o início de uma história onde a dança tem destaque, pois Jaime Arôxa é atualmente um dos nomes mais reconhecidos da dança de salão da cidade do Rio de Janeiro. Nome que se expandiu pelo Brasil e exterior. Não vamos nos deter aos detalhes da história de sua vida, mas nas relações que se estabelecem e culminam na criação de um estilo de dança, em sua aproximação com Maria Antonietta e em alguns contrapontos que indicam em sua fala algumas críticas ao trabalho e ao estilo de outros professores e coreógrafos da dança de salão.

Jaime Arôxa conheceu a mestra Maria Antonietta numa domingueira dançante no restaurante Sol & Mar localizado no bairro de Botafogo. Ao dançar pela primeira vez com Jaime, Maria Antonietta reconheceu no cavalheiro “um jeito de pegar a dama bastante diferente” (SALDANHA, 2007, p. 50). Jaime teve vergonha de dizer a mestra que havia aprendido a dançar na zona de prostituição da cidade de Recife. Como já conhecia a fama de Antonietta, pediu para fazer suas aulas, mas Antonietta negou-lhe o pedido afirmando não possuir vagas em seus horários. Mesmo sem ter sua presença agendada, Jaime apareceu em sua casa para assistir suas aulas. Ela a princípio questionou, mas durante uma semana Jaime permaneceu de 18h as 22h

observando suas aulas. Foi essa persistência que fez com que Maria Antonietta, muito impressionada, resolvesse dar-lhe uma chance. (SALDANHA, 2007, p. 50).

Na década de 1980 a dança de salão estava crescendo:

Artistas famosos, intelectuais, jornalistas, colunáveis, universitários, todo mundo queria fazer aulas. A gafeira virou moda, os bem-nascidos misturavam-se a empregadas domésticas nos mais sagrados templos do gênero, como a Estudantina e a Elite. Os bailes do Circo Voador logo se tornariam famosos e históricos, reunindo todos os grandes craques daquele momento e do futuro. Até Regina Miranda, nome dos mais respeitados do balé clássico, fazia dança de salão e adorava. Foi a época da "Ópera do Malandro", que lançou Carlinhos de Jesus. Tudo ajudava" (SALDANHA, 2007, p. 51).

Foi assim que Jaime Arôxa se tornou parceiro de dança, assistente de aula de sua mestra e eventual morador da casa de Maria Antonietta⁴⁸.

Como verdadeiro empreendedor da aprendizagem corporal, Jaime fez aulas de balé e tornou-se parceiro de Debora Colker antes de seu sucesso na mídia. Como trabalhavam com técnicas diferentes, trocaram experiências e realizaram alguns shows misturando seus estilos. (SALDANHA, 2007).

Jaime queria aprender sobre as possibilidades do corpo, tinha o desejo de desenvolver uma metodologia própria de ensino, e, assim, cercava-se dos conhecimentos corporais, e alimentava o sonho de aprender com seu ídolo, Carlinhos de Jesus. Segundo Saldanha:

Jaime vivia pedindo para aprender com ele, mas Carlinhos, ironia do tempo, hoje professor e dono de academia, achava aula de dança uma grande bobagem. Numa ocasião, Jaime reuniu alguns dos melhores dançarinos de salão do Rio, entre eles Carlinhos, e fez uma proposta. Trocariam o que cada um tinha de melhor. Jaime aprenderia novas técnicas e passos e daria em troca seu método e jeito de ensinar. O objetivo era criar um padrão de ensino. Ninguém topou. "Fiquei isolado", conta, "e a primeira escola de dança de salão do Rio que abriu para grupos, com alvará de licença e tudo, foi a minha. A diferença radical, é bom que se entenda, era que as academias já existentes só davam aulas individuais. Então a novidade era esta: pessoas que nunca tinham dançado aprendendo umas com as outras, e dando certo" (2007, p. 63).

⁴⁸ Quando Jaime Arôxa não tinha mais dinheiro para pagar as aulas de Antonietta pois foi demitido de seu emprego porque não conseguia chegar no horário em função de suas noitadas nos bailes da cidade, Antonietta acolheu-o por um curto período de tempo (SALDANHA, 2007)

No começo da década de 1980 o ensino da dança de salão ainda não se constituía como um aspecto necessário a comunicação dos dançarinos de salão.

4.3.2.1. Sobre dança de salão, tradição e ritual

Na entrevista que realizamos com Jaime Arôxa em 2010, o profissional fez questão de reforçar o caráter ritualístico da dança de salão. Segundo ele alguns aspectos relacionados ao ritual da dança desapareceram em função das novas relações corporais que se estabeleceram atualmente entre homens e mulheres:

O que nós tínhamos antigamente era uma certa profundidade de sentimentos e de emoções, porque era muito mais raro e muito mais emocionante tocar numa mulher do que é hoje. Hoje em dia isso é banal. Hoje você beija na boca um cara que você nunca viu na vida numa [redacted] e vai dormir, então isso quebrou determinados rituais, você não precisa mais deles. (...) Hoje o mundo ficou mais pasteurizado culturalmente, o fato é que o mundo emburreceu, e aí vai junto tudo, inclusive a dança de salão, que passa por uma fase de modismos. (...) O fato do homem chamar a mulher para dançar e depois levá-la para o mesmo lugar: isso não acontece mais não, isso já passou... esses rituais se quebraram (comunicação pessoal, 2010).

Jaime considera parte integrante do ritual realizado nos bailes a ação do cavalheiro de chamar a dama para dançar e levá-la de volta a sua mesa. Entretanto acredita que isso se deve também a uma questão de bom senso, de educação e não a manutenção de uma tradição da própria dança. O problema do argumento de Jaime que tenta romper com a representação de uma tradição em relação a dança de salão resvala na questão conceitual do que Arôxa está denominando tradição e ritual. Como nos fundamentamos no conceito de tradição desenvolvido por Hobsbawm (2002) e como todo ritual se fundamenta na própria repetição de si mesmo, os conceitos se integram e podem até mesmo ser confundidos quando abordamos as questões relativas aos códigos e as regras da dança de salão. Como afirma Mariza Peirano (2003) "rituais e representações são tão determinantes da vida em sociedade que, muitas vezes, exigem que os indivíduos dêem sua própria vida

para defendê-los, como, por exemplo, em casos de guerra. Mas também estão presentes em grandes festividades, como demonstrações populares” (p. 19).

Se a tradição é uma invenção do ser humano e se ela não se caracteriza pelo tempo em que se estabelece no espaço, podemos dizer que as tradições envolvem escolhas humanas que trazem a tona significados que representam a manifestação humana da identidade de um grupo. Assim, o campo da dança de salão distingue o que interessa constituir e representar como tradição da dança de salão. Nesse aspecto, podemos dizer que a ação de chamar a dama para dançar e depois levá-la ao lugar onde ela estava anteriormente, já se constitui em uma tradição, pois está bastante presente no discurso sobre o que representa a tradição para os atores sociais e ainda é muito comum em muitos espaços, inclusive os espaços de dança de salão investigados nesta pesquisa.

4.3.2.2. Corpo e performance

A performance da dança de salão se caracteriza como um ritual que formaliza um conjunto de tradições. Dessa forma, fundamenta-se a comunicação entre os performers e os espectadores que por sua vez serão os próximos atores da cena, pois também irão preencher o espaço do salão. A comunicação se estabelece em fluxo e refluxo, pois os espectadores podem interferir como parte do jogo da cena. Muitas vezes o fazem por olhares, expressões e atitudes que chamem atenção (observações de campo, 2009). Assim, nesse jogo de trocas de espaços e papéis, estabelecem novos diálogos corporais, movimento incessante e necessário ao processo dinâmico de formação e transformação desse grupo.

Nesse ritual, alguns princípios se tornam essenciais para seus atores. Muitos desses princípios foram observados durante nossas visitas nos espaços de dança. Jaime Arôxa aborda a importância da roupa. Para ele, a questão da exibição está implícita, assim, a roupa se transforma em figurino, pois seus argumentos são relacionados ao olhar do espectador:

Nos meus bailes e nas minhas aulas no curso de formação de professores, não é que eu obrigue todo mundo a vir com a roupa que eu quero, mas eu explico que para cada ritual temos uma roupa diferente. Jamais eu vou ver um cara dançando tango bem se eu observar que ele está de bermuda e de chinelo. Porque a perna dele não vai estar com a linha que pode ter. Não é frescura por parte de uma etiqueta social, isso é um conceito subjetivo, mas em termos técnicos mesmo, uma pessoa de bermuda não vai ter a mesma linha, não vai me passar a mesma informação que uma pessoa com uma calça bem colocada, bem recortada e um sapato que acompanha aquela linha. Um tênis ele tem uma parte do pé quase sempre maior do que a parte do calcanhar ou então as pontas grandes e o meio é pequeno, então não a mesma anatomia de pé que dá um sapato social bonito. Se eu dançar de sapato você vai ver meu pé, se eu dançar de tênis você não vai ver meu pé. No sapato eu vou apoiar meu pé melhor (comunicação pessoal, 2010).

Quando Jaime relaciona a informação da dança com o tipo de sapato e de calça utilizados para se dançar o tango, ele está ressaltando as questões estéticas do corpo quando dança, ele está priorizando o corpo como objeto de arte (JEUDY, 2002).

Analisando esse sentido de exibição do qual o corpo se apropria, Jeudy incorre na imagem corporal construída na relação “Eu exibição” e o “olhar do Outro”. Segundo o autor, o equilíbrio entre o pudor e a intenção de se mostrar através de uma ação ou de uma pose é que faz com que o espectador tenha seu momento de encantamento:

A exibição não é necessariamente pública, ela é, antes de tudo, essa intimidade do corpo oferecida ao olhar do Outro. Trata-se, aliás, de um paradoxo clássico: o pudor se aloja sempre no coração daquele que se torna público. É preciso ainda distinguir as maneiras inesperadas de mostrar-se e a vontade de fazê-lo como um ato estético. Adotar uma pose imóvel sem premeditar é uma arma de sedução tal que todas as sutilezas do charme consistem por vezes em simular o paradoxo dessa intenção “natural”. A estratégia mais conhecida é deixar pairar a dúvida quanto à própria intenção de mostrar-se. Quando a vontade de se exibir parece por demais evidente, o efeito do charme corre o risco de desaparecer. Trata-se de um jogo - que é ele próprio tido por “natural” - entre a intenção e o incidente. Ora, esse jogo faz surgir uma crença no mínimo estranha: graças aos encantos da exibição, o olhar do Outro talvez conduza à passagem da imagem corporal ao corpo em si (JEUDY, 2002, p. 39).

É na continuidade desse jogo de exibição que damas e cavalheiros selecionam seus parceiros e reconhecem as matrizes dos movimentos da linguagem do corpo.

Arôxa reconhece a importância histórica da dança nas relações de aproximação entre homens e mulheres. Segundo ele: “antigamente a dança era o caminho mais ousado que o homem tinha para conhecer uma mulher”, e é nesse sentido que Jaime Arôxa relaciona em suas aulas a dança ao jogo de sedução que permite que homens e mulheres se aproximem, mesmo que seja com o intuito apenas de dançar. Assim, para o dançarino e professor Jaime Arôxa, a dança deve estar envolvida por corpos impregnados de sensualidade (comunicação pessoal, 2010).

Para desenvolver nos indivíduos uma consciência do corpo que inclua aspectos relacionados a essa sensualidade potencial do ser humano, Jaime fala sobre a importância da aula de dança como base de organização dos movimentos, que faz com que a dança aconteça de verdade. Entretanto, denota uma certa preocupação na medida em que as aulas podem enquadrar os indivíduos e impedir-lhes o “transbordar de talento intuitivo” (comunicação pessoal, 2010).

Na verdade Jaime relaciona esse talento intuitivo que se desenvolve no salão sem a escolarização dos movimentos, ao próprio prazer de dançar. Nesse aspecto, Jeudy incorre na noção de repetição. O autor coloca que a repetição pode transformar a exibição em um ato puramente mecânico, ausente do prazer que se estabelece no jogo sedutor das posturas:

É provável que o modelo profissional não experimente mais muito prazer em mostrar-se, caso não tenha uma relação singular com o artista. Do mesmo modo, a exposição do corpo repetida a cada dia como um hábito estratégico para suscitar o desejo sexual parece anular o prazer do jogo sedutor das posturas. Quanto mais a finalidade das poses adotadas pelo corpo é tornada objetiva, mais o jogo se parece com um hábito técnico. Todavia, para além de toda encenação construída segundo intenções precisas, o jogo de posturas se transforma também em desafio para si mesmo, como se a vertigem das imagens corporais fosse capaz de subverter a mais mecânica repetição (JEUDY, 2002, p. 40).

Jaime avalia que atualmente o mundo é extremamente racional e comenta sobre algumas características corporais que vão se perdendo conforme mergulhamos nesse excesso de racionalidade. Segundo Jaime, o eixo corporal do ser humano é essencialmente animal e ele pode ser perdido se não acessamos com frequência esse nosso lado animal. Assim, Jaime desenvolve um trabalho pedagógico que intenta

através da razão do indivíduo devolver-lhe seu lado intuitivo. Nas palavras do próprio professor:

O meu trabalho é de cabeça, mas uma cabeça para resgatar o instinto, o impulso e não fazer com que o impulso apague o racional. (...) Eu como professor tenho que fazer um pouco de terapia quando o cara entra, antes dele começar a dançar, mas ele geralmente entra na academia querendo dançar logo, então eu vou ensinando para ele o passo e sem que ele saiba ou perceba eu vou modificando ele pouco a pouco. O meu método transforma a pessoa. Se você for ver minha turma dançando não tem nada demais, todos têm talento, todos têm jeito. A princípio você entra na minha sala e você não vai ver nada de excepcional, mas você vai achar tão natural tudo que não vai se impressionar. É porque você não viu o primeiro dia deles, eles chegam aqui tão fora do natural, que o que eu faço é devolver o "natural" deles. A partir daí é que eu começo a ver as exceções. Depois que a gente atinge a média é que começam a aparecer outras figuras. O problema é que 90% chega aqui abaixo do natural, vem desequilibrado, sem postura, tímido, sem concentração (comunicação pessoal, 2010).

É notória a ideia desenvolvida no discurso de Jaime de que num primeiro momento o professor deve trabalhar aspectos corporais básicos que transformem o corpo do sujeito bem como a imagem que ele faz de si mesmo. Para Jaime, grande parte dos professores de dança de salão ensina diretamente aos alunos os passos de dança com o próprio corpo que eles chegam na escola. Entretanto, os elementos fundamentais da dança, que segundo ele são: postura, elegância, musicalidade e expressão artística, são os elementos que quando desenvolvidos fazem com que os alunos se sintam fisicamente melhores. Ele acredita que mesmo não querendo ser um profissional da dança, o aluno quer dançar bem e isso se integra aos conceitos de exibição corporal e de corpo como objeto de arte desenvolvido por Jeudy (2002).

Um dos problemas bastante comentado pelos atores sociais sobre o acesso as aulas de dança de salão é o desequilíbrio entre o número de homens e mulheres. As mulheres procuram muito mais as academias de dança do que os homens. Poderíamos analisar tal fato pelo preconceito ainda existente em relação a masculinidade do homem que dança, mas não temos objetivo de levantar essa discussão na pesquisa. A solução que Jaime encontrou para tal desequilíbrio foi a criação do aluno bolsista e do cartão verde, um passe livre para os rapazes esticarem as horas de aula (SALDANHA, 2007, p. 64). O aluno bolsista não paga a academia e

pode frequentar todas as aulas que desejar, assumindo em contrapartida a obrigação de acompanhar uma dama todas as vezes que for necessário (MASSENA, 2006). Segundo um bolsista da academia, Jaime realiza audições com frequência e existem cinco modalidades de bolsistas:

- 1) Temporário: Está sobre avaliação e pode ser selecionado ou não como bolsista.
- 2) Bolsista: Recebe uma camisa de bolsista e possui obrigações como auxiliar nas aulas em que seja requisitada a sua presença.
- 3) Assistente: Está um pouco acima dos bolsistas. Geralmente vira assistente para ganhar sua primeira turma (do ritmo que mais domina). Recebe uma porcentagem do preço da aula, por aluno matriculado em sua(s) turma(s). Pode ser responsável também por melhorar o nível dos bolsistas.
- 4) Monitor: Acima dos assistentes. Já tem responsabilidade sobre algumas turmas e também pode exercer algumas funções administrativas, como controlar a entrada e saída dos bolsistas/assistentes. Substitui também professores que faltam.
- 5) Professor: Auto-explicativo. Pode abrir sua própria filial.

O sucesso de suas aulas e de seu estilo de dança de salão fez com que Jaime Arôxa tentasse alcançar outras cidades do nosso país. Depois que Jaime formou o seu primeiro grupo de dança, quando o grupo se desmembrou, as pessoas foram se espalhando pelo Brasil. Ele afirma que apesar de ter se expandido de maneira desorganizada porque não foi de forma planejada, não parou de investir em parcerias, pois sempre acreditou em sua filosofia de dança e na expansão de sua metodologia. Atualmente Arôxa faz parcerias com espaços em Curitiba, Goiânia, São Paulo e Recife. No Rio de Janeiro, ele já abriu espaços em Botafogo, Ipanema, Tijuca e Recreio. Seu nome possui tanta ressonância que segundo ele: “tem aqueles que usam meu perfume mas que não têm o meu cheiro, porque estão mais distantes ainda” (comunicação pessoal, 2010).

A grande crítica de Jaime em relação aos professores de dança de salão na atualidade é a falta de uma compreensão mais profunda sobre a dança. Para ele, os professores clonam seus alunos, pois estão muito preocupados em criar uma marca de identificação de seu próprio estilo. Segundo Arôxa, a característica principal de

seu estilo é a ausência de uma marca e tenta comprovar essa hipótese citando alguns nomes importantes da dança que passaram pelas suas aulas:

O Adílio Porto faz muito sucesso em Amsterdã, as coreografias dele são super musicais, a didática dele é ótima, porque ele passou pelo Jaime Arôxa. Mas ele não dança nada parecido com o Jaime Arôxa. Eu tenho Erico e Raquel que passaram por aqui, eles têm um excelente DNA e vieram do Jaime Arôxa, mas por que? Por causa da postura, por causa da musicalidade, por causa da roupa, mas cópia do Jaime não tem. Então vamos separar o que é cópia, clone, porque determinados professores clonam o aluno, fazem o mesmo gesto. A gente sabe que o indivíduo passou por mim, porque coreografa de outro jeito, escuta a música de outro jeito, porque tem uma elegância de outro jeito, mas dança diferente de mim. Mas me parece que está muito ligado a postura, eu gosto de uma dança mais em pé. Outros estão mais ligados a roupa. Alunos do Veronese em São Paulo dançam com uma coisa na cabeça, vestidos de pirata, então cria-se uma marca. Eu não tenho essa marca. Eu influencio porque os elementos fundamentais na dança ficam mais acentuados em quem passa por mim. (...) Meu método está muito relacionado à sedução entre homem e mulher, a sensualidade entre eles, que a dança perdeu. Perdeu porque os homens não vão com esse objetivo de seduzir a mulher, ele vai muito mais com o objetivo de ser reconhecido como bom dançarino do que seduzir a parceira dele.

Percebemos nas palavras de Jaime essa preocupação com o jogo cênico de possibilidades de relacionamentos entre cavalheiros e damas. Em pesquisa de mestrado intitulada *A sedução do brasileiro: um estudo antropológico sobre a dança de salão* (2006), Mariana Massena utiliza da técnica da "participação observante" (WACQUANT, 2002) durante 16 meses fazendo aulas de dança de salão no Centro de Dança Jaime Arôxa. Segundo a autora, durante suas aulas "Arôxa falava todo o tempo sobre a dança de salão, suas peculiaridades e o que chamava de "filosofia de dança". Não só discorria reflexivamente sobre o tema como inspirava seus alunos a refletirem também" (2006, p. 19). Desta forma, acreditamos que seus alunos apreendem muito mais do que os passos de dança, apreendem sentidos e significados que Jaime aponta como a ligação entre a arte da dança e a vida, pois segundo ele:

A dança é maravilhosa, não a minha dança ou a sua dança, mas "A Dança é maravilhosa". Poucos acessam isso com tanta pureza, vendo essa complexidade. A vida é para acessar isso, para alcançar essa entidade que está presente em todos os estilos. Em todos os estilos essa alma está presente. Por isso eu quero incluir a dança de salão no patamar de todas as danças, não quero que ela fique

abaixo de nenhuma dança, porque se ela tiver a mesma alma ela vai estar no mesmo patamar. A diferença é a produção, é o dinheiro investido, é a roupagem que ela tem, mas na essência é tudo a mesma coisa (comunicação pessoal, 2010).

4.3.3. Maria Antonietta: o início do movimento de escolarização na cidade do Rio de Janeiro

Num prédio bastante simples localizado no Centro da Cidade, bem próximo a Praça Tiradentes, morou por muitos anos Maria Antonietta Guaycurús de Souza, a grande dama dos salões de dança da cidade do Rio de Janeiro. Antonietta que aprendeu a dançar nos saraus promovidos por seus avós em Manaus onde nasceu, aos 14 anos alfabetizava voluntariamente num Centro Espírita, foi secretária sindical do Partido Comunista, fez curso de ufologia e acreditava que o anjo Gabriel e Jesus Cristo eram extraterrestres (comunicação pessoal, 2005). A história de vida dessa grande dama se confunde com a história da dança de salão da cidade do Rio de Janeiro, e com as memórias dos profissionais que foram surgindo a partir da década de 1980.

Em sua biografia escrita pela jornalista Teresa Drummond (2004), fica muito marcada a tradição cultural de sua família. Seu pai tocava violão e flauta e sua avó dançava polca, mazurca, valsa e chorinho nas festas em sua casa em Manaus. Participavam os familiares, amigos e políticos. Segundo Drummond (2004) até o governador do Estado frequentava as festas que eram animadas por todos da família.

Na primeira entrevista que realizamos com Maria Antonietta em 2005 em sua casa, ela não escondia a satisfação de falar de sua carreira que sempre foi intensamente vinculada a sua história de vida. Com um linguajar muito simples, demonstrava um profundo conhecimento sobre vários assuntos e falava sobre a importância da leitura para o desenvolvimento da sabedoria da vida.

Maria Antonietta iniciou sua trajetória profissional na dança de salão aos dezessete anos quando fez um teste para ser auxiliar de ensino na academia Moraes em 1945, que segundo ela era a única academia a ensinar a dança de salão nessa época. Concorreu com outras quarenta candidatas e lembrava que “a maioria pensava que se tratava de um cabaré, porque o anúncio não tinha especificado que

o cargo era de auxiliar de ensino” (ANTONIETTA, 1997)⁴⁹. Foi selecionada e a partir desse momento não parou mais de trilhar seu caminho pela arte da dança de par.

Antonietta é unanimidade nas entrevistas e livros de dança de salão quando o assunto é seu ensino e popularização. Ela foi realmente o nome que deu início a esse movimento na cidade do Rio de Janeiro, sendo responsável pela formação dos grandes nomes que difundem hoje a dança de salão no Brasil e no exterior. Segundo Jaime Arôxa:

Ela foi o elo de ligação entre o passado e o presente, pois em uma época em que as danceterias proliferaram, promovendo o afastamento dos pares, foi ela a responsável pelo resgate da importância da dança de salão. Não bastasse esse fato, ela também representa, na sua essência, a mais viva expressão da dança (SALDANHA, 2007, p. 47).

Ainda morando em Recife, Jaime Arôxa viu Antonietta na revista Fatos e Fotos onde aparecia numa chamada como “John Travolta do Rio de Janeiro”. Sua fama na década de 1980 obteve maior popularidade quando participou do projeto “Palco sobre Rodas” da Prefeitura do Rio de Janeiro:

A Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro criou o projeto Palco Sobre Rodas em 1977. Em seguida, o Dança na Rua. Na década de 1980, Maria Antonietta foi contratada algumas vezes para fazer shows em praça pública na Carreta da Cultura. A programação era diversificada: do balé clássico à dança popular. “Ai que saudade que eu tenho!” era o nome do evento. O povo assistia ao espetáculo e caía na dança. Um grande baile ao ar livre, animado pelos Astros de Ouro do maestro Darcy da Cruz, na voz de Everardo, o Rei da Noite, que veio a ser crooner da Orquestra Tabajara (DRUMMOND, 2004, p. 48).

Principal nome de espaços como a Gafieira Estudantina Musical, a Gafieira Elite e a Domingueira Voadora que acontecia no Circo Voador, Antonietta foi dama muito disputada dos salões. Desde que ingressou na academia Moraes passou a ser convidada para os bailes mais tradicionais da cidade, como os da Associação dos Empregados do Comércio e os da Casa do Estudante do Brasil (DRUMMOND, 2004). Segundo Drummond (2004) ela marcava em seu caderninho com quem iria dançar o

⁴⁹ Entrevista realizada por Milton Saldanha e Rubem Mauro Machado em maio de 1997. Publicada em www.jornaldance.com.br

tango, o bolero, o soltinho ou o samba, pois se não o fizesse, poderia haver confusão no baile.

Antonietta aprendeu a técnica da dança com Moraes, pois na década de 1940 não existia ainda uma tradição de ensino. A academia Moraes localizava-se na Avenida Passos, número 13, onde hoje existe uma Ótica, ao lado da Igreja Nossa Senhora Lampadosa. O slogan da academia atraía a maioria de seu público que era masculina: “Quantas oportunidades você já perdeu porque não sabia dançar?” (DRUMMOND, 2004, p. 37). Na temporada de formaturas e bailes de debutantes apareciam as senhoras e senhoritas para fazer aula, mas se matriculavam somente quando seus maridos ou pais conheciam e aprovavam o ambiente (DRUMMOND, 2004).

Atualmente a realidade se inverte e são as mulheres que mais procuram os espaços de dança. Dançam pela saúde, pela socialização, como atividade física, mas, principalmente pelo prazer de dançar. E esse prazer envolve a forma bastante séria com que se interessam em apreender a técnica dos movimentos.

Ao falar sobre a dança de salão dos dias atuais, Antonietta demonstrava grande desapontamento em relação à necessidade dos dançarinos de darem seus “shows” no salão. Ela afirmava que a dança deveria envolver esse prazer do movimento a dois integrado a música e não esse excesso de virtuosidade que resultava nos problemas espaciais do baile. Apesar de expressar um comportamento transgressor feminino, a grande mestra fazia questão de apresentar um lado bastante tradicional da dança de salão, conservando princípios éticos e estéticos conquistados ao longo de seis décadas de história dos quais seu nome fazia parte.

Na Gafieira Estudantina Musical, sua presença era tão marcante que não se importava de adentrar o salão de baile para chamar a atenção de homens ou mulheres que tivessem descumprindo as regras do Estatuto da Gafieira. Presenciamos em uma de nossas visitas a campo (2005) a atitude de Antonietta quando uma dama sentou-se no colo de seu parceiro. Ela se aproximou do casal e sem rodeios disse à eles que aquele lugar era um lugar de respeito e que eles não poderiam se comportar daquele jeito.

Depois de conseguir estabelecer um novo perfil de dançarinos de gafieira, ensinando a dança de salão para universitários, profissionais liberais e intelectuais em função de seu reconhecimento na Gafieira Elite, podemos compreender o excesso de preocupação de Antonietta em preservar a imagem dos espaços de dança de salão. Durante muitos anos de sua vida foi rotulada com adjetivos pejorativos, pois era assim que a sociedade distorcia a imagem das profissionais de dança:

O pessoal lá em casa era muito tacanho. Mulher que não era mais virgem era prostituta. Mulher que gostava de ir a baile também era prostituta. Depois que vovô morreu, passei a frequentar um clube de Bento Ribeiro. Todo mundo, sem exceção, achava que eu tava pegando homem no baile. Eu ia para dançar!... Nem minha irmã gêmea podia ir ao portão comigo. Era noiva. E o noivo não deixava porque De Lourdes ia perder a virgindade só de ir até o portão comigo. A briga era tanta que eu resolvi pedir dinheiro à dona Júlia – uma vizinha – para ir ao Juizado de Menores. (...) No Juizado, contei minha história, lembrando o 'acontecido' quando fugi, e pedi ao juiz emprego em casa de família. Foi quando fui trabalhar como doméstica para me ver livre de todas essas discriminações. Minha avó não era má. Ela se danou para criar a gente, mas tinha essa parte de ignorância sobre virgindade. Isso eu não conseguia aturar. Aí o juiz telefonou para um almirante da Marinha e me arrumou trabalho na casa dele (ANTONIETTA in DRUMMOND, 2004, p. 71).

Antonietta foi violentada aos quinze anos, quando pegou um bonde para visitar sua família em Bento Ribeiro e ao descer na Praça Mauá, se viu perdida na cidade e pediu ajuda a um Senhor fardado. O Senhor, com uma conversa bastante simpática, levou Antonietta para um quarto no Centro da Cidade e a manteve trancada por dois dias até que ela conseguisse fugir. Na época o Código Penal determinava que o rapaz deveria se casar com Antonietta para extinguir sua punição. Ela não quis se casar e seu avô, compreendendo a situação, encerrou o caso. O sujeito foi apenas transferido para a Amazônia (DRUMMOND, 2004).

Assim Antonietta carregava essa marca, mas se revoltava com o preconceito que não a libertava de um estigma que se associava na época a sua fama de dançarina, pois a sociedade estabelecia para as profissionais de dança uma imagem bastante pejorativa.

Segundo Drummond (2004), as profissionais dos dancings, conhecidas como taxi-girls, também procuravam formação na academia Moraes, pois se elas não fossem exímias dançarinas, passavam grande parte da noite sentadas sem ganhar dinheiro e poderiam até mesmo perder o emprego.

Em relação aos clubes sociais e as gafieiras, Antonietta contava que a principal diferença era que "nas gafieiras 80% dos frequentadores se constituíam por negros e nos clubes sociais era proibida a entrada de negros. Mas em ambos os espaços, os homens vestiam ternos e tiravam as damas para dançar com um lenço na mão" (comunicação pessoal, 2005). Antonietta ainda contava que era nos bailes que as mulheres podiam exibir seus belíssimos vestidos, sendo bastante natural que as empregadas domésticas pedissem emprestado os vestidos para suas patroas.

Nas representações relacionadas as discussões de gênero, é muito comum a dança de salão ser considerada uma dança masculina onde o homem é a liderança e a mulher é submissa aos comandos do homem. Massena (2006) argumenta que o esperado em relação às damas é a passividade, enquanto do cavalheiro, espera-se a atividade. Segundo a autora "além da impossibilidade de decidir a hora que quer dançar, de escolher o par e da obrigatoriedade de aceitar o convite masculino, durante a dança a mulher deve ser conduzida, ou, no vocabulário da dança, ser submissa ao seu cavalheiro" (p. 33).

Quando Antonietta inicia sua trajetória como professora de dança de salão, deixa de exercer apenas o papel de dama, apenas conduzida, passando a conhecer e ensinar também o papel do cavalheiro, os movimentos de condução do homem (DRUMMOND, 2004).

Compreendemos que essa questão pode ser um grande marco que tenha desencadeado uma série de novas possibilidades como por exemplo as aulas coletivas desenvolvidas por seu discípulo Jaime Arôxa. Antonietta, que se orgulhava de sua experiência e de sua história no campo da dança de salão, viveu tentando expressar que a dança é uma atividade de lazer que precede a capacidade de comunicação com todos aqueles que estão envolvidos no ritual dos bailes. É apenas nesse sentido da comunicação pela dança integrada a uma ambiência sonora que a mestra Antonietta entendia e defendia a necessidade das aulas para o

desenvolvimento da técnica. Mais uma vez, podemos analisar a manutenção da tradição no pensamento da mestra a partir do conceito de técnica desenvolvido por Mauss (2003) como o "ato tradicional eficaz" (p. 407). Para Antonietta, a eficácia desse ato de dançar se integra a realização do próprio prazer de dançar.

Apesar de considerar a técnica muito importante para a efetivação da dança a dois, fazia questão de reforçar a idéia de que antes de qualquer outra coisa, as pessoas deveriam respeitar o espaço da dança e extrair do corpo o prazer proporcionado por essa arte que só se realiza em contato com o outro.

Na verdade consideramos que Maria Antonietta Guaycurús de Souza deixou muito mais do que um estilo, um método, ou uma técnica de dança de salão. Ela inventou uma tradição muito importante no campo da dança de salão: o ensino e a difusão de uma arte popular que seja integrado a compreensão de limites éticos e estéticos.

Corpos dialogam numa intimidade fora do comum com a música. Movimentos se completam numa seqüência sublime. Um clímax que só acontece com a dança de salão, onde ritmo e coordenação motora são tão importantes quanto a vontade de aprender e a própria humildade. Dança de salão virou sinônimo de Maria Antonietta, (...) principal responsável pela penetração desta arte na classe média carioca. A moda pegou (COTTA, apud DRUMMOND, 2004, p. 7).

Nas entrevistas que realizamos com Maria Antonietta nos anos de 2005 e 2007, ela fez questão de dançar. Belas imagens de uma mulher que lutou para continuar vivendo pela dança de salão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Regina. Subjetividade, alteridade e memória social em Ruth Landes in **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado. **Corpo e arte em terapia ocupacional**. Rio de Janeiro: ENELIVROS, 2004.
- ALVES, Andréa Moraes. **A dama e o cavalheiro. Um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ASSIS, Machado. **A Semana. 1892**. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BIZZOCCHI, Aldo. **Anatomia da cultura. Uma nova visão sobre ciência, arte, religião, esporte e técnica**. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo; VIANNA, Luiz Fernando. **Heranças do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo. Perspectiva, 1987.
- _____. **O poder simbólico**. 10ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BRAUDEL, Fernand. Minha formação de historiador in **Reflexões sobre a história**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.

- _____. **O espaço vazio.** Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- BURKE, Peter (org.). **A escrita da história.** São Paulo: Unesp, 1992.
- _____. **Hibridismo cultural.** São Leopoldo: Unisinos, 2006.
- CABRAL, Sérgio. **Estudantina e Zicartola.** Revista Argumento, 2003
- CALDEIRA, Solange Pimentel. **O Lamento da Imperatriz. A linguagem em trânsito de Pina Bausch. A questão do espaço e a cidade na obra baudschiana.** Tese de doutorado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.
- CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. **Rian, a primeira caricaturista brasileira (primeira fase artística, 1909-1926).** Dissertação de Mestrado da Universidade de São Paulo, 1990.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas.** São Paulo: Edusp, 2003.
- CARDOSO, Ricardo José Brügger. **A cidade como palco. O centro urbano como **locus** da experiência teatral contemporânea – Rio de Janeiro – 1980/1992.** Tese de doutorado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.
- CARRANO, Paulo César Rodrigues. **Os jovens e a cidade. Identidades e práticas culturais em Angra de tantos reis e rainhas.** Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História** (1975). 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. **A Invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.** Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CESAROTTO, Oscar Angel. **Tango malandro.** São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **Dez lições sobre estudos culturais.** São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural. Entre práticas e representações.** Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de Momo: Imprensa e carnaval na Primeira República.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- DEWEY, John. **Dewey.** Os Pensadores (coleção). São Paulo: Abril cultural, 1980.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1984.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. Construindo o conceito de documento in **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

DRIVER, Ian. **Um siglo de Baile. Cien años de movimiento al son de la música**. Tradução: Imma Guàrdia Rúbies e Cindy Izzilo. Barcelona: Blume, 2001.

DRUMMOND, Teresa. **Enquanto houver dança: biografia de Maria Antonietta Guaycurús de Souza, a grande dama dos salões**. Rio de Janeiro: Bom texto, 2004.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe – A dança excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

_____. **Figuras e Coisas do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. A.F. Cascais e E. Cordeiro. s/l: Vega, 1992. (Coleção Passagens) 3ª. Ed.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar. Escrever. Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas. O antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC-Livros técnicos e científicos editora S.A., 1989.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GIFFONI, Maria Amalia Correa. **Tradições brasileiras**. São Paulo: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1970.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GINER, Josepa Cuco. **Antropología urbana**. Barcelona: Ariel, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. Trad: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GIROUX, Henry. **Atos impuros: a prática política dos estudos culturais**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **De perto ninguém é normal. Estudos sobre corpo, sexualidade, gênero e desvio na cultura brasileira.** 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GONDOR, Jô. Lembrar e esquecer: desejo de memória in **Memória e espaço.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GREINER, Christine. **O corpo. Pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine e BIÃO, Armindo. **Etnocenologia: textos selecionados.** São Paulo: Annablume, 1998.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história.** 2ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 8ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional.** Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições.** 3ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOBBSAWM, Eric. **Pessoas extraordinárias.** 3ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JACQUES Paola Berenstein & BRITTO, Fabiana Dultra. Corpografias Urbanas: Relações entre o corpo e a cidade. In: Lima, Evelyn F.W.. **Espaço e Teatro.** Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2008.

JESUS, Carlinhos de. **Vem dançar comigo.** São Paulo: Editora Gente, 2005.

JEUDY, Henri Pierre. **Espelho das cidades.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

_____. **O corpo como objeto de arte.** 2ª. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LEÃO, Danuza. **Dançar: o problema?** Folha de São Paulo, Segundo Caderno, 05/10/2003.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. O esquecimento da Memória in **Memória e espaço: trilhas do contemporâneo**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2003.

LEMOS, Maria Teresa Toribio Brittes; MORAES, Nilson Alves. **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das vanguardas à tradição**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. **Arquitetura do espetáculo**. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

_____. **Espaço e cidade: conceitos e leituras**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. **Espaço e Teatro**. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2008.

LINS, Daniel. Memória, esquecimento e perdão (per-dom) in **Memória e construções de identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. 2ª. ed. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

LUSTOSA, Isabel. Catete, singularidades de um bairro in **Revista do Rio de Janeiro**. V. 1, N. 1. Niterói: EDUFF, 1985.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. 2ª. ed. Salvador: UFBA, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a Pós Modernidade**. São Paulo: Atlantica Editora, 2004.

MAGNANI, José Guilherme Cantor, TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). **Na metrópole**. São Paulo: Edusp, 2000.

MARGULIS, Mario e outros. **La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires**. Buenos Aires: Biblos, 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Paschoal Seguro: "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)**. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade (orgs.). **Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MASSENA, Mariana. **A sedução do brasileiro: um estudo antropológico sobre a dança de salão**. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

MATTELART, André; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola editorial, 2004.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra, o teatro de um homem só**. São Paulo: Editora Senac, 1997.

NOVAES, Maria Helena (org.). **As gerações e sua lições de vida: aprender em tempo do viver**. São Paulo: Loyola, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **Cidade dos artistas. Cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEREGRINO, Umberto. **Crônica do bairro do Catete; história, vivências**. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1986.

PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda Pereira. "O Prazer das Morenas": bailes, ritmos, e identidades nos clubes dançantes da Primeira República in **Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

PERNA, Marco Antonio. **Samba de gafieira. A história da Dança de Salão brasileira**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: o autor, 2001.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. 4ª. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1970.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio in **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. Memória e identidade social in **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol 5, n. 10, 1992.

PORTO, Carla Lisboa. **A mulher malandra e a popular nas percepções de Ismael Silva e do jornal Correio da Manhã (1930-1935)**. Dissertação de Mestrado da Universidade Estadual Paulista, 2008.

PRIORE, Mary Del. **História do Amor no Brasil**. 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

RESENDE, Beatriz. **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALDANHA, Milton. **As 3 vidas de Jaime Arôxa**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2007.

SCHECNER, Richard. **O que é performance**. In: Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, Ano 11, n. 12, 2003. Pp. 25-50.

SCHIFINO, Rejane, Bonomi. **Estudo da Influência de Marietta Baderna sobre a dança no Brasil a partir de 1849**. In: XII Congresso Interno de Iniciação Científica da UNICAMP. Anais eletrônicos. Campinas: UNICAMP, 2004. Disponível em www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xicongresso/LivroIC.pdf. Acessado em 02/03/2009.

SHARP, Jin. A história vista por baixo in BURKE, Peter (org.): **A escrita da história**. São Paulo: Unesp, 1992.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Marina Martins. **Dança ao pé da letra. Teatro e Literatura Entre os Passos e Volteios nos Salões e Palcos Brasileiros da Corte e da Capital Federal**. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2000.

SOARES, Justino Dias Lima. **Elementos da dança de sala**. 3ª. edição. Lisboa: Livraria de Antonio Mario Pereira, editor, 1896.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. 2ª edição ampliada (Mauad), 1998.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VIANNA, Hermano (org.). **Galeras cariocas. Territórios de conflitos e encontros culturais**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

_____. **O mistério do samba**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VILA NOVA, Duda. **O que os alunos querem?** Jornal Falando de Dança. Edição no. 19. Ano II, Maio de 2009.

WACQUANT, Löic. **Corpo e alma. Notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Sites acessados:

<http://www.rio.rj.gov.br/riotur/pt/atracao/?CodAtr=3899> – acessado em Dezembro de 2008.

http://www.rio.rj.gov.br/rio_memoria/ - acessado em Março de 2009.

<http://veja.abril.com.br/historia/republica/musica-maxixe-danca-moda.shtml> - acessado em Dezembro de 2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/Ballroom_dance - acessado em Dezembro de 2008.

http://www.guiadasemana.com.br/detail.asp?/NOITE/RIO_DE_JANEIRO/&a=1&ID=8&cd_place=21406&cd_city=36 – acessado em Janeiro de 2009.

<http://www.dancadesalao.com/agenda/neilopes.php> - acessado em Fevereiro de 2009.

www.danceadois.com.br/dancadesalao/cultura/etiqueta-na-danca-de-salao.html - acessado em Março de 2009.

http://www.andretoffani.com/curiosidades_etiqueta.html - acessado em Março de 2009.

<http://www.infopedia.pt/pesquisa> - acessado em Novembro de 2008.

<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/semana.html> - acessado em agosto de 2010.

<http://www.cidadedorio.com.br/bairroArtigo.php?ciitId=5072> – acessado em agosto de 2010. Artigo de TEIXEIRA, Milton. Catete, história do bairro.

<http://www.marquinhoscopacabana.com.br/Eventos.htm> - acessado em julho de 2007.

http://portalgeo.rio.rj.gov.br/armazenzinho/web/BairrosCariocas/index2_bairro.htm

ANEXOS