

# DANÇA DE SALÃO: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA POPULAR

Autora: Maria Inês Galvão Souza

Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima

**Resumo:** A dança de salão 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 de dança na cena contemporânea se desenvolvem e transformam-se 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. Assim, esse trabalho tem o objetivo de levantar algumas reflexões sobre o campo da dança de salão que vem se ampliando e se defrontando com questões relacionadas ao seu próprio crescimento. Autorias, mercado de trabalho, virtuosismo, processos de mediação e comercialização da dança, são pontos de discussão tratados por alguns teóricos e pesquisadores da área. Nesse sentido, iniciamos nesse artigo algumas reflexões sobre a dança como atividade de lazer e experiência estética popular.

**Palavras-chave:** dança de salão, tradição, experiência estética

## Introdução

A dança de salão como fenômeno social não se desenvolveu de forma isolada em nenhum grupo social específico. Na realidade, 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, essa dança, que ainda aparece nos discursos do senso comum como a mais tradicional, 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 nesse início de século 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.

Outro motivo pelo qual 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. Como descreve Ian Driver em seu livro dedicado a um século de bailes:

La primera película que Astaire y Rogers realizaron juntos fue *Flying Down to Rio* (1933). Anunciada como una “gigantesca extravagancia musical”, consiguió sacar provecho de los éxitos musicales de la Warner Brothers del mismo año: *Gold Diggers e Calle 42*. Una poco intensa imitación del atrevido estilo de Bekerley, la película obtuvo poco éxito de la crítica, excepto por una secuencia em la que Astaire y Rogers bailan el carioca. Esta mezcla de rumba y ritmos brasileños causó tal sensación que la RKO consiguió salvarse económicamente en aquellos tiempos de enormes dificultades; a raíz de ello, ambos actores quedaron emparejados durante toda una década (a pesar de sus continuas protestas). Las películas fueron muy populares y enormemente lucrativas: habia nacido una leyenda (DRIVER, 2001: 130).

Esses musicais foram fundamentais para o desenvolvimento da linguagem do cinema e da dança de par. Os bailarinos hollywoodianos sempre aparecem nos exemplos dos grandes bailarinos de salão brasileiros que expressam sua arte corporal também nos palcos dos teatros além dos tradicionais bailes da nossa cidade.

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 quatro 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 em nossa pesquisa de campo (2005 e 2009), 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 (ALVES, 2004 :34).

Percebemos desde as 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” (GIDDENS, 1991: 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: 13).

Se “toda inovação é uma espécie de adaptação e encontros culturais encorajam a criatividade” (BURKE, 2006: 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.

Nas visitas aos bailes cariocas identificamos 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.

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 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” (BURKE, 2006: 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 (MAFFESOLI, 2004) 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: 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” (comunicação pessoal, 2007). 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” (comunicação pessoal, 2007). 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.

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” (BURKE, 2006: 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.

No Brasil a dança de salão iniciou uma tradição ligada ao ensino com a chegada da suíça Louise Poças Leitão em 1914 que aportou em São Paulo fugindo da I Guerra Mundial. Ensinando a valsa e outros ritmos tradicionais para a sociedade paulista, iniciou um processo irreversível de contínuo crescimento do ensino da dança de salão (SUCENA, 1989).

Maria Antonietta foi 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 ritmos (comunicação pessoal, 2007).

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 de Janeiro. 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, 2009).

Na Gafieira 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 gafieira, era a nova classe que se formava e experimentava os espaços de lazer urbanos da nossa cidade. A Elite foi fundamental na formação desse novo momento tanto para a música como para a dança de salão da nossa cidade, sendo inclusive frequentada 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.

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 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 acabam perdendo sua função.

Um dos clubes que ainda resistia aos novos modelos culturais das atividades de lazer era o Grêmio Recreativo Vera Cruz localizado no bairro de Piedade (Zona Norte da cidade). 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.

As bandas ou orquestras sempre fizeram parte do sucesso dos bailes do Vera Cruz. Nas entrevistas realizadas com os frequentadores 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.

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 Viviane Chan do baile de ficha da Academia Jimmy de Oliveira localizada no bairro do Catete (Zona Sul da cidade), 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 música executada ao vivo. Foi criada assim uma nova ambiência, mas não se deixou de contemplar o desejo fundamental dos dançantes: a experiência estética pelo movimento de dançar a dois.

Quando falamos em tradição na dança de salão na cidade do Rio de Janeiro, lembra-se logo da Gafieira Estudantina Musical localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Sendo considerada como um “templo da dança de salão”, inaugurada em 1932, 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 podemos ver 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 uma grande desordem. 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 os corpos que dançam. Por não possuírem 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” para suas performances. 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 gafieira continuam na entrada da Estudantina, mas não existe nenhuma preocupação em cumprir tais regras. Quadros e acontecimentos vivos não estabelecem nenhum tipo de ligação. 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.

### **Experiência estética: a legitimidade artística da dança popular**

O conceito de experiência estética pode nos ajudar na compreensão da importância da prática da dança de salão apresentada por seus atores. Uma crônica de Danuza Leão do *Jornal Folha de São Paulo* de 2003 sobre a felicidade das pessoas que dançam nos traz inquietações para buscarmos entender o prazer e a necessidade dos dançantes aqui investigados. 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 a simplicidade do prazer de dançar descrita por Danuza Leão. Dewey define arte como experiência. O autor enfatiza a experiência 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) (SHUSTERMAN, 1998: 36).



Observando os espaços de dança de salão percebemos 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, freqüentador 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, que nos parece ir além do sentido do entretenimento. Chamamos esse impulso, essa necessidade de se expressar pelo corpo de *experiência estética*.

Os discursos das damas de salão apresentam pouco interesse em se estabelecer um relacionamento amoroso 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), hoje 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 Carlinhos de 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 agilidade 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 (JESUS, 2005: 47).

Entendemos nesse contexto a tentativa de estabelecer uma tese 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:

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 (GINZBURG, 2006: 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 necessidade de realização de projetos de pesquisa dessa natureza.

### **A experiência estética da dança de salão: uma (?) linguagem (?)**

Apesar da forte tradição da dança de salão, tão valorizada por seus atores sociais, sua prática 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 como base o carimbó e a 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. Assim era a chamada da charge do jornal *Pasquim* (10/05/1990): “Lambada na Poupança. A dança do momento”.

Na década de 1990 podemos assistir também a disseminação do forró nos centros urbanos. 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.

Atualmente existe uma variedade de estilos de forró e mesmo sendo uma dança popularizada pelos jovens nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, não existe idade para a sua prática quando a música é tocada em bailes de dança de salão.

A partir da década de 1980, com o aumento das possibilidades corporais em relação aos novos ritmos que surgem no novo mercado cultural da dança de salão, podemos verificar que os códigos corporais dos diferentes estilos começam a ficar mais claros e restritos. Começam a existir 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” (NOVA, 2009: 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’ (NOVA, 2009: 10).

A discussão de Vila Nova é imprescindível no atual momento da dança de salão que está em busca de sua(s) identidade(s). 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.

Podemos observar deste modo 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?

Essas são inquietações de uma pesquisadora em formação que investiga um campo também em gestação. Assim, perpassando pelos sentidos e significados da dança de salão passamos a refletir também sobre os espaços culturais da cidade do Rio de Janeiro, sobre a educação da(s) nossa(s) sensibilidade(s) para as diferentes experiências estéticas, sobre a formação de códigos próprios das linguagens artísticas, sobre a sociedade carioca e finalmente sobre a função da universidade. As conclusões ainda estão em processo, pois a pesquisa ainda está em andamento. Registramos aqui as questões iniciais desta pesquisa que objetiva discutir as representações da dança de salão na cidade do Rio de Janeiro.

### **Referências Bibliográficas**

BURKE, Peter *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

DEWEY, John. *Dewey*. Os Pensadores (coleção). São Paulo: Abril cultural, 1980.

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.

LEÃO, Danuza. *Dançar: o problema?* Folha de São Paulo, Segundo Caderno, 05/10/2003.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Trad: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JESUS, Carlinhos de. *Vem dançar comigo*. São Paulo: Editora Gente, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a Pós Modernidade*. São Paulo: Atlantica Editora, 2004.

NOVA, Duda Vila. “O que os alunos querem?” In: *Jornal Falando de Dança*. Edição no. 19. Ano II, Maio de 2009.

PASQUIM, ano XXI, n.1047, 16/05/1990, p. 18.

PASQUIM, ano XXI, n.1040, 10/05/1990, p. 17.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. 4ª. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1970.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.