



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLAS DE TEATRO E DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ANA MARIA DE SÃO JOSÉ

**SAMBA DE GAFIEIRA:
CORPOS EM CONTATO NA CENA SOCIAL CARIOCA**

Salvador
2005

ANA MARIA DE SÃO JOSÉ

**SAMBA DE GAFIEIRA:
CORPOS EM CONTATO NA CENA SOCIAL CARIOCA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Matrizes Culturais na Cena Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eliana Rodrigues Silva

Salvador
2005

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

J831 São José, Ana Maria de.
Samba de gafieira: corpos em contato na cena social carioca / Ana Maria de
São José - 2005.
183 f. ; il.

Orientadora : Prof^a Dr^a Eliana Rodrigues Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas.

1. Dança 2. Coreografia. 3. Samba. I. Universidade Federal da Bahia.-
Escola de Teatro/ Escola de Dança. II. Título.

CDD - 793



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

ANA MARIA DE SÃO JOSÉ

“Samba de Gafieira: Corpos em Contato na Cena Social Carioca”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Profª Drª **Eliana Rodrigues Silva** (orientador)

Profª Drª **Ciane Fernandes** (PPGAC-UFBA)

Profª Drª **Maristela Moura Silva Lima** (UFV – Viçosa, Minas Gerais)

Salvador, 22 de julho de 2005

Ao meu Pai Lázaro, que mesmo num outro plano continua incentivando os meus estudos.
À minha Mãe Olga, à minha irmã Meri por tudo.
À Mestra Maria Antonieta, a minha gratidão e amizade pelos inesquecíveis ensinamentos de dança e de vida.

A dança de salão é talvez uma chave
para a ternura e uma tentativa de chegar
mais próximo de si mesmo e dos outros.

Pina Bausch

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado a alegria e a força necessárias para a vida. Aos meus anjos da guarda pela proteção.

À minha família: ao meu Pai Lázaro que mesmo num outro plano, continua colaborando e incentivando os meus estudos. À minha mãe Olga, minha irmã Meri e a minha sobrinha Carol pelo constante apoio.

À CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa com a duração de um ano.

À Prof. Dr^a. Eliana Rodrigues Silva pela amizade, incentivo, acolhimento e apoio na hora precisa e pela orientação nesta pesquisa.

Às Profs. Dr^a. Ciane Fernandes e Maristela Moura Silva Lima pela generosidade, pelas correções e contribuições, pelo interesse e atenção demonstrados no exame de qualificação.

À Cris Duarte, pelo acolhimento, hospitalidade e recepção em sua casa, na bela Santa Tereza, na cidade do Rio de Janeiro.

Aos funcionários da Fundação Biblioteca Nacional em especial a Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Fundação Clemente Mariani, Biblioteca Central da Universidade Federal da Bahia e a Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

À Profs. Dras. Susana Martins e Lúcia Lobato e ao Prof. Dr. Fernando Passos pelas contribuições iniciais.

À Bruno Silva, Luiza Sarapio, Carla Quadros, Patrick Campbell, Makarius Maia, César Gilaberte pelas colaborações. Aos colegas do mestrado, pelas discussões durante as atividades didáticas.

À grande mestra, Maria Antonieta Guaycurús, pela profunda admiração, pela pessoa especial que é e pelas inesquecíveis lições de dança e de vida, pelo constante incentivo e apoio na minha trajetória na dança de salão.

Aos entrevistados: pela extrema gentileza do proprietário da Gafieira Estudantina Musical Sr. Isidro Page Fernandez, pela atenção dos professores e coreógrafos Stelinha Cardoso, Jaime Arôxa, José Magela, Jimmy Oliveira, João Carlos Ramos e João Piccoli; o pesquisador Marco Antonio Perna, pelas inúmeras indicações bibliográficas e aos músicos Toninho Carçoço e Júlio César. Aos frequentadores Marlene Garcia da Silva, Venina da Silva, Darci do Prado, Flávio Farah Falcão, Kiko e ao casal Roberto e Sueli Matz.

Por fim, aos corpos dançantes que tanto me serviram de inspiração.

A todos vocês, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

O objeto de estudo desta dissertação é o samba de salão brasileiro, matriz carioca, popularmente denominado de *Samba de Gafieira*, predominante na cidade do Rio de Janeiro, que constitui referência atual das danças de salão no Brasil. O presente estudo tem o propósito de investigar a dança do samba de salão carioca na contemporaneidade, numa perspectiva documental e histórica caracterizando suas matrizes estéticas, musicais e culturais, com o objetivo de refletir sobre a tradição na contemporaneidade e as transformações ocorridas de 1980 até o ano de 2005. A pesquisa foi desenvolvida com metodologia qualitativa e descritiva na Gafieira Estudantina Musical que é uma das poucas gafieiras em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro atualmente. Nesta cena social carioca, a dança do samba de salão opera entre a tradição e a renovação, os corpos dançantes reinventam a tradição, sem perder a sua essência. A justificativa deste estudo deve-se à quase inexistência de trabalhos anteriores que privilegiem a inserção da dança do samba de salão no contexto social brasileiro. Justifica-se o valor e a originalidade desta pesquisa por ser a primeira fonte escrita nos moldes de uma análise descritiva de caráter científico.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to study the ballroom-style samba form popularly known as *samba de gafieira*, which is predominant in Rio de Janeiro and a reference point for contemporary ballroom dancing throughout Brazil. The present study aims to investigate ballroom samba from a contemporary perspective, using a documentary and historical approach to characterize the dance's aesthetic, musical and cultural origins as a means of reflecting upon the tradition and the changes it has undergone from 1980 to 2005. The case study was developed using a qualitative, descriptive approach and took place at the *Gafieira Estudantina Musical*, which is currently one of the few functioning *gafieiras* left in Rio de Janeiro. In this social context, ballroom samba mixes tradition and innovation as the dancers constantly reinvent the form without ever losing its essence. The justification for this study was the scarce amount of previous research analysing ballroom samba within the context of Brazil's social reality. The value of this research lies in the fact that it is the first analysis of this dance to be written from a scientific perspective.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
ENTRADA	16
CAPÍTULO I – DA CORTE AO RIO	28
1.1- A Dança de salão	28
1.2- As Matrizes	34
1.2.1- A Matriz Européia	34
1.2.2- A Matriz Africana	46
1.2.2.1- Batuque	46
1.2.2.2- Lundu	50
1.2.2.3- Maxixe	54
1.3- Baila Rio	60
CAPÍTULO II – GAFIEIRA ETC & TAL	74
2.1- Outros bailes	74
2.2- As gafieiras	82
2.3- A Gafieira Estudantina Musical	97
2.3.1- O Estatuto	104
CAPÍTULO III – NA CADÊNCIA DO SAMBA	107
3.1- Desde que o samba é samba, é assim	107
3.2- Samba: a dança do contato	126
3.2.1- O método Syllabus	140
3.3- O Baile	141
SAÍDA	166
BIBLIOGRAFIA	169
ANEXOS	177

APRESENTAÇÃO

**Eu sou o samba,
sou natural aqui do Rio de Janeiro,
sou eu quem leva a alegria....
Zé Kéti**

Esta pesquisa está vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e insere-se na linha de pesquisa Matrizes Culturais na Cena Contemporânea.

O objeto de estudo desta dissertação é o samba de salão brasileiro, matriz carioca, popularmente denominado de *Samba de Gafieira*, predominante na cidade do Rio de Janeiro, que constitui referência atual das danças de salão no Brasil.

A escolha do tema do presente trabalho *Samba de Gafieira: Corpos em contato na cena social carioca* decorre da necessidade de aprofundamento e sistematização do conhecimento empírico, resultado do nosso contato com a dança social, dada a nossa atividade profissional como professora e coreógrafa de danças de salão.

O problema norteador desta pesquisa é a discussão sobre a tradição na contemporaneidade¹ e as possíveis transformações ocorridas na dança do samba de salão carioca, de 1980 até o ano de 2005, questionando a tradição e seu lugar em épocas de mundialização da cultura.

Este recorte temporal deu-se em virtude de ser este o período possível para o levantamento de fontes primárias decorrentes de depoimentos das pessoas que fazem parte das práticas de danças de salão carioca e dada a nossa observação.

O propósito desta pesquisa é investigar a dança do samba de salão carioca na

¹ Segundo o dicionário Houaiss (2001), o adjetivo contemporâneo, tem sua raiz no vocábulo latino *contemporaneus*, que significa o que é do tempo atual, que vive ou existe na mesma época, (particularmente a época em que vivemos), ao passo que o vocábulo *contemporaneidade* é um substantivo, indicador de uma qualidade ou condição de ser contemporâneo. Portanto, ambos os termos indicam uma preocupação especial com a existência de um tempo vivido num presente determinado.

contemporaneidade, numa perspectiva histórica e documental, caracterizando suas matrizes estéticas, musicais e culturais. Evidenciaremos nesta pesquisa a relação entre corpo, dança, música, comportamento social², história e tradição.

Desta forma, temos o intuito de revelar e difundir esta manifestação, despertando o interesse e a necessidade de valorização das tradições. Trata-se de uma pesquisa que busca captar os elementos que compõem a cena social contemporânea brasileira e a importância deste fenômeno social como expressão cultural da dança e das relações que esta estabelece com a sociedade.

O interesse em investigar este produto das relações sociais e a sua relação com a tradição não tem a pretensão de resgatar, preservar, conservar, mas sim de compreender como o samba de salão carioca se revela na contemporaneidade e como estas tradições estão se transformando em função dos processos históricos e culturais.

A quase inexistência de trabalhos anteriores que privilegiem a inserção da dança do samba de salão no contexto social carioca nos colocou o seguinte dilema: de um lado, justificou a originalidade desta pesquisa e o valor do nosso trabalho por ser a primeira fonte escrita nos moldes de uma análise descritiva de caráter científico; em contrapartida dificultou o nosso estudo ao partir para a pesquisa de campo sem quase nenhum subsídio bibliográfico que fornecesse informações preliminares para permitir a nossa introdução na investigação com conhecimentos prévios sobre a dança praticada na sua origem.

A escassa existência de fontes bibliográficas específicas sobre a dança do samba de salão nos exigiu a busca de outras opções metodológicas. Conseguimos levantar pouquíssimo material escrito, embora tenhamos encontrado inúmeras pesquisas sobre a origem do samba, as adaptações e transformações no que concerne à música.

² Segundo Matos (1994, p. 41), comportamento social é num sentido lato, um conjunto de ações, atitudes e pensamentos que o indivíduo apresenta em relação à comunidade, aos indivíduos com que interage e a ele próprio.

Desta forma, procuramos construir uma investigação transdisciplinar, buscando suporte em outras áreas do conhecimento: os estudos culturais, a história, a antropologia, a sociologia contemporânea, a etnocologia e a musicologia.

No desenvolvimento desta pesquisa acolhemos reflexões de autores de perspectivas diversas como Merleau Ponty, Mafessoli, Laban, Viana, Ortiz, Sodré, Tinhorão, Veloso, Renault, Elias, Pradier, dentre outros, utilizados conforme a coerência e necessidade do tema sendo analisado. Deste modo, a metodologia tanto quanto o samba e o próprio corpo é uma rede flexível, aberta e dinâmica na produção do conhecimento.

Os estudos culturais forneceram subsídios para a compreensão da cultura brasileira enquanto construção híbrida. A etnocologia contribuiu com a noção de espetacularidade que traduz esta prática extracotidiana dos comportamentos espetaculares que mantêm a tradição e a resistência cultural. A sociologia nos auxiliou na compreensão da condição contemporânea com os conceitos do paradigma estético, da prevalência da ética da estética que favorecem o entretenimento, a ludicidade, o encontro de comunhão e troca de sociabilidades. A história nos trouxe o matiz que permeia todo o desenvolvimento da pesquisa, contribuindo com os aspectos relevantes que acompanharam a trajetória da dança, considerando-se o tempo em que está inserida na cena social carioca até a sua prática na contemporaneidade. A musicologia colaborou com as inúmeras pesquisas desenvolvidas neste campo, como suporte essencial do samba enquanto manifestação cultural. A antropologia auxiliou na compreensão de que os movimentos corporais humanos são construídos na sua relação com a cultura.

A intenção de realizar este estudo de referência acadêmica é contribuir com a historicidade da dança de salão brasileira e produzir uma interpretação que possa servir no futuro, para pesquisadores sociais e artistas da cena contemporânea brasileira. Não temos evidentemente, a pretensão de esgotar este assunto; trata-se de uma contribuição inicial a este

vasto campo que pode ser estudado: o do samba de salão carioca e as danças de salão brasileiras.

Na primeira etapa da pesquisa foi realizado um levantamento bibliográfico e documental de fontes primárias e secundárias. A importância deste fenômeno no cenário nacional está a exigir um estudo aprofundado, que inscreva no âmbito das pesquisas o lugar merecido do samba de salão. A constatação aponta para a escassez de pesquisa e de material teórico que trata especificamente sobre este assunto; o samba de salão no Brasil, embora totalmente carente de estudos e registros, é riquíssimo como manifestação social.

Na segunda etapa foram realizadas pesquisas de campo. Na coleta de dados realizamos os seguintes métodos: observação participante, entrevistas semi-estruturadas realizadas a partir de um roteiro de entrevista, diário de anotações. As observações aconteceram nos bailes da gafieira Estudantina Musical, durante o mês de janeiro de 2004 e em janeiro e fevereiro de 2005.

Acreditamos que a observação participante é uma técnica de pesquisa importante, partindo do pressuposto de que a teoria é uma forma de olhar e a prática seria uma forma de interagir com esse olhar. Portanto, a experiência e a interpretação são as formas que encontramos para a realização desta pesquisa.

Quanto aos procedimentos metodológicos, optamos por uma abordagem qualitativa e descritiva. Esta abordagem se caracteriza pela utilização de uma gama de conhecimentos referentes ao corpo. Ou seja, não estamos preocupados em escolher um método e aplicá-los forçosamente ao estudo do samba, utilizamos a própria permeabilidade da natureza do samba como um método para analisá-lo, tratando-se de uma dança inter relacional incluímos em sua análise.

Durante a pesquisa de campo, utilizamos os princípios da observação participante apresentados por Heraldo Vianna (2003) que nos permitiram a compreensão e o diálogo com

o universo pesquisado e os pressupostos metodológicos que apresentamos a seguir:

1. A observação é uma técnica metodológica valiosa, especialmente para coletar dados de natureza não verbal.
2. Ainda que a observação participante envolva, obviamente, o órgão da visão, certos dados podem ser obtidos por intermédio de outros sentidos como a audição e o tato ou olfato.
3. O observador como participante no evento, não é apenas pesquisador. Ele é o próprio sujeito da pesquisa, seus sentimentos e emoções constituem também dados.

Foram entrevistados no total dezoito pessoas, sendo todos residentes da cidade do Rio de Janeiro. As entrevistas semi-estruturadas foram realizadas a partir dos depoimentos da Mestre Maria Antonieta, de professores e coreógrafos como Jaime Arôxa, Jimmy de Oliveira, José Magela, João Carlos Ramos, João Piccoli, a professora Stelinha Cardoso, o pesquisador Marco Antônio Perna, o proprietário da gafieira Estudantina Sr. Isidro Page Fernandez, os músicos Toninho Caroço e Júlio César e os frequentadores da Estudantina como Darci do Prado, Venina da Silva, Marlene Garcia da Silva, Flávio Farah Falcão, KiKo, o casal Roberto e Sueli Matz, dentre outros. Além destes entrevistados, também atuamos como informante, por nosso conhecimento empírico do universo pesquisado.

As entrevistas realizadas foram registradas em gravador e anotadas quando necessário. Usamos o registro fotográfico, o recurso da gravação em vídeo, para registrar algumas entrevistas, a dança do samba de salão carioca e o baile com sua movimentação no salão que foram relevantes na construção da pesquisa.

Esta pesquisa foi dividida em três capítulos:

O capítulo I, tem como objetivo inicial traçar conceitos e definições sobre a dança de

salão. Após esta breve conceituação tratamos especificamente das matrizes européias e africanas, indicando os fatores relevantes que contribuíram para a formação da dança do samba de salão carioca. Em seguida, faremos uma breve retrospectiva histórica e social da dança de salão na cidade do Rio de Janeiro, indicando aspectos relevantes que contribuíram para a formação da sua dinâmica atual. Fizemos um breve levantamento histórico sobre as danças da corte européia aos salões brasileiros, por acreditar que o estudo sobre a dança de salão brasileira poderá preencher uma lacuna nas pesquisas históricas que foram muito pouco documentadas em épocas anteriores.

O capítulo II, tem como objetivo fazer uma reflexão sobre os bailes na gafieira. Procuramos abordar questões da origem, históricas, aspectos sociais e comportamentais dos freqüentadores das gafieiras e análise da gafieira Estudantina Musical, destacando o seu estatuto. Estas reflexões possibilitarão identificar as características que compõem o fenômeno gafieira.

O capítulo III, tem como objetivo desenvolver a pesquisa histórica e social da dança do samba de salão carioca, desde a sua origem até a sua configuração na contemporaneidade. Em seguida, faremos uma análise descritiva dessa dança e do primeiro método que a sistematizou (Syllabus), finalizando com uma descrição do baile.

ENTRADA

**Eu nasci com o samba, no samba me criei,
e do danado do samba, nunca me separei...
Dorival Caymmi**

Ao iniciar esta pesquisa gostaríamos de esclarecer que o termo “gafieira” não é utilizado para designar a dança, mas sim o local de danças de salão. Acreditamos que esta denominação seja errônea, mas é assim que o termo é utilizado no senso comum.

O samba de salão é uma dança que demonstra a nossa riqueza cultural, dá identidade ao povo carioca e é um dos mais valiosos patrimônios da cultura brasileira. Esta dança social brasileira é uma representação genuína da cultura do povo brasileiro, envolvendo criatividade na música e na dança.

Acreditamos que o samba de salão carioca na contemporaneidade, não se apresenta somente como um produto cultural brasileiro, mas também como um processo extremamente rico de significados sociais.

Desde 1980 até a atualidade, observamos na cena social carioca que a dança do samba de salão carioca vêm sofrendo influências e mudanças, passando por significativas transformações e inovações na sua configuração coreográfica.

A partir desta cena carioca em constante mudança, fazemos a seguinte pergunta que buscamos investigar nesta pesquisa: A dança do samba de salão carioca apresentado na sociedade contemporânea mantém suas tradições?

A aceitação do tema da tradição como relevante nos desafia a pôr em prova nossa capacidade de compreender as maneiras de produção do samba de salão carioca na contemporaneidade e muito especialmente o lugar que ocupa a tradição.

Uma das questões que nos levaram indiretamente a esta pesquisa é que possivelmente o

samba de salão carioca, estaria perdendo a sua autenticidade e estaria abandonando traços da sua identidade cultural. Tudo isto possivelmente estaria acontecendo devido a uma certa tendência de homogeneização das danças de salão.

Estas questões iniciais surgiram numa viagem para a França, ao participar na *Echanges Artistiques France - Brésil*, da Semana Cultural Brasileira, na cidade de Rennes - França (1995-1996), como professora de dança social brasileira.

Na França, tivemos a oportunidade de freqüentar escolas de dança de salão e conhecer o que era ensinado sobre o samba brasileiro. Ao assistir algumas aulas, surgiram as seguintes indagações: Que samba é este? O que identifica a cultura brasileira? Inicialmente surgiu um certo estranhamento, um mal estar, um desconforto, gerado pela não identificação com essa primeira aproximação com o samba ensinado internacionalmente.

Além disso, pela prática da dança e por freqüentar assiduamente os bailes de dança de salão, na cidade do Rio de Janeiro, foi possível perceber que o samba de salão carioca apresentado na contemporaneidade já não corresponde mais ao tradicional samba de salão.

De um certo modo, o nosso pensamento purista com relação à autenticidade sustenta que as mudanças ocorridas no samba de salão poderiam representar a decadência e a extinção do samba. Outras vezes, ao pensar na tradição, sentíamos uma certa nostalgia, poderíamos até mesmo dizer que, uma certa saudade da forma com que se dançava o samba em épocas anteriores.

Passou a ser fundamental e imprescindível um retorno ao passado, à história, o que vem sendo transmitido de geração a geração, para que pudéssemos compreender este fenômeno cultural brasileiro.

De maneira geral, são estas as preocupações que nortearam as reflexões e análises contidas nesta pesquisa. Tendo estas considerações iniciais em mente, surgiram novos

questionamentos sobre a concepção dialética da tradição e o significado de termos como autenticidade, originalidade, continuidade, ruptura e inovação, cultura e tradição.

A análise etimológica do termo tradição nos explicita que o verbete deriva do latim *tradio*, do verbo *trans-dare*, dar completamente, de um lado ao outro. Significa a ação de dar, entregar, designando o ato de passar ou de entregar algo para outra pessoa ou de uma geração a outra, podendo significar tanto a ação de dar, quanto o conteúdo transmitido. O prefixo *trans*, que aparece igualmente em transparecer, transmitir, tramitar, transferir, transvasar, que lhe confere o sentido de totalidade. Os dicionaristas também se referem à relação do verbo *tradire* com o conhecimento oral e escrito.

Encontramos na concepção de Bornheim (1997) que na tradição existe uma atração recíproca entre conceitos como continuidade e descontinuidade, estaticidade e dinamicidade, tradição e ruptura. Para ele é impossível pensar no conceito de tradição independentemente da ruptura, pois eles se espelham reciprocamente. Bornheim afirma que a dialética dos dois termos esclarece a quantas anda a história do nosso tempo e salienta ainda que a ruptura tornou-se o espaço natural em que se move o homem contemporâneo.

Entretanto, o termo tradição aparece ainda vinculado à originalidade, singularidade, autenticidade e identidade. Temos ainda nas palavras de Hall (2003, p. 259) que

A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela pouco tem a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos. Esses arranjos em uma cultura nacional – popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da tradição não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância.

Além destas estratégias discursivas sobre a questão da tradição, encontramos o amplo conceito de tradição inventada proposto por Hobsbawm e Ranger (1997, p. 1). Para eles as

tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas... Tradição inventada significa

um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado.

A questão da tradição implica essencialmente na noção de tempo e espaço, na própria dinâmica de mudanças, de transformações e inovações culturais, que podem ser um reflexo de influências de outras culturas, dos contatos interculturais, da mistura e do hibridismo dos povos.

Acreditamos que esta pluralidade de definições caracteriza e contribui para a compreensão da tradição no espaço-tempo. Podemos considerar a tradição como sendo um conjunto de hábitos, práticas e valores, repertórios de ação e de representação, que estão enraizados nos costumes da sociedade, variando de uma sociedade para outra e persistindo de um passado no presente no qual é transmitida ao longo das gerações.

Conforme se vê em Warnier (2000): A tradição seria uma nova maneira de interpretar o presente, embora influenciado pelo passado, estando imersos na turbulência da história.

Desta forma, não acreditamos que esses hábitos, práticas e valores, esses repertórios de ação e representação sejam imutáveis, ou seja, que não mantenham o passado imobilizado, mas sim que eles atuam como uma nova maneira de interpretar o presente, sendo influenciados sobre ele.

Nesta pesquisa, adotamos de Pareyson (1997, p. 137), a noção de tradição:

É um testemunho vivo do fato de que duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente, já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento.

Sob a mesma ótica, Sodré (2002, p. 154) também nos coloca que o elemento tradição,

não implica necessariamente na idéia de um passado imobilizado, a passagem de um conteúdo inalterado de uma geração para a outra. (...) Toda mudança transformadora, toda revolução, ocorre no interior de uma tradição, seja para recusar o negativo, seja para retomar o fluxo das forças necessárias

à continuidade do grupo.

Ainda no que se refere à tradição local, concordamos com Renato Ortiz (1994, p. 53) quando nos afirma que “as tradições locais já não mais serão a fonte privilegiada da legitimidade. Elas irão traduzir, resignificar os novos valores”.

Com relação à idéia de defesa da permanência da tradição, Canclini (1998, p. 26- 214-215) afirma:

A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação. (...) O desenvolvimento moderno não suprime a cultura popular tradicional: as culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se.

Homi Bhabha (2003) ao analisar a produção das fronteiras culturais contemporâneas afirma a importância de um novo que não seja parte de um continuum de passado e presente, mas que institua o novo como o ato insurgente de tradução cultural. Ou seja, o binômio tradição/tradução não implica apenas em retomar o passado, mas sim renovar, refigurando-a como um “entre-lugar”³ que inova e interrompe a atuação do presente.

Neste sentido, entendemos que o samba de salão carioca pode ser compreendido como uma articulação do passado e do presente, tradição e modernidade, não de maneira estática, mas viva, dentro de uma perspectiva dinâmica de atualização da cultura. O samba de salão carioca e a gafieira fazem parte da tradição cultural brasileira, no contexto histórico social mais amplo estando, portanto, sujeito a possíveis e constantes mudanças.

³ BHABHA (2002, p.19-20-21) denomina de *in-between*, o “*entrelugar*” da cultura, é o movimento exploratório incessante que o termo francês *au-delà* capta tão bem- aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás. Ou seja, é o momento de trânsito onde as fronteiras se articulam simultaneamente em tempos e espaços múltiplos, nos quais vão se confrontar permanentemente presente e passado, modernização e tradição, interior e exterior, inclusão e exclusão. O autor afirma que o tropo dos nossos tempos é colocar a questão da cultura na esfera do além. Para ele, o além “não é um novo horizonte, nem um abandono do passado”, mas um lugar, um momento de trânsito em que o espaço-tempo se cruzam num processo contínuo. Salieta ainda que, estamos vivendo nas “fronteiras do presente” quer dizer, no mundo da pós-modernidade e do pós-colonialismo. Para ele, a contemporaneidade é uma “sensação de desorientação”.

Consideramos que, historicamente o samba faz parte das culturas brasileiras e a gafieira se sobressai como um espaço democrático, onde a cultura produzida pela elite é apropriada e reinventada pelas camadas populares, gerando uma mistura com identidade própria que Canclini (1983, p. 46) identifica com a expressão “culturas do povo”.

É importante enfatizar que o samba carioca dançado na atualidade é um produto criativo dos profissionais e dançarinos de salão e consumido pelo povo. É fato que, para que toda invenção, inovação e mudanças sejam aceitas, devem adequar-se às normas da estrutura da tradição.

No universo das danças de salão, as pessoas que inovam, inventam e fazem mudanças, sempre passam pelo aval da comunidade. Ou seja, se as mudanças e inovações forem repetidas e imitadas pela comunidade passam a fazer parte de todo o repertório da coletividade e, se não forem aprovados não se estabelecem como repertório.

Acreditamos que é o povo que elege e também participa da criação, recriação e transformação da cultura da mesma forma em que participa da criação e transformação da sua tradição. Sendo assim, é aí que a cultura é socializada.

A tradição e a cultura se fundem, se confundem e se entrelaçam. Aqui a noção de cultura se caracteriza por seu modo de transmissão denominado por tradição. Utilizamos o termo cunhado por Warnier (2003, p.13-23) *cultura - tradição*:

Toda cultura é singular, geograficamente ou socialmente localizada. Toda cultura é transmitida ao longo da história e vai sofrendo reformulações na medida em que os fatores e a evolução social influenciam sobre os hábitos e capacidades e, com isso modificam um pouco a tradição.

O Brasil é um país de origem colonial, miscigenado com a influência dos negros, índios e brancos, apresenta-se com uma população de diversas origens culturais e étnicas, composto por uma grande diversidade, pluralidades e complexidades culturais.

Clifford Geertz (1989) orienta no sentido que a cultura seja interpretada, desvendada, por constituir-se de um emaranhado de significados construídos pelo homem.

Entendemos que a cultura é um sistema de trocas simbólicas, um processo que se constrói na interação, cujos significados refletem nas relações sociais. Acreditamos que por meio da cultura podemos definir normas para se reconhecer, distinguir-se dos outros e organizar as relações com os outros e com a sociedade.

A cultura brasileira com seu processo dinâmico, reflexo de relações construídas e reconstruídas continuamente a partir dos valores, idéias e sentimentos do povo. Deste modo, a cultura brasileira pode ser vista como algo híbrido⁴, produtivo, criativo e aberto para constantes transformações.

Observa-se em Hall (1999, p. 51) que a cultura nacional é formada tanto por instituições culturais como por símbolos e representações que orientam e conduzem as pessoas rumo às suas ações e concepções sobre a sociedade de que fazem parte.

As culturas nacionais ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagem que dela são construídas.

A dança do samba de salão carioca é um produto da nossa sociedade complexa e, portanto, híbrido. O samba aqui abordado é um gênero que vêm se transformando e participando ativamente da indústria cultural⁵, do divertimento.

Essa proposição está apoiada no referencial teórico construído por Canclini, que servirá de contraponto para a compreensão sobre o tema desta pesquisa. Canclini (1998, p. 265) nos

⁴ O termo híbrido vem do grego *hybris*, remete ao que é originário de espécies diversas, o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros e estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas.

⁵ WARNIER (2003, p. 28) nos coloca indústria cultural “como as atividades que produzem e comercializam, sons, imagens, artes, e qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo homem enquanto membro da sociedade”. O autor considera como bens da indústria cultural o cinema, a produção de suportes de música gravada (discos e fitas) e a edição de livros e revistas, além de outros objetos de uma produção industrial tais como papel, disco, banda magnética, filme e os aparelhos como cabo, a televisão, e os satélites, a fotografia, a publicidade, o espetáculo e o turismo de massa e as novas tecnologias de comunicação, fibras óticas, os cabos, gravação numérica, a informática etc... Salienta ainda que, embora o senso comum não tenha o hábito de incluir aí as indústrias do vestuário, de móveis de brinquedos, de alimentação que são também bens culturais.

estudos feitos sobre as Culturas Híbridas na América Latina considera a hibridação⁶ como elemento central da cultura latino- americana.

Para Canclini, as diversas formas de hibridação cultural na América Latina não permitem o funcionamento de uma lógica binária entre as estratégias de dominação e de permanência da tradição. Segundo ele, entender a modernização latino-americana como efeito da ação de uma força dominadora alheia às culturas locais é desconsiderar um fator primordial: a “heterogeneidade multitemporal”⁷ de cada nação.

Canclini (1988) nos coloca que a heterogeneidade multitemporal e o multicultural são elementos fundamentais para a compreensão do complexo processo de formação da cultura latino-americana. Salienta ainda que, todas as culturas são de fronteira e as artes, devido ao fenômeno da desterritorialização, articulam-se entre si, ampliando seu potencial de comunicação e conhecimento.

Como afirma Canclini (1998, p. 24), o Brasil “é uma pátria híbrida desde o berço e por sermos a pátria do bricolage⁸ e do pastiche⁹, abandonamos o etnocentrismo”. O autor salienta ainda que, “nem a tese de que somos um modelo de imitação do Primeiro Mundo, nem a de que somos originais há séculos, conseguem explicar tanta complexidade cultural”.

Para complementar as considerações feitas por Canclini (1998) acerca das culturas híbridas, encontramos em Rushdie apud Hall (2003, p. 34) que “o hibridismo¹⁰, a impureza, a

⁶ O termo hibridação vem sendo utilizado pela crítica pós-moderna, ao invés de mestiçagem ou sincretismo. Segundo Canclini (1998, p. 14-5) mestiçagem estaria associado à mistura de raças e sincretismo à mistura de credos religiosos. Para ele, hibridação seria a expressão mais apropriada quando queremos abarcar diversas mesclas culturais.

⁷ De acordo com Canclini (1998, p. 72), heterogeneidade multitemporal significa o “entrecruzamento de diferentes tempos históricos que coexistiram num mesmo presente de forma desarticulada”.

⁸ O termo Bricolage foi cunhado pelo antropólogo Levi-Strauss, representa a construção de sistemas mágicos que constroem um próprio universo de percepção e compreensão das coisas, em um novo arranjo ou em uma nova função. Na visão dos antropólogos também é chamado de ciência do concreto.

⁹ Segundo Jameson (1997, p. 45) o gênero pastiche se tornou uma das práticas mais utilizadas no discurso artístico contemporâneo. Para ele, pastiche é a imitação de um estilo único, peculiar ou idiossincrático.

¹⁰ Podemos considerar ainda a palavra hibridismo como referência ao sentido dos fenômenos, correlacionados das fusões biológicas, culturais, sociais e linguísticas, gerando conseqüências do deslocamento por espaços, territórios e fronteiras, através de uma rede de mediações.

mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, política, filmes, canções, é como a novidade entra no mundo”. Para Hall (2002, p. 62) “as nações modernas são, todas, híbridos culturais”.

Homi Bhabha apud Souza (2004, p. 125-126-127) argumenta que “todas as formas de cultura estão constantemente num processo de hibridismo”. Para ele o hibridismo é o “terceiro espaço” que possibilita o surgimento de outras posições, desloca as histórias que o constituem e estabelece novas estruturas e novas iniciativas. Salienta ainda que as “culturas são construções e as tradições, invenções”. Nesse sentido, Bhabha nos coloca que, tanto a cultura quanto a tradição, quando estão em contato, criam novas construções desterritorializadas que ele denomina de tradução¹¹ cultural. Nas palavras dele:

A tradução é uma maneira de imitar, porém de uma forma deslocadora, brincalhona, imitar um original de tal forma que a prioridade do original não seja reforçada, porém pelo próprio fato de que o original se presta a ser simulado copiado, transferido, transformado etc.: o ‘original’ nunca é acabado ou completo em si. O ‘original’ está sempre aberto à tradução (...) nunca tem um momento anterior totalizado ou de significação - uma essência. (...) A tradução cultural não é simplesmente uma apropriação ou adaptação; trata-se de um processo pelo qual as culturas devem revisar seus próprios sistemas de referência, suas normas e seus valores, a partir de e abandonando suas regras habituais e naturalizadas de transformação.

Os pensamentos expostos pelos autores (CANCLINI, 1998; RUSHDIE, 2003; HALL, 2003; BHABHA, 2004) também nos auxiliaram a pensar que o samba de salão carioca e a gafeira dialogam com outras culturas e conseqüentemente se organizam por fusões híbridas.

Mediante fatos e histórias relatadas anteriormente, a tradição nos revela que o Brasil é realmente um país cuja formatação cultural é híbrida. Consideramos que a dança do samba de

¹¹ Segundo Salman Rushdie apud Hall (2002, p. 87) a palavra tradução, vem, etimologicamente, do latim, significando transferir, transportar entre fronteiras.

samba de salão carioca foi construída por duas importantes matrizes¹² estéticas e culturais, a africana e a européia, por sua vez produto do cruzamento de misturas interculturais.

A sociedade brasileira na atualidade, com as constantes mudanças nas práticas sociais que se alteram e se constituem nestas alterações, também sofre influências dos processos de mundialização da cultura. Os termos globalização e mundialização podem ser considerados como sinônimos. Para os objetivos analíticos da pesquisa, privilegiou-se, no entanto, o pensamento de Ortiz (1994, p. 29), que distingue globalização de mundialização, empregando o primeiro termo para referir-se aos processos de natureza econômica e tecnológica, enquanto o segundo se aplica à esfera dos processos culturais.

Segundo Ortiz (1994), ao integrar esses dois processos, os econômico-tecnológicos e os culturais, a categoria “mundo” comporta esse fenômeno peculiar ao nosso tempo que é a sociedade global, de outro lado implicando, numa “visão de mundo” e “um universo simbólico específico à civilização atual”. Argumenta ainda Ortiz (1994, p. 24-27) que o sistema-mundo, “é um conjunto articulado no interior do qual todos os elementos se encontrariam funcionalmente determinados pelo todo”.

Já, para Warnier (2003, p. 67) a configuração denominada de globalização da cultura é composta por dois lados que para ele “é caracterizada pelo encontro entre os homens inscritos em culturas fragmentadas, locais, enraizadas em longa duração da história”, e por outro lado, “pelos bens e serviços colocados no mercado por indústrias recentes e globalizados por sistemas de trocas e de comunicação”.

A compreensão da cultura brasileira tem na concepção de Ortiz (1994, p. 27-30) a indicação de que uma cultura mundializada não implica no aniquilamento das outras manifestações sociais, ela coabita e se alimenta delas. Afirma igualmente, que o processo de

¹² De acordo com Leme (2003, p. 58) matriz cultural é um conjunto de procedimentos culturais exercidos por um determinado grupo social, num processo de construção de uma identidade coletiva, no qual uma rede de significação foi sendo elaborada historicamente, através de tal prática social, e que acabam tornando-se um sedimento, pela sua permanência e uso, para a constituição de novas expressões culturais.

mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais que para existir, ele se localiza, enraíza-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais. Em outras palavras, a globalização - diferente do que muitos defendem- não homogeneiza, muito pelo contrário. Pelo que foi citado acima, não somos vítimas do poder homogeneizador, uma vez que somos criadores e multiplicadores de cultura.

Como exemplo disso, Hermano Viana (1997), aponta o caso do baile funk carioca como um exemplo bastante rico de como os elementos culturais de procedências diversas, autênticos, artificiais ou não, podem se combinar de maneiras inusitadas, gerando novos modos de vida e afastando a hipótese de uma homogeneização cultural.

Viana (1997, p. 109-110) ainda nos revela que os jovens frequentadores dos bailes funks cariocas não têm qualquer compromisso com a preservação das raízes ou com o nacionalismo e que o convívio entre o samba e o funk é pacífico. Nas palavras dele:

O mundo funk carioca também coloca em questão a idéia de que a classe média brasileira é dominada pelos modismos internacionais e que às 'classes populares' cabe a preservação, as autênticas 'raízes' nacionais. (...) o funk norte-americano é a maior diversão de centenas de milhares de jovens das 'camadas populares' que moram no Rio de Janeiro. A não ser que partamos em busca de uma raiz comum africana que una a música contemporânea (eletrônica e negra) nova-iorquina e o desejo de festa dos jovens (negros e suburbanos) cariocas, teremos o fato de que o hip hop não pode ser autêntico na periferia da 'capital do samba'. (...) O mundo funk é mundo 'paralelo' que se aproveita dos espaços deixados em branco pela indústria cultural (que não tem um projeto coerente e monolítico de dominação, sabendo lidar também com o heterogêneo), tornando-se mais uma opção de agrupamento metropolitano.

Considerando, sobretudo que o samba, musicalmente constitui-se hoje parte de uma cultura musical globalizada, foi proposto que o samba se transforme em Obra prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. A esse respeito, Antônio Augusto Arantes diz:

O Samba é considerado como um produto da história social brasileira. O gênero musical e coreográfico pode ser considerado tanto como sendo próprio de comunidades culturais identificáveis (executantes e brincantes inseridos em agrupamentos sociais de pequena escala) e também no contexto da vida urbana, e da indústria cultural mediatizada. Não obstante, salienta

que (...) o vigor do Samba enquanto gênero cultural encontra-se em sua plasticidade e capacidade de gerar inúmeras variantes, como o samba-de-roda, o samba carioca, o samba rural paulista, a bossa nova, o samba-reggae e outros mais, em suas diversas interpretações.¹³

Desta forma, acreditamos que as danças de salão e o samba de salão carioca são herdeiras de uma tradição. Entendemos que a continuidade e a atualização são conseqüências naturais da tradição. Portanto, o samba de salão carioca nos remete as estratégias discursivas da tradição, através da lógica da continuidade e da atualização.

Os conceitos iniciais delineados sobre as culturas híbridas e a tradição, nos servirão como referências e orientação para o nosso estudo sobre o samba de salão carioca apresentado na contemporaneidade. Deste modo, para uma melhor compreensão desta conceituação é de suma importância que se estabeleça um panorama sobre a dança de salão, as matrizes do samba de salão e o desenvolvimento da dança de salão na cidade do Rio de Janeiro, é o que virá a seguir.

¹³ ARANTES, Antônio Augusto. Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em reunião no dia 30 de março de 2004, juntamente com o sociólogo e produtor Hermano Vianna e em consultas feitas, por telefone, ao historiador Muniz Sodré e o atual Ministro da Cultura, Gilberto Gil propôs a Unesco, que transforme o samba, música e dança, em Obra prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. C.F. <http://www.samba-choro.com.br/noticias/8758>.

CAPÍTULO I - DA CORTE AO RIO

**A dança é um poema escrito no
manuscrito corporal, que está para ser
lido.**

Mallarmé

Este capítulo tem como objetivo inicial traçar conceitos e definições sobre a dança de salão. Após esta breve conceituação, tratamos especificamente das matrizes européias e africanas, indicando os fatores relevantes que contribuíram para a formatação da dança do samba de salão carioca. Em seguida, faremos uma breve retrospectiva histórica e social da dança de salão na cidade do Rio de Janeiro, indicando aspectos relevantes que contribuíram para a formatação da sua dinâmica atual.

1.1- A dança de salão

Em todo transcurso da história da civilização humana, a dança esteve presente, considerada como uma das formas mais antigas das artes, assim como uma das práticas espetaculares expressivas mais antigas de manifestação do ser humano. Identificamos a sua presença no tecido social em todas as épocas da história, em todos os grupos humanos, servindo como meio de comunicação e expressão. Através do tempo, os seres humanos sempre se expressaram pelo movimento, identificando e revelando a sua história. Assim, podemos considerar que a dança consiste na arte de se expressar por meio do movimento, como forma de comunicação não – verbal.

Inúmeros estudos e obras de referência sobre a historiografia da dança revelam-nos que, em diversas e diferenciadas culturas, a dança vem se construindo em momentos de celebração, manifestações da espiritualidade e religiosidade, entretenimento, atividades

lúdicas, de protesto, de rituais e cerimoniais, traduzindo a cultura dos povos.

Desde os primórdios da civilização, a dança estabelece uma relação do homem com seu ambiente, estando presente nos mais diferentes territórios e espaços, tais como florestas, campos, praças públicas, teatros, em cortejos pelas ruas e nos salões.

Esta opinião se confirma nas palavras do etnocenólogo Pradier (1998, p.18):

O arcaísmo e a sutileza da dança, o fato que ela associa o histórico e nossa aparição na terra ao desenvolvimento de cada individualidade esclarece as razões de sua presença nas grandes instâncias da vida: louvar os deuses, chorar os mortos, decifrar o destino, saborear os prazeres, festejar o corpo, intimidar, reunir-se. Meditação de dervixes, noitadas de curtição, street dances, hip hop, danças de salão, de palco, sambas de carnavais brasileiros, há dezenas de milenários dançam os corpos nos quatros cantos do planeta.

A dança tem como finalidade a comunicação, a exteriorização da expressão dos sentimentos e das emoções coletivas, das tradições, das atitudes, melhoria da propriocepção e da auto-estima, desenvolvimento da preparação corporal para adquirir novas habilidades e a integração grupal, dentre outras.

Recorremos ao coreógrafo Maurice Bejárt, que traz significativas contribuições sobre a dança. Garaudy cita Bejárt (1973, p. 8) que nos diz:

A dança é união, união do homem com seu próximo, união do indivíduo com a realidade cósmica ou ainda que a dança é um rito: ritual sagrado, ritual social, que encontra na dança esta dupla significação que está na origem de toda atividade humana. A dança nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com outro.

Olhando por esse prisma, a dança como atividade humana estabelecida pelo indivíduo na sua relação com o outro, no sentido de uma integração social, expressa a unidade de uma cultura, sua concepção da civilização e o seu modo de traduzir o espírito de um povo ou de uma época.

De fato, a dança sempre foi vista e tratada como uma das importantes formas de expressão dos povos. Através dela, revelam-se conceitos, princípios e valores de uma sociedade, servindo ainda como produto e fator do desenvolvimento social e cultural.

A Antropologia, por exemplo, tem nos apresentado a dança como resultado dos movimentos dos corpos humanos culturalmente construídos pelo espaço e tempo, servindo como auxílio para a compreensão e revelação das estruturas da sociedade, nas suas relações sociais e nos comportamentos humanos espetaculares das diversas culturas.

Na sociedade contemporânea, a dança exerce vários papéis sociais e tem múltiplas funções na interação das diferentes sociedades, culturas e etnias. Sob esta perspectiva, Lia Robatto (1994, p. 31-49) considera como funções da dança: “a comunicação, a auto-expressão, a identificação cultural, a diversão, o prazer estético, a espiritualidade, a ruptura do sistema e a revitalização da sociedade e todos interagem simultaneamente”.

Já Brinson (1986, p. 73-80) argumenta que, dentre as suas funções, a dança pode exercer vários papéis na sociedade, agindo como uma válvula social segura, agente de controle social, transmissora de valores e heranças, educadora, definidora de divisas territoriais e sociais e como guardiã de rituais.

A esse propósito, a Mestra da dança de salão carioca, Maria Antonieta¹⁴ diz:

Comunicar com quem se está dançando, prazerosamente. A dança é vida e sempre é comunicação. Essa é a essência e função social da dança. Ela estrutura o ser humano e traz saúde. Eu me curei de um câncer dançando. A dança me abriu caminho para o contato com pessoas de todas as classes sociais. Dançar é dar continuidade ao balé do feto, quase uma obrigação natural. Sinto que a dança educa. Eu me eduquei bastante nas gafieiras. Sou do tempo em que as famílias dançavam juntas. As danças e as artes são herança familiar, no meu caso.

Assim, entendemos que a dança advém da relação do indivíduo com o outro, atividade desenvolvida na interação com a sociedade, fazendo parte da história da humanidade.

¹⁴ Todas as entrevistas que são citadas ao longo da dissertação como, por exemplo, com a Mestra Maria Antonieta Guaycurús, com professores e coreógrafos como Jaime Arôxa, Jimmy de Oliveira, José Magela, João Carlos Ramos, João Piccoli, a professora Stelinha Cardoso, o pesquisador Marco Antônio Perna, o proprietário da gafieira Estudantina Sr. Isidro Page Fernandez, os músicos Toninho Caroço e Júlio César e com os frequentadores Darci do Prado, Venina da Silva, Marlene Garcia da Silva, Flávio Farah Falcão, Kiko e o casal Roberto e Sueli Matz, foram realizadas no período de janeiro de 2004 e janeiro e fevereiro de 2005. Desta forma, todas as respostas presentes nesta pesquisa, fruto das entrevistas, não estão referendadas em notas de rodapé. Consta em anexo o roteiro das entrevistas.

Partindo de distintas significações, cada povo cria suas próprias danças e maneiras de se movimentar e expressar. Portanto, reconhecemos a dança como uma prática social e produto de transmissão da cultura humana.

Pensando numa possível evolução da dança, Antonio Faro, em sua obra *Pequena História da dança* (1986, p. 30), nos revela que, ao dividir a dança em três categorias, ou seja, étnica, folclórica e teatral, temos um quarto elo de ligação entre a segunda e a terceira: a dança de salão. Discordamos dessa categorização, pois acreditamos que no desenvolvimento da história da dança, na medida em que as danças apareceram e se estruturaram, sempre pertenceram a um determinado povo e, portanto consideramos que toda forma de étnica¹⁵. Além disso, também acreditamos que não é possível dissociar a dança do teatro, pois sempre se relacionaram estreitamente.

Historicamente, a dança de casais ou pares em contato é um produto social da cultura moderna européia, embora constatemos a sua presença marcante nas diversas sociedades contemporâneas, revelando desde o seu surgimento os modelos culturais dos povos. Para Eugênio Barba (1995, p. 230), “finalmente, devemos compreender que dançar nos braços de um parceiro é um produto da civilização moderna européia que, demonstra que coisas que achamos naturais têm uma origem histórica”.

Como argumenta Sally Peters (1991, p. 147) sobre a noção de cultura modeladora,

As raízes das danças de baile feitas no espetáculo são populares e refletem as concepções da relação homem e mulher própria a um período ou uma cultura. Assim como, a dança de baile na cena funciona como um duplo reflexo, pois que o desempenho dos gêneros¹⁶ na sociedade sobre os corpos ao nível das massas, impregnam o nível da coreografia artística. (tradução nossa).

¹⁵ Segundo o dicionário Houaiss (2001), o verbete étnico refere -se à coletividade de indivíduos que se diferencia por sua especificidade sociocultural, refletida principalmente na língua, religião e maneiras de agir; grupo étnico. Para alguns autores, a *etnia* pressupõe uma base biológica, podendo ser definida por uma raça, uma cultura ou ambas; o termo é evitado por parte da antropologia atual, por não haver recebido conceituação precisa.

¹⁶ O termo gênero é amplamente utilizado para designar não somente o sexo masculino ou feminino, mas, sobretudo o trabalho do social e do político que constroem as identidades masculina e feminina – eventualmente independente do sexo do sujeito.

Entendemos a dança de salão, como uma linguagem do contato-corporal¹⁷, da comunicação não-verbal¹⁸ com símbolos, códigos e regras peculiares, meio de comunicação interpessoal e produto das relações sociais. É uma prática de dança de contato em pares e/ ou casais, que se movimentam e se comunicam com o apoio mútuo dos corpos, desenvolvendo o espírito da cumplicidade através do exercício da ocupação do espaço dentro do próprio espaço¹⁹ e com os outros pares pelo salão, num mapeamento sincronizado de passos²⁰ e figuras²¹ coreográficas em harmonia com a música.

Na Enciclopédia Britânica (1980), também encontramos a definição de dança social ou popular como sendo “aquela que normalmente é dançada por casais que reproduzem passos pré-determinados e variações, com o objetivo de entretenimento ou de competição em ambientes particulares ou públicos”.

A esse respeito, o professor Jaime Arôxa diz:

A dança de salão é o exercício da renúncia. Só a renúncia traz a harmonia. Portanto, se você não renunciar, você não dança! É uma forma do homem comum fazer arte e se sentir artista. Dançar. Ir pra noite, colocar uma roupa, criar um personagem...

A dança de salão também é chamada de dança social, ou seja, dança de entretenimento social, por ser uma poética do encontro humano, atividade social que permite a integração, a socialização, a identificação cultural e a diversão. Além destes aspectos, a dança de salão também pode possibilitar relações sociais de romance, de casamento e de amizade, dentre

¹⁷ A dança de salão propicia o desenvolvimento dos sentidos do corpo. Utilizam-se principalmente, os sentidos do tato, da audição e da visão. Dentre estes sentidos, ressaltamos a importância do tato como característica fundamental de aproximação na relação entre os corpos dançantes; com a audição seleciona-se o que deve escutado da música, ou seja, os elementos da música como a melodia, o ritmo e a harmonia; e a visão não é utilizada apenas para ver, mas sim para se expressar.

¹⁸ A comunicação não verbal também pode ser denominada de linguagem do movimento e ou linguagem do comportamento. É aquela que não utiliza a palavra falada ou escrita, é um sistema de significação independente.

¹⁹ A ocupação de espaço a que me refiro é o espaço pessoal ou cinesfera que significa o espaço físico tridimensional que nos cerca, alcançável com a extensão dos membros do corpo sem deslocamento. Cinesfera é um termo utilizado por Rudolf Von Laban. (Fernandes, 2002)

²⁰ Passos são deslocamentos, reunião de vários tempos, que combinados formam complementos de figura.

²¹ Figura é a composição de vários passos.

outras.

A respeito das danças sociais ou populares, Darmet apud Navas (1999, p. 66) nos coloca que esta modalidade de dança pode ser denominada de “tradição viva”, ou seja, danças originárias de tradições nacional - topológicas e praticada atual e constantemente por um número considerável de pessoas.

Existem autores que consideram a dança de salão como forma de expressão artística, destacando-a como uma das mais belas e mais difíceis. Apontam a necessidade de formas, a elegância, a compostura e a delicadeza, de movimentos corretos e harmoniosos. Além disso, afirmam que uma das grandes vantagens desta dança é a adaptação do indivíduo ao meio social, à prática da sociabilidade e ao exercício do convívio. (RUST, 1975; SYLVESTER, 1990; FORNACIARI, 1945).

Na história das danças de salão, foram estabelecidas variedades de estilos que se caracterizam por formas artísticas e sociais. Quanto à forma social, constitui-se em uma dança lúdica, de entretenimento, de diversão, de lazer e de comunicação e, não tem a pretensão dos aplausos dos espectadores. Na forma artística, as danças de salão que sobem ao palco, destacam-se a participação em peças teatrais, shows musicais, concursos de dança como Festival de Dança de Joinville ou em festivais internacionais de dança como a *Bienalles de la danse de Lyon* (1996), dentre outros.

Com relação à forma artística, Cássia Navas (1999, p. 63), ao falar sobre as danças de salão que sobem ao palco, afirma que “esta modalidade de dança pode estar mais diretamente localizável nas malhas da indústria cultural e visceralmente ligada a alguns de seus produtos como discos, filmes e vídeos”.

Observamos que a dança de salão na sociedade contemporânea brasileira sofreu inúmeras discriminações e preconceitos, sendo considerada como dança de nossos antepassados, de pessoas idosas, de classes populares e/ou marginalizadas e até mesmo,

modismo. Acreditamos ainda que determinados segmentos da indústria cultural tendem a minimizar a importância da dança cênica e social na cultura moderna ocidental, desvalorizando esta dança por ser voltada ao entretenimento.

Esta observação fica ainda mais evidente na declaração do professor de dança de salão Jaime Arôxa, publicada no *Jornal Dance* (1977):

A sociedade ainda não viu a dança de salão como ela realmente é. Ainda há preconceito, a consideram uma dancinha. As pessoas não descobriram que a dança é de utilidade pública. Deveria ter recomendação do Ministério da Saúde. Junto com o 'Não Fume', deveria vir 'Dance Muito'.

A aceitação e a participação nesta modalidade de dança muitas vezes estão ligadas simplesmente ao prazer de dançar, à satisfação de se soltar pelo espaço, à terapia e ao bem estar, à ocupação do tempo livre em bons momentos de diversão e comunhão social.

Acreditamos que a prática desta modalidade de dança esteja presente nas relações sociais das diversas culturas, desde o seu surgimento na Europa no século XV. Desta forma, vem servindo como um meio de comunicação interpessoal, contribuindo inegavelmente com as culturas e as sociedades, prolongando o espírito de comunidade e do viver coletivamente. Como descrito por Navas (1999, p. 63), “os integrantes destes grupos se retro-reconhecem entre si, numa espécie de tribalidade que escapa às topologias singulares de cada país”.

A memória dos corpos dançantes com seus modos de representação, discursos e significações atuando como forma de expressão através dos tempos, nos leva a considerar a importância da dança de salão na história da humanidade. Estas são algumas das razões que nos levaram a utilizá-la nesta pesquisa.

1.2- As Matrizes

1.2.1- A Matriz Européia

Ao iniciar a contextualização quanto ao surgimento das dança de salão, será imprescindível um retorno ao passado, à sua origem, aos aspectos tradicionais, à sua natureza

histórica e social, à sua relação no desenvolvimento através dos tempos, para que possamos compreender a sua presença na sociedade carioca na contemporaneidade.

Otávio Ianni (1996, p.63) elucida que “ao mesmo tempo em que se nega ou recria o passado reconhecido, busca-se o primordial escondido” e que buscar referências no passado é como reaver “as metáforas dispersas pelo espaço, despedaçadas pelo tempo”.

Para a historiografia da dança, as danças consideradas de salão ou sociais, surgiram como uma forma genuinamente européia. Entre os séc. XV e XVIII, as danças coletivas, ou seja, as danças populares praticadas pelos camponeses, dançadas em roda e de mãos dadas, desenvolvidas em pares e em quadrilhas, em momentos de celebração, descontração e comemoração, foram trazidas para a corte dos castelos feudais da França e da Itália.

Estas danças campestres tornaram-se as chamadas danças da corte, foram transformadas em entretenimento da nobreza, convertendo-se em arte da distração. As danças campestres que entraram na corte foram se mesclando umas às outras e daí transformando-se em espetáculos na corte, contribuindo para o surgimento dos ballets.²²

Desta forma, em toda a Europa, a partir do século XV, a dança tornou-se a representação da nobreza e para a nobreza, passando a ser um complemento importante e essencial na vida da corte dos palácios renascentistas.

A sociedade da corte se caracterizava por novas formas de comportamento, pelo controle da afetividade, por hierarquias e posições sancionadas pela etiqueta. É possível pensar que neste período houve uma domesticação da nobreza, através da propaganda e da

²² Segundo Bourcier (1981, p. 81-90), o primeiro Ballet de Corte se apresentava com os cinco elementos conjugados (dança, música, poesia, cenário e ação dramática) foi feito em 1564, quando Carlos IX, influenciado por sua mãe, fez uma viagem pela França, na verdade é o primeiro ballet de propaganda. O Ballet Comique de La Reine Louise (Balé cômico da rainha Louise), do coreógrafo Balthasar de Beaujoyeux, foi um dos mais conhecidos, servindo de modelo para todos os que foram criados depois. Criado em 1581, na ocasião do casamento do Duque de Joyeuse com a irmã da rainha Louise e durou quase cinco horas. O Ballet Comique fixou ao arquétipo de ballet da corte. Nele havia seis entrées e as formas geométricas eram largamente utilizadas. Sua principal inovação foi o final, onde todos os nobres entram num enorme baile, participando assim, do grand-finale da "história" contada.

etiqueta. Conseqüentemente as danças da corte ocuparam um papel importante na aprendizagem de boas maneiras, servindo para completar a formação da educação dos cortesãos.

Os costumes e os refinamentos de conduta eram regulados pelos inúmeros manuais feitos para os nobres e implicavam na educação do corpo e do gesto. Estas regras comportamentais não serviam somente para ensinar a etiqueta, mas também era uma maneira de controlar a dinâmica social e política.

Segundo Bourcier (1980, p.73), até o reinado de Luís XIII, a dança de corte era utilizada como “meio privilegiado de propaganda e logo em seguida como meio de afirmação da monarquia e como princípio de cerimônia de adulação da pessoa do rei”.

Norbert Elias (1987, p.17) no seu estudo sobre os comportamentos sociais nas sociedades européias, na análise sobre as modificações que ocorreram nas mentalidades e sensibilidades entre os séculos XVI e XX, nos esclarece que

O cunho da corte foi dos que mais nos marcou até hoje. A sociedade aristocrática de corte representa uma figura central dessa fase histórica que foi suplantada, ao cabo de lutas encarniçadas, de maneira brutal ou lenta, pelo período de burguesia – profissional – urbana - industrial. Sobreviveu e manteve-se na vida social e cultural dessa mesma burguesia, em parte como herança, em parte como imagem invertida da sociedade de corte. Desmontando as engrenagens da sociedade de corte, a última grande formação não burguesa do Ocidente, podemos aceder mais facilmente à compreensão da nossa própria sociedade.

As danças da corte eram um elemento vital e ativo da sociedade e de extrema importância histórica, pois no decorrer da história das sociedades possibilitou a criação de novas práticas culturais. Na ótica de Banes (1994) a dança faz parte da vida cotidiana,

E, se hoje ela é menos regrada segundo as convenções estabelecidas, outras vezes ela tem ocupado um caminho central nas aprendizagens das bases de boas maneiras, particularmente a da corte (e sua equivalência nas sociedades democráticas, assim como na sociedade de Washington). O Ballet surgiu nas cortes da Europa no século XVI e XVIII, não somente como uma promulgação simbólica do poder real, mas também como uma disciplina física que fazia parte da educação necessária à vida cotidiana. Ela se perpetua até hoje no seio das classes médias e superiores para educar os

jovens e conservar a atitude. Desse modo, a dança primeiramente foi estudada como meio e não somente como o lugar de depor o ensinamento da etiqueta. (tradução nossa)

De fato, as danças da corte foram aprendidas por todos os nobres e constituíam-se de uma trama de relações rigorosamente hierárquicas, seguidas de rígidos cerimoniais. Distinguiam-se uma das outras pela métrica, pela formação espacial e evolução, sendo assim cada uma tinha suas próprias características. Era comum a progressão da dama em sentido contrário ao do cavalheiro e as figuras eram apresentadas em círculo, traço característico das diversas danças coletivas.

Desta maneira, as danças da corte - danças baixas, pavana, gavota, bourée, courrante, galharda, allemande, minueto, contradança e a volta italiana, eram consideradas como danças lentas, compassadas, solenes, de passos deslizantes e de pequenas evoluções, não usavam saltos na sua execução e quando o faziam, eram quase imperceptíveis pela extrema sutileza.

Curt Sachs (1943) nos descreve algumas danças apresentadas nas cortes européias ao longo do século XVII. Como por exemplo, a *galliard* ou *galharda*:

O bailarino atravessa a sala uma ou duas vezes com sua companheira depois a deixa e dança sozinho diante dela; ela se escapa, por sua vez e se vai, dançando; o bailarino a persegue, realiza novas voltas e a dança continua assim, sempre mais viva, até que os músicos deixem seus instrumentos. É, como se vê, o jogo bem conhecido da intriga amorosa.

O baile na corte começava com uma dança coletiva, onde os homens e mulheres eram distribuídos em fileiras. Os homens se alinhavam atrás do rei e as mulheres atrás da rainha. Ambos tocavam-se suave e delicadamente pelas mãos e faziam reverências uns aos outros, mas sempre mantendo a separação física.



Danças da corte

<http://www.earthlydelights.com.au/history.htm>

Nos ambientes das cortes, as relações interpessoais aconteciam através da dança, elaboradas para o contexto das festividades que eram permeadas com a formalidade das normas de sociabilidade e etiqueta. Neste bailes, as coreografias apresentadas eram previamente definidas, aprendidas e coordenadas por mestres de dança profissionais, que viajavam pelas cortes produzindo e ensinando as danças para as grandes ocasiões tais como casamentos ou alianças políticas, dentre outras. Observa-se que, no momento em que os casais apresentavam suas figuras e habilidades para a apreciação do público, tinham também a oportunidade de mostrar um jogo corporal de sedução muito sutil e refinado. Cabe aqui ressaltar que, até o século XVIII, estas danças de pares eram denominadas de danças de salão, embora não fossem ainda consideradas como danças de pares enlaçados.

As danças e os espetáculos da corte faziam parte da vida política, servindo como um meio de negociação e conciliação entre os partidos políticos e as facções religiosas opostas. Os bailes da corte “não tinham para os agentes o sentimento de mera diversão, era uma oportunidade para a definição de posições e de papéis sociais, implicando numa determinada inserção hierárquica do poder e possuía aspectos espetaculares muito marcantes”. (MONTEIRO, 1998, p. 176). Apesar das danças aristocráticas servirem de modelo para a

dança de salão atual, esta transgride aquelas no que diz respeito à manutenção da hierarquização social, como será visto no capítulo III.

Em meio a tais circunstâncias, a partir do século XVI, um interessante fenômeno surge na dança da corte francesa, com os dançarinos e os mestres de dança: o profissionalismo. De acordo com Ossoona (1998, p. 63) inicialmente, os mestres de dança “eram recrutados entre os membros empobrecidos da aristocracia e toda classe de artistas que se sobressaía, quer seja no dançar, quer no mimar, quer no realizar de acrobacias. (...) eram também juizes e regentes da etiqueta e da moda”.

De fato, foi um marco importante na história da dança, pois anteriormente a dança era apenas considerada como uma livre expressão corporal e de comunhão de prazeres coletivos. Depois disso, as pessoas começaram a tomar consciência das diversas possibilidades de expressão estética do corpo humano, da utilização das regras e uso de técnica para a ampliação do sentido corpóreo. (BOURCIER, 1980).

No período renascentista, aconteceram mudanças importantes e significativas com a libertação nos campos das artes, cultura e política. Todas essas transformações influenciaram no pensamento e no comportamento, na nova forma de viver, havendo uma retomada da valorização do corpo e da maneira das pessoas dançarem, ou seja, de um certo modo, a cultura do Renascimento realizava uma aproximação entre a elite e o povo.

Deste modo, as danças cerimoniais e solenes, a execução sempre das mesmas danças com seus passos pré-estabelecidos em ordem idêntica e em contínua repetição, causaram uma certa monotonia pelos salões. As pessoas começaram a ficar insatisfeitas com a imposição dos rígidos cerimoniais, que já não correspondiam ao espírito dos novos tempos nem à satisfação do indivíduo.

Tanto a dança dos camponeses quanto a dança palaciana caracterizavam-se pela ausência do contato físico. O abraço era proibido, o corpo era tocado apenas da cintura para

cima no alto das costas, com os dedos e nenhuma mão nua tocava a pele descoberta, usava-se sempre uma luva ou um lenço.

Sem dúvida, ocorreu uma mudança substancial no caráter das danças da corte, pois o homem e a mulher começaram a dançar como gostavam, deixando os moralistas da época enlouquecidos. Assim, o corpo ausente e congelado que era demonstrado anteriormente é substituído pelo corpo com contato físico, do corpo enlaçado numa maior aproximação. Pela primeira vez, o homem e a mulher ficam frente à frente para dançar.

Com a mudança dos hábitos e ainda sem ousar se enlaçar, os corpos dançantes começaram a se unir pela ponta dos dedos como, por exemplo, na dança do minueto. Já com a contradança, o homem dá os braços à mulher. Por sua vez, a volta (uma espécie de valsa de origem italiana e provençal), era considerada uma dança imoral, porque os cavalheiros seguravam as damas proximamente de seus corpos, giravam sobre si mesmos fazendo-as saltarem numa espécie de carga e devido a esses movimentos as longas saias levantavam-se e mostravam parte dos tornozelos.

Na importante obra *La danse de salons*, escrita em 1847, pelo iminente professor Henri Cellarius, encontramos referências quanto ao ensino das danças de salão na França. Esta obra relata de forma esclarecedora a tomada de consciência do novo produto que a sociedade do século XIX tentava construir concernente aos corpos dançantes. Cellarius propôs um estilo de prática corporal que permitia aos grupos sociais se reencontrarem dentro das formas de ritual além da descrição e reflexões técnicas quanto aos ensinamentos da dança.

No prefácio desta obra, Hemi Hess relata que Cellarius (1993, p. 5) “enalteceu esta ruptura no seu livro, a dança de salão que teve uma importância determinante na França (apareceu em 1847, foi reeditado em 1849), e também na Inglaterra, onde ele foi traduzido sobre o título *Fashionable Dancing*”. (tradução nossa). Além disto, esta obra ainda destaca a importância da figura do professor Henri Cellarius, como um dos maiores professores de

dança de sociedade, introdutor do corte teórico entre a dança clássica e a dança social. Cellarius marcou a história dos corpos na criação dos cursos de dança da sociedade francesa, contribuiu enormemente com momentos de formação pessoal e iniciação em dança. O prazer social e o prazer popular da dança de casal emergiram de forma intensa.

A partir do século XVIII, as danças da corte passaram para os salões e dos salões para os bailes públicos. Evidentemente com a criação dos bailes públicos²³ um grande número de pessoas das mais diferentes camadas da sociedade se divertia embaladas pelos recentes ritmos musicais e executando as danças impostas pela moda. No dizer de Renato Ortiz (1999, p. 25) fica evidente que nesta época, nas sociedades européias, surgiram esferas distintas de circulação da cultura, “uma de circulação restrita vinculada à literatura e as artes e a outra de circulação ampliada de caráter comercial”.

Os bailes públicos possibilitaram o crescimento de uma indústria cultural do divertimento. Anunciando o sucesso, os empresários instalaram salões de baile por toda a Paris. Com isso “o baile deixou de ser diversão refinada ou espontânea para transformar-se em mercadoria sofisticada e mutante, que se oferece a uma clientela que paga para realizar uma atividade planejada para a melhor exploração do consumidor”. (OSSONA, 1998 p. 66).

A popularização dos bailes veio com a dança do minueto, desenvolvendo-se depois com o cotilhão e a quadrilha. Com a transformação e a dinâmica cultural, algumas danças permaneceram na cena e outras desapareciam. Por exemplo, o minueto e a quadrilha cederam o espaço para a valsa. (GIFFONI, 1972).

Com o desenvolvimento dos bailes passando pelos salões da corte, outro importante fenômeno surgiu com a valsa que penetrou nos salões aristocráticos, gerando profundas

²³ Encontramos ainda que durante o Reinado de Luis XV, surgiram os Bals Masqués (significa baile de máscaras). Estes bailes inicialmente eram realizados durante o carnaval e devido ao seu sucesso estendeu-se para todas as épocas do ano. O primeiro baile de máscara, aconteceu no Teatro da Ópera, deu-se no dia 31 de dezembro de 1715. Eram realizados três vezes por semana e admitia todas as pessoas que pagassem as suas entradas.

transformações no comportamento social, com o rompimento e quebra das rígidas etiquetas impostas na corte.

A valsa foi uma dança aristocrática extremamente significativa de importância fundamental na história das danças de salão. Apresenta-se como a precursora do abraço nas danças de salão, os corpos enlaçados ficaram frente a frente e a dama é envolvida firmemente nos braços do cavalheiro. Conforme se vê em Rego (1994), a dança é um embate de sedução, aproximação, de conquista discreta, de fingidas e hipócritas recusas prolongando galantemente as inúmeras variações sobre o tema do abraço.

Devido a esta maior aproximação dos corpos dançantes, a valsa foi desacreditada e considerada como uma dança libertina, imoral, vulgar e promíscua. Assim, para determinadas pessoas, a valsa era considerada como satânica, pois acreditava que a perda do controle de si (mesmo que parcial, devido aos giros), colocava em risco o controle de equilíbrio do casal e do baile inteiro. (CELLARIUS, 1993)

Podemos ver o preconceito com relação ao surgimento da valsa, nos relatos de Cellarius ao nos citar F. Klingenbeck (1993, p. 9) constatando que os velhos mestres da dança alemã eram os adversários da valsa, descobrindo na gramática da dança as suas remarcações desdenhosas.

[...] Eles que outras vezes davam o ‘bom tom’ intercalavam tudo naturalmente nas regras do ‘saber viver’ e nas ‘instruções sobre as novas danças de sociedade’, que tinha o minueto francês como o ‘rei da dança’. Deste modo, compreende-se que a gente conhece o gosto da época, por tudo que se vêm do estrangeiro. ‘Oh tempo, quando retornarás - tu!’, queixou -se eles, que vêm desaparecer o minueto da sala de dança. Suas queixas sobre a decadência dos costumes não podem impedir a nova impulsão dada pela valsa. Apesar disso, os mais progressistas continuam a apontar reprovações, sobre as vestimentas muito estreitas da moda feminina. Eles também não aceitavam a vinda de uma nova era da dança. (tradução nossa)

O aparecimento da valsa resultou em escândalo e no surgimento de muitos preconceitos por parte da sociedade, mas isso durou pouco tempo e acabou arrebatando a todos, sendo

aceita e reinando nos salões e bailes populares europeus. No ano de 1791, por exemplo, a valsa transformou-se numa verdadeira febre, dançada com verdadeira paixão pelos salões das cidades européias, onde teve seu apogeu.

A valsa saiu da Europa e foi plenamente aceita perpetuando-se até hoje em diversas partes do mundo. Converteu-se em dança imprescindível em reuniões, formaturas, festas e aniversários. Das antigas danças de salão, a valsa impõe-se por muito tempo, como uma das danças preferidas em todo o mundo, por sua música de acordes melodiosos e passos harmoniosos, trazendo à memória das pessoas recordações felizes e românticas.

A polca, por sua vez, inicialmente foi considerada como dança e depois passou a denominar um gênero de música. A polca foi introduzida nos salões europeus da era napoleônica. De 1883 a 1884, nos salões franceses, tornou-se a mais nova febre, instalou-se uma verdadeira epidemia, a *polcamania*. Acreditamos que este fato aconteceu, pelo seu caráter de dança muito viva, ritmada e alegre, semelhante aos giros rápidos da valsa.

A polca era dançada com muito rigor e o seu maior atrativo foi a maior aproximação física dos dançarinos, permitindo-se novas possibilidades de contatos corporais. Considerada a primeira dança onde o cavalheiro passa a ter a mão em volta do pescoço da dama, criando uma nova evolução dos pares enlaçados como, por exemplo, rodando (um giro após seis passos, com meio giro no terceiro, e outro depois dos três últimos), ou mais animadamente, com rápidos pulinhos nas pontas dos pés. (CELLARIUS, 1993).

Constatamos que, a partir dos fatos históricos e sociais, as eternas danças de salão fazem parte da tradição cultural dos povos, vêm transmitindo idéias e costumes de uma geração para a outra, cruzando fronteiras, territórios e cidades. Em 1808, com a chegada da corte portuguesa e dos imigrantes das diversas nações européias, na cidade do Rio de Janeiro, houve um processo de assimilação dos novos hábitos e costumes. Desta forma, os imigrantes europeus nos trouxeram inicialmente a valsa e a polca.

Observa-se então, com a chegada de D. João VI e sua comitiva, que grande impulso foi dado às reuniões sociais, renovando-se a moda, as músicas e as danças. Com a vinda da Missão Francesa encarregada por D. João VI de civilizar o Brasil, também vieram artistas que deixaram importantes referências para a cultura brasileira. Na corte carioca, por exemplo, norteadas pelos paradigmas da cultura europeia, as práticas de músicas e danças eram as manifestações prediletas, consideradas como os ornamentos obrigatórios da educação e das boas maneiras, fato esse, semelhante ao ocorrido nas cortes europeias.

A música e a dança faziam parte da educação dos jovens das classes mais favorecidas. Para o aprendizado das danças, as mulheres eram preparadas por mestres, que as apresentavam nos salões para executarem as danças da moda. Por exemplo, Louis Lacombe, diretor de bailados do teatro, era convidado pela alta sociedade para organizar as danças de caráter.

Os bailes da corte carioca tinham um caráter cerimonioso e formal, ou seja, as mulheres se colocavam de um lado da sala e os homens em frente delas. Durante a música cada um dançava em seu lugar. Durante a pausa atravessavam o salão cruzando e iam ocupar os lugares opostos.

A esse propósito, Renault (1984, p. 64) diz:

Este entrecruzar era feito com movimentos cadenciados dos pés e de braços abertos com certo *donaine* e flexibilidade da cintura. (...) os flertes furtivos, toques de mão, sorrisos disfarçados por detrás de um leque, todas as formas de aproximação amorosa - que evoluíram com o passar do tempo; são comedidas e procuram fugir a fiscalização dos olhares paternos.

A valsa foi dançada nos elegantes e luxuosos salões de dança da classe dominantes. A vida social e as festas se intensificaram e por muitos anos a valsa foi considerada a dança predileta, nos salões luxuosos onde a elite dominante se divertia com seus giros e rodopios.

A polca foi à última novidade introduzida no Brasil pelos imigrantes europeus, pelos artistas das companhias teatrais francesas. Surgiu como uma espécie de febre, de loucura

coletiva, tornou-se a dança da moda, a que animava as festas, por ser uma dança viva, ritmada e alegre, com passos rodopiantes e de ritmo rápido, adaptou-se perfeitamente ao ambiente brasileiro. Espalhou-se nas casas de famílias brasileiras, sendo muito prestigiada nos salões nobres da burguesia carioca e nas salas de visita de todo o país, embora fosse nos teatros a sua maior aparição.

A polca reforçou a intimidade estabelecida pela valsa diferenciando-a das outras danças de salão e dando uma enorme contribuição com os passos pulados nas pontas dos pés, sendo algumas vezes denominada de valsa pulada. O movimento do corpo era feito com um passo com o pé esquerdo para a diagonal esquerda à frente, o pé direito unido ao esquerdo, deslizando outra vez, permitindo elevação do pé direito, antes de reiniciar novamente a mesma seqüência como o pé esquerdo.

Segundo Perna apud Cazes (2003, p. 17):

A polca em compasso binário com andamento indicação de andamento allegretto, melodias saltitantes e comunicativas, em pouco tempo dominou os salões, mesmo tendo enfrentado a oposição dos moralistas. Se já parecia absurdo tocar a cintura de uma mulher para uma valsa quanto mais os pulinhos dos pares polquistas.

Encontramos nos relatos da história da música brasileira, que a polca foi interpretada pela primeira vez no Brasil, na noite de 3 de julho de 1845, no palco do Teatro São Pedro (Rio de Janeiro), pelas duplas de atores Felipe e Carolina Cotton e Da Vecchi e Farina. Desde o final do século XIX e no início do século XX, a polca de dança de salão tornou-se gênero de música. Misturou-se com outros gêneros locais de música popular, influenciando a modinha e o choro, chegando até a época do surgimento dos discos. Foi um dos gêneros musicais mais explorados pela indústria cultural do disco, sendo a música mais utilizada pelos foliões no carnaval, “os cronistas de costume da época afirmavam que a mocidade sentia na polca um *habeas corpus*”.(ALVARENGA, 1960). Em 1846, na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, criou-se uma *Sociedade Constante Polca* na corte carioca, que era freqüentada por

compositores de teatro musicado e amadores componentes de grupos de choro.

Nesta época, com relação à indumentária utilizada pelas mulheres nos salões da corte Perna (2003, p. 180) diz que “houve a necessidade de modificar o desenho das saias balão das damas. A mulher da sociedade burguesa, fechada e impenetrável, mostrou então o pé deu saltos e deixou-se abraçar pelo cavalheiro”. De fato, a alta sociedade se divertia com as valsas e as polcas pelos nobres e luxuosos salões da corte carioca.

1.2.2- A Matriz Africana

Os gêneros de dança que se seguem são vistos como as matrizes africanas da dança do samba de salão. Observamos que as penetrações das diferentes culturas, durante a colonização do Brasil, trouxeram marcas significativas na construção da dança de salão brasileira. Nas palavras de Canclini (1998, p. 205), “o popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos precedentes de diversas classes e nações”.

1.2.2.1- Batuque



Gravura de Rugendas- [http://: www.google.com.br](http://www.google.com.br)

Com a chegada da diáspora²⁴ africana, encontramos a presença do negro nos vários setores culturais com suas inúmeras contribuições vindas das mais diferentes nações. Como já dizia Artur Ramos (1956, p. 30), "O negro é um artista por excelência! Não podemos falar de Samba, sem falar da cultura negra".

De fato, constatamos na história nacional a grande importância e as inúmeras contribuições culturais vindas das etnias negras, participando ativamente na formação da identidade e da sociedade brasileira. As etnias negras nos trouxeram hábitos e costumes, na religião, na política, na culinária, no modo de falar, na tradição oral, nas artes da escultura, na pintura, na música e na dança.

Com relação às práticas culturais da comunidade negra no Brasil, Verger (1999, p. 225-226), aponta as descrições do viajante Henri Koster pela cidade do Recife em 1823.

(...) os negros livres dançavam diante de uma das choupanas. As danças lembravam a dos negros africanos. O círculo se fechava e o tocador de viola senta-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e freqüentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas. Um homem ia ao centro da roda e dançava minutos tomando atitudes lascivas, até que escolhia uma mulher, que avançara, repetindo os meneios menos indecentes, e esse divertimento durava às vezes até o amanhecer.

Verger relata outro trecho interessante de uma carta escrita por Ferdinand Denis que residiu no Brasil entre 1816 e 1819 enviada a seu pai na Europa:

(...) o que há de surpreendente é a mobilidade incrível de seus traseiros, que devem estar sempre em movimento. A faculdade que tem quase todos os pretos de fazê-los girar como uma bola, surpreende muitos os europeus. De resto seria preciso um volume inteiro para descrever os bailes selvagens que eu testemunho todos os dias. Terminarei dizendo que os dois sexos participam separadamente deste divertimento favorito e que eu penso que a maior parte destas danças poderia muito bem estar ligadas à religião.

²⁴ A diáspora africana a que faço referência é composta pelas diversas etnias, tais como Ketu, Bantos, Sudaneses entre outras. Além de contar com as diversidades de ritos, língua e tradições advindas principalmente do Congo e da Angola. Segundo Hall (2003, p. 28), o termo diáspora é derivado da história moderna do povo judeu, cujo destino no Holocausto - um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna - é bem conhecido.

Conforme se vê, a prática dos negros vista sob o olhar do estrangeiro, sempre suscitava o preconceito e a desqualificação. Como podemos constatar no uso de expressões como “alusões obscenas”, “bailes selvagens” e os “meneios menos indecentes”.

Por sua vez, Martha Abreu (2002, p. 263) argumenta que nas festas populares no Rio de Janeiro no século XIX,

os homens e mulheres que realizavam os indefinidos e inimitáveis requebros, umbigadas e movimentos lascivos não nasceram nos salões de baile; estavam nas ruas e nas festas, reunia-se nas festas do Divino, em que seus ritmos prediletos eram apresentados como atração e divertimento.

Os batuques eram os cantos e danças da área rural que foram estigmatizados como cultura de negros, diversão de escravos, de libertos e crioulos e de pessoas de baixo poder aquisitivo. Como podemos observar, trata-se de uma origem cultural oposta à da matriz européia, o que terá conseqüências marcantes no que tange a aspectos social, culturais e políticos das danças sociais brasileiras.

Os batuques envolviam uma organização e eram considerados como manifestações sagradas e profanas. Eram práticas lúdicas ou religiosas e sobreviveram ao longo do século XIX em várias regiões brasileiras. Foram extremamente significativas, pois era ali onde os escravos, que aqui chegaram, podiam reviver seus costumes, amenizar saudades, extravasar seus sentimentos em momentos de diversão.

Os batuques eram constantemente associados a brigas e confusões, provocando perseguições pela polícia, em proibições e intolerâncias pelas autoridades. A classe dominante tentava conter as expressões da cultura negra e tudo o mais que pudesse colocar em risco os interesses econômicos e sociais da época. A cultura africana era comparada à cultura européia que tentava prevalecer como um modelo ideal de nação civilizada.

Com as mudanças dos costumes, dada à miscigenação com os escravos, os batuques foram aceitos nas diversas cidades brasileiras, passando a fazer parte das atividades sociais, numa maior interação entre brancos e negros. No artigo publicado na Revista Brasileira de

Música, assinado por Mário de Andrade (1944) fica evidente que desde a formação colonial até metade do século XIX, houve resistência da cultura brasileira em relação às manifestações artísticas oriundas dos negros.

A respeito da música, Sodré (1998, p. 13) observa que:

Os batuques modificavam-se ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem a vida urbana. As músicas e as danças africanas transformaram-se perdendo alguns elementos e ganhando outros em função do ambiente social. (...) Desde a segunda metade do século XIX, começaram aparecer no Rio de Janeiro, traços de uma música urbana brasileira – a modinha, o maxixe, o lundu e o samba.

Sabe-se que, no final do século XIX, havia uma dicotomia das danças e dos sons praticados no Brasil. Existiam as danças e sons populares dos terreiros de origem africana e de outro lado às danças e os sons de salão dirigidos à burguesia, compostas por funcionários públicos e pequenos comerciantes locais.(TINHORÃO, 1988).

As manifestações ritualísticas dos negros na cultura brasileira tinham a denominação de batuques, já em Portugal estes rituais eram denominados de *quizomba* ou *quitomba*. Tinhorão apud Sarmiento (1988, p. 47) nos esclarece que a quizomba tinha como característica

(...) formar uma roda, dentro do qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tornando ares invocadores e posições indecorosas, em que a voluptuosidade discute com a insolência as honras da primazia. Os que entram na dança cantam em coro a que os dois pares respondem em canções alusivas a todos os feitos conhecidos da via privada dos presentes e dos ausentes.

O batuque era considerado uma dança lasciva, obscena e imoral, reproduzida pelos afro-descendentes e praticada por negros e brancos. Era uma dança de caráter geral ao mesmo tempo; as pessoas executavam cantos e passos com sapateados dos pés marcados com o ritmo das palmas e instrumentos de percussão (atabaques). As pessoas iam para a roda, para o meio do círculo, em pares faziam evoluções de grande agilidade corporal, com movimentos requebrados, tendo como característica básica e que as distinguiam, a umbigada chamada em

Angola de semba²⁵, posteriormente incluíram o movimento de um leve toque de perna.

Ocorreram modificações no batuque quando este se incorporou às festas populares de origem branca. As músicas e danças africanas transformaram-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, na sua adaptação ao meio urbano em função do ambiente social. Posteriormente tornou -se denominação genérica em variadas formas dançantes, originando diversas danças tais como o lundu, o côco e o baião e o samba.

1.2.2.2-Lundu



Gravura de Rugendas
[http://: www.google.com.br](http://www.google.com.br)

Alguns autores e pesquisadores são unânimes quanto à dança do lundu ser de

²⁵ De acordo com Nei Lopes (2003), a palavra samba, surge entre os *quiocos* (*chokwe*) de Angola, é verbo que significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito. Entre os bacongos angolezes e congueses, o vocábulo designa uma espécie de dança em que um bailarino bate contra o peito do outro. Essas duas formas se originam da raiz multilíngüística *semba*- rejeitar, separar, que deu origem ao *quimbundo di-semba*, umbigada- elemento coreográfico fundamental do samba rural, em seu amplo leque de variantes. Segundo Sandroni (2001), a palavra samba é encontrada em diferentes pontos das Américas, quase sempre em ligação com o universo dos negros. Para Siqueira (1978), a palavra samba, resulta do *ambé*- “paga” a que se faz a anexação do S inicial equivalente ao adjetivo possessivo “ sua”, dando a palavra sambé, equivalente ao português “sua paga”. Na formação do temo Samba existe o seguinte arranjo: S, igual a seu; amb, está no lugar de “paga e, finalmente a letra A que no Cariri equivale a gente. Tem- se a expressão completa: Ato de tocar entre pessoas.

procedência africana trazida pelos escravos bantos²⁶ da região de Angola e do Congo, nos primeiros anos da escravidão. (TINHORÃO, 1991; ALVARENGA, 1946; ELMERICH, 1964; CALDAS, 1989; LOPES, 2003).

Originariamente o lundu surgiu no final do século XVIII, das práticas trazidas pelos escravos africanos e mestiços, com os seus diferentes ritmos e movimentos vindos das camadas populares e negras, adaptaram-se ao contexto social brasileiro nos quais eram obrigados a viver.

O lundu é considerado uma dança derivada das rodas dos batuques africanos, extremamente sensual, de gestos considerados na época “licenciosos e obscenos”. Primeiramente existiu a dança do lundu, somente depois criou-se o gênero musical. Para Mozart de Araújo (1963, p. 11) o lundu é “descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão”.

A historiadora Alvarenga (1982, p.171) nos esclarece que no início do ano 1780, é que aparece a primeira menção à dança do lundu e nos descreve um trecho de uma carta datada de 1780, do governador de Pernambuco, o conde de Pavolide, que defendia os bailes de escravos feitas no Tribunal da Inquisição.

Os pretos... Dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que ainda não sejam os mais inocentes são como os fandangos de Castela, e fofas de Portugal, e os lundus de brancos e pardos daquele país.

A coreografia do lundu tem forte influência da dança espanhola denominada de fandango, caracterizada pelo gesto de dançar com os braços erguidos acima da cabeça e pelo estalar dos dedos. A contribuição dos negros para esta dança está na presença dos gestos

²⁶ Nei Lopes (2003, p. 13) considera o adjetivo banto usado nas formas flexionadas banto/a/os/as ou bantu, sem flexões, designa cada um dos membros da grande família etnolingüística à qual pertenciam, entre outros, os escravos do Brasil chamados angolas, congos, cabindas, benguelas e moçambiques etc...

característicos da umbigada. O lundu é uma dança de pares separados feito por um par de cada vez, que vai sendo chamado ao centro da roda, onde um dançarino convida o outro do sexo oposto tocando-o pelo ventre dando a umbigada. Os músicos, dançarinos e todos os espectadores, participam da roda e acompanham com palmas e cantos improvisados coletivamente.

Uma outra característica do lundu é que os passos da dança são pequenos ou miudinhos. É o sambar deslizando os pés para frente e para trás sutilmente, sem rodopios ou saltos, dando a idéia de que os pés estão presos no chão. O movimento do quadril é solto e livre, sempre acompanhando o movimento dos pés.

A respeito do lundu como uma transformação brasileira dos batuques angolanos, Mário de Andrade (1964, p. 98-291) defende a idéia de que eram acompanhados por instrumentos de corda e que acabou chegando aos salões numa adaptação para o aristocrático piano. Andrade menciona que:

Embora jamais deixou de se considerado dança de pretos, muito indecente, na qual faziam mil espécies de movimentos com o corpo. (...) o lundu foi à primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e o negro deu a nossa música características importantes, como a sistematização da síncopa.

Considerada por muitos como a dança mais erótica de todas, imoral e escandalosa, o lundu saiu das ruas e das senzalas, incorporando-se aos palácios, tornando-se a diversão predileta dos segmentos da burguesia e da aristocracia, que se apropriaram do produto lúdico-cultural do escravo, denominando-o de “lundu de salão”.

Tinhorão (1991, p.55-56) afirma que o lundu chegou a ser tocado nos salões aristocráticos do Primeiro e Segundo Reinados. Embora neste período os movimentos característicos da umbigada nunca tivessem sido visto com bons olhos, eles venceram a impermeabilidade da sociedade branca. Tinhorão descreve que:

Assim, quando a nova variante da aculturação branco-negra no campo das danças batucadas se tornou popular com o nome de lundu, os autores de

entremezes não tiveram dúvida em levar a novidade para os palcos, embora causando um escândalo a uma minoria do público branco. (...) Os depoimentos de visitantes estrangeiros comprovam que a dança do antigo lundu de terreiro, com seus movimentos de umbigada já muito estilizados tivessem entrado em casas de famílias cariocas e baianas nos primeiros vinte anos do século XIX, era no teatro que ele encontrava o seu melhor ambiente.

De acordo com Waldenyr Caldas (1989, p.11) esta dança, ao fazer parte da aristocracia imperial, perdeu seus traços vitais e a própria identidade com a categoria social. A esse respeito Caldas diz:

Em substituição ao lundu-dança, proibido de ser exibido nas ruas, surge, como vimos, o lundu-canção, cujas características em nada ou quase nada lembram o original, até porque, nele, a coreografia desaparece, sobrando apenas a música, e ainda com o discurso literalmente modificado, entremeado de imagens que se alternam entre o lânguido e o picaresco. Desaparecem a bolinagem, a sensualidade, a malícia, enfim, toda a sutileza erótica e estética inerente ao lundu-dança. Se do ponto de vista estético, o lundu perdeu, como vimos, suas principais características, do ponto de vista social, perderia ainda sua função maior que era a de propiciar a mobilização das relações sociais e aumentar o grau de sociabilidade entre as classes populares.

Desde 1820, a dança do lundu cultivada por negros, mestiços, brancos e crioulos, foi muito utilizada nos teatros. Podemos observar que embora a música do lundu fosse sem a batucada característica dos batuques, mesmo assim encontrava grande expressão.

Câmara Cascudo (1962), nos seus estudos, considera o lundu um gênero que muito influenciou a chula, o fado e o tango brasileiro tendo como característica básica a umbigada. Posicionando-se noutra ótica, o Maestro Batista Siqueira, identifica a existência de duas espécies de lundus: o primeiro seria dança dramática-religiosa, que evoluiu para a dança picaresca e o segundo canção urbana brasileira, nascida de um equívoco provocado pela semelhança entre termos dissilábicos diferentes. (TINHORÃO apud SIQUEIRA, 1991, p. 47)

Na análise musical do lundu-canção do século XIX, Oneyda Alvarenga (1960, p. 151) nos explica que “a música em compasso binário, apresenta muitas vezes uma parte da estrutura declamatória, com valores rápidos e intervalos curtos (estrofe), a que se segue uma

outra de caráter coreográfico nítido e sincopada (refrão)”. Descreve também Nina Rodrigues que o lundu em 1895, era considerado “uma dança de pretos, muito indecente, na qual se faz mil espécies de movimentos com o corpo”. (ANDRADE apud RODRIGUES, 1989, p. 291).

Consideramos então, que a dança do lundu constituiu-se como uma dança popular, de pequenos passos, que fazia requebrar o corpo, sensual e de par separado, dançada inicialmente em roda, praticada por negros, mulatos, mestiços e crioulos em rodas de batuque e posteriormente foi consumido pelas camadas sociais médias e pela aristocracia. Atualmente é considerada como dança folclórica. Esta dança é antecessora da dança do maxixe e musicalmente contribuiu para a sua criação da síncopa²⁷.

1.2.2.3-Maxixe



Gravura de Kalisto
[http:// www.google.com.br](http://www.google.com.br)

O maxixe chegou com força total substituindo o lundu. Consideramos o maxixe a

²⁷ O etnomusicólogo Carlos Sandroni discute em sua obra *Feitiço Decente* (2001, p. 30-31) a questão da síncopa, ou seja, os ritmos assimétricos que caracterizam os gêneros populares de herança africana. Segundo o autor “existe uma ligação entre o tipo de contrametricidade (ou concepção do que seja, música ‘sincopada’)”. Assim como, utiliza o termo “paradigma do *tresillo*”, para denominar “o conjunto de variantes que tem como característica principal a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem a teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico). (...) aplica a lógica da imparidade rítmica a figuras que habitualmente são encaradas pela lógica binária do compasso”.

primeira dança social brasileira de par unido e enlaçado. A sua coreografia consistia de movimentos amplos e largos, com acentuações exageradas, de extrema agilidade de passos, mobilidade dos quadris em movimentos requebrados, encaixe das pernas e do rosto colado.

De acordo com o artigo de Flax, intitulado A Evolução do Maxixe, publicado no jornal O Imparcial de 11 de fevereiro de 1914, o maxixe era “uma dança genuinamente brasileira feita por nós, ditada pelo nosso temperamento meridional, produto do clima que é, sem dúvida, o principal fator de no desenvolvimento de um povo”.

A esse respeito, o professor Jaime Arôxa diz:

O maxixe foi a primeira dança que juntou o homem com a mulher aqui no Brasil. A primeira dança agarrada. O Brasil, digamos, foi o pioneiro nesta idéia de agarrar a mulher, porque até então o homem apenas tocava a mulher. Já, no maxixe o homem agarrava a mulher.

O maxixe emergiu na segunda metade do século XIX, entre 1870 a 1880, destacou-se inicialmente como uma dança popular urbana, vinda das camadas populares cariocas, como uma representação da versão nacional da polca de origem européia e do lundu de origem africana, ou seja, um exemplo de hibridismo cultural.

A princípio, o maxixe apareceu associado aos grupos “rebarbativos”²⁸, era praticado nos bailes, nas noites em bairros de má fama, na cidade do Rio de Janeiro, no famoso bairro Cidade Nova, situado na Paróquia de Santana. Este bairro era considerado como o mais populoso, por ter divertimentos de má fama e pela participação expressiva de mestiços e da classe menos favorecida. Nestes bailes os homens de lencinho ao pescoço, as mulheres de saia rodada, com a orquestra original do trombone, flautim, sanfona e violão, encontravam a garantia de diversão.

Jota Efegê (1974) usa inúmeros adjetivos para qualificar a coreografia desta dança como

²⁸ Encontramos o adjetivo “rebarbativos”, no artigo de Raul Pederneiras, publicado na Revista do Século XX, de maio de 1906. Pederneiras utiliza este adjetivo, ao se referir aos “bailes característicos da Cidade Nova, os assustados ou sambas, eram, então propriedade de um grupo sacudido, desempenado, que guardou no modesto anonimato a glória dessa invenção”.

desabusada, escandalosa, profundamente sensual e voluptuosa, audaciosa nos seus meneios, requebros e reboleios lascivos quase acrobáticos, lúbrica e pernóstica, dando o enlace impudico de dois corpos. Desde o início esta dança era ligada à noção de coisa reles, imoral, vulgar e de baixa categoria, demonstrando o preconceito vigente. Por muito tempo, esta dança foi considerada extremamente imoral para os costumes da época, duramente perseguida e excomungada pela igreja, pela policia, por educadores e pelos chefes de família.

A dança do maxixe era executada, em compasso binário simples, ritmo sincopado, andamento rápido, caracterizada por requebros de quadris, voltas, quedas e movimentos de rosca, como por exemplo, o feniano e o miudinho. Acompanhado de passos convencionados ou improvisados pelos dançarinos, ao som das principais músicas da época, a polca, o lundu, o *schottisch*, a mazurca e os tangos.

Inicialmente na dança do maxixe, utilizava-se dos passos da dança do batuque e do lundu. Existiram uma série de passos que ficaram conhecidos como cobrinha, parafuso, balão caindo e corta capim, dentre outros.

Mário de Andrade (1976, p. 321) descreve que:

Enorme mistura rítmico – melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do povo do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram à manifestação característica da dança carioca.

Destacamos a valiosa obra de referência sobre este assunto, Maxixe, A Dança Excomungada, de Jota Efegê (1974), que na sua pesquisa jornalística, através de um documentário minucioso delinea a trajetória do maxixe no contexto social carioca. Segundo o autor (1974, p. 47) o maxixe surgiu no final do séc. XIX e a primeira menção impressa data de 1880.

De maneira simples situava a nossa popularíssima dança na sua legitima expressão, isenta de um compromisso com determinada e única fórmula musical. De muitas aproveitava, isto sim, o ritmo, a cadência, a vivacidade

da síncopa que favorecesse o desenvolvimento coreográfico.

O maxixe era uma maneira diferente de dançar, totalmente distinta e contrária aos elementos coreográficos das danças de origem européia tais como a valsa e a polca. Diferenciava-se justamente pela utilização dos movimentos executados pelos quadris conhecidos como requebrar ou quebrar, “tais requebros, descendentes em linha direta da maneira de bailar crioula, é que haviam de caracterizar o maxixe”. (CÔRREA, 1956, p. 147).

O historiador Curt Sachs (1943, p. 444) nos coloca que desde a criação do maxixe brasileiro foram rompidos, “os desenhos de padrões de voltas e deslizamentos que haviam predominado nas danças européias de ronda, ganhando multiplicidade, poder e expressividade no movimento da dança, chegando até o extremo da grotesca distorção de todo o corpo”.

Quanto ao termo “maxixe”, há uma versão divulgada por Villa-Lobos que teria recebido a informação de um octogenário de que “o maxixe tomou este nome dum sujeito apelidado ‘Maxixe’ que num carnaval na sociedade ‘Estudantes de Heidelberg’ dançou o lundu numa maneira nova. Foi imitado e toda a gente começou a dançar como o maxixe”. Assim o seu nome teria passado para dança. (ANDRADE, 1976; ALMEIDA, 1942).

Prosseguindo Villa-Lobos apud Sandroni (2001, p. 66) afirma:

O maxixe...deriva do lundu...Os foliões (adotaram o lundu), dançando-o, porém com uma liberdade muito maior de movimentos, a fim de que os pares, inteiramente unidos, pudessem dar maior expansão ao seu sensualismo.

Na prática do maxixe, todos os pares dançam ao mesmo tempo, a música é externa e exclusivamente instrumental. Pode-se dizer que os músicos não fazem parte da roda e nem os dançarinos cantam.

O maxixe como um estilo de dança livre, obscena e exótica, ganhou popularidade e aceitação tornando-se a dança nacional por excelência. Embora considerada uma dança imoral e imprópria nos salões onde freqüentava a tradicional família carioca, passou a ser praticada nos teatros de variedades, de revistas, nas peças musicadas e principalmente nas agremiações

carnavalescas. Encontramos nos relatos de Jota Efegê (1974, p. 27) que

se as sociedades carnavalescas, ousavam enfrentar os moralistas, incorrer na censura dos que zelavam pela rigidez dos bons costumes, os teatros e os locais de bailes públicos, com venda de ingresso [também] os acompanhavam.

Nas inúmeras sociedades dançantes, Tenentes, Democráticos e Fenianos, o maxixe era presença marcante. A sociedade carnavalesca Estudantes de Heidelberg, fundada pela reunião de jovens da cultura alemã que era uma congregação de médicos com alguns empregados públicos de boa colocação no comércio, foi um dos primeiros locais a introduzir na sociedade burguesa as maneiras de dançar consideradas extravagantes e vulgares. O maxixe também fez parte do Clube dos Democráticos, que foi considerada umas das principais e mais importantes agremiações carnavalescas da época.

Alguns autores e pesquisadores (ANDRADE, 1976; ALMEIDA, 1942; CASCUDO, 1962) destacam que a música do maxixe tem influência da habanera pela rítmica, da polca pela andadura e utiliza a síncopa afro-lusitana. Teria sido a “transformação da polca, via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical, efetuada pelos músicos dos conjuntos de choros, atendendo ao gosto das camadas populares da Cidade Nova”. (TINHORÃO, 1971). Aproveitamos para ressaltar a presença musical da compositora Chiquinha Gonzaga e do pianista Ernesto Nazareth, que foram considerados os primeiros compositores a estilizar o ritmo do maxixe.

Tinhorão (1991, p. 63) cita o viajante português João Chagas, que esteve em visita a cidade do Rio de Janeiro, nos últimos anos do século XIX. Consta em seus relatos sobre alguns aspectos da civilização brasileira, a descrição de um maxixe dançado num dos clubes da cidade apontando como um enlace “impudico” dos corpos.

Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apóiam –se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos adiante e três passos para trás, com lentidão. Súbito, circunvolvem, guardando sempre o mesmo abraço, e, nesse rápido movimento dobram os corpos para frente e para trás, tanto quanto o permite

a solidez dos seus rins; tornam a dobrar-se, e sempre lentamente, três passos atrás, vão avançando e retrocedendo, como a quererem possuir-se.

Encontramos ainda outra descrição da dança do maxixe na sua concepção de origem, relatada pelo escritor teatral e jornalista José Baptista Coelho, conhecido por João Phoca, um dos mais apreciados humoristas da sua época no artigo publicado no Jornal do Brasil em 5 de janeiro de 1905, sob o título Os Bailes:

O cavalheiro e a cavalheira abraçam -se com vontade, cara a cara, corpo com corpo, o braço esquerdo dele e o direito dela esticados e lá suam a remelexar ou pelo antigo ou pelo moderno. O antigo é o maxixe corrido, de um passo só, quebrando os corpos ora pra esquerda ora pra direita. Esse está quase abolido. Pelo moderno é outro asseio. O movimento dos pés é o da polca francesa, em passos mais largos. Quando o maxixeiro dá o passo para diante, abaixa o ombro esquerdo, curvando -se pela cinta, e a maxixeira o imita; no outro passo, erguem-se os dois como uma ponta de gangorra, e assim vão. De quando em quando, rodopiam para a esquerda em voltas vertiginosas tão rápidas que dão, a quem aprecia, a impressão de que os dois vão cair, não se poderão sustentar naquele doido gira - girar. Isso tudo, porém é feito com graça, com suavidade nos meneios, com flexuosidade nos coleios. A impressão dos requebros para quem vê, é de que pares de banhistas a furar as ondas no mar, mas ondas mansas que se varram em arrancadas macias. Há maxixeiros que dançam de olhos fechados, tal qual os galos que fecham os seus quando cantam, dizem que por já saberem a música de cor. Esses são os constrictos. Há os desbocados que dançam berrando, há os que esperneiam e sabem maxixar na regra, divertem-se mais andando nas corrimaças, aos saracoteios; há o par arara que não toma nada daquilo e anda por ali aos boleios aos encontrões.

O maxixe invadiu outros territórios e salões com apresentações internacionais levado pelo dentista baiano Antonio Lopez de Amorim, famoso e conhecido pelo apelido Duque, que dançou pelos salões parisienses, sem o requebrado, as pernadas e a agitada coreografia. A dança isenta das principais características, retornou ao Brasil com uma nova roupagem, totalmente estilizada. Nesta época, foi criticado pelas pessoas que diziam que houve uma desfiguração da dança.²⁹

Anos depois, os preconceitos foram rompidos com a ampla popularidade da dança, que

²⁹ Mais referência sobre este assunto pode ser encontrado na revista Música e & Disco, números 7/8 de 1960 no artigo de Brício de Abreu “Propaganda da nossa música popular brasileira –Duque - história do maxixe na Europa”.

não somente invadiu as salas familiares, mas penetrou nos salões, alcançando até o Palácio Presidencial. Em 1912, no Rio de Janeiro no Palácio do Catete, Nair de Tefé, a primeira dama do país, esposa de Hermes da Fonseca, causou um escândalo em todo o país, contratando músicos que executaram no violão as canções de Chiquinha Gonzaga.

Por volta dos anos de 1930, o maxixe começa a ser desprestigiado pelos ambientes sociais brasileiros devido ao surgimento e concorrência das novas danças estrangeiras. Como consta na matéria publicada em O Jornal (1928) na cidade do Rio de Janeiro, pelo redator carnavalesco Arlequim, intitulada O Carnaval Se Aproxima É Necessário Fazer Uma Campanha Em Benefício Do Maxixe Brasileiro:

O próprio maxixe perdeu o prestígio. O fox ou charleston deixaram -no abandonado e triste. No teatro ou nos clubes, o maxixe aparece de quando em quando, e causa espanto. Esqueceram -no de uma maneira dolorosa. Olvidaram que Duque, dançando-o assombrou Paris e que outras capitais do velho mundo sagraram o maxixe na graça de Maria Lino! Hoje não se dança mais o passo nacional. O cobrinha, o parafuso e outros passos legítimos foram estilizados, quase não existem. Pobre maxixe. Quanta ingratidão! Por que não se faz uma campanha em prol do maxixe brasileiro?

A esse propósito, Jota Efegê (1974, p. 128) relata:

O maxixe dança de coreografia lasciva, do rebolado que escandalizava, que chocava as tradicionais famílias, o que levou os atentos defensores dos bons costumes, a colocá-lo no index, ficou sob o anátema da maldição que proibia sua prática pelos de formação cristã, com recomendações das autoridades eclesiásticas e passou a ser tido como excomungado. Hoje, esquecido, ignorado pelas novas gerações, o maxixe foi substituído na euforia ruidosa do carnaval pelo samba com seu ritmo vivo, sacolejante, como o que outrora propiciava a dança rebolante.

No século XX, anteriormente aos anos 30, o maxixe cedeu o seu lugar ao samba que se tornou a dança de salão brasileira por excelência.

1.3- Baila Rio

Para contextualizar a dança no âmbito das manifestações culturais da cidade do Rio de Janeiro, descreveremos um breve desenvolvimento histórico e social da dança de salão

carioca, na perspectiva de oferecer ao leitor uma visão da cultura carioca na qual a dança de salão está inserida.

Esse levantamento histórico tem um papel singular, possibilitará identificar informações que permitam distinguir, na atualidade, facetas da cultura, revelar que esta modalidade de dança faz parte da tradição cultural carioca, que constitui referência atual das danças de salão no Brasil.

Cabe aqui ressaltar a contribuição de autores que, em seus estudos, tratam da história da dança de salão na cidade do Rio de Janeiro. Rita de Cássia Almeida realizou uma pesquisa de Mestrado intitulada *Dança de salão na cultura e no lazer do Rio de Janeiro no período de 1870- 1998*, na qual analisa aspectos desta modalidade de dança e a sua vertente como prática de lazer. No estudo realizado por Marco Antônio Perna sobre a história da dança de salão brasileira, encontram as informações sobre o samba de salão carioca e Maria Amália Giffoni com as considerações históricas sobre as danças sociais no Brasil.

Segundo a história do Brasil, no período colonial, entre 1550 e 1800, todos os povos que aqui aportavam tinham como objetivo essencial colonizar através da exploração do saque do ouro, do pau-brasil, da aguardente, do sal e outros. A metrópole servia-se dos recursos e das riquezas existentes na colônia que dependiam de outras estruturas econômicas. As elites servindo às exigências coloniais funcionavam como um elo de ligação entre o colonizador e o colonizado.

Neste período, alguns movimentos partiram inicialmente de princípios religiosos ocidentais, existiam as práticas religiosas conhecidas como o catolicismo barroco, no qual apresentavam -se espetaculares manifestações externas da fé, cultos aos santos presentes nas missas, funerais, procissões e nas festas religiosas.

Nos tempos do Brasil Colônia, são escassas as referências encontradas com relação à dança de salão, ficando restritas às danças de cunho religioso, as que seguiam as procissões e

as executadas no interior das igrejas. A propósito, estas danças eram na sua grande maioria de origem e tradição portuguesa, continuaram a ser praticada até o séc. XVIII. (GIFFONI, 1972).

O Rio de Janeiro, de cidade colonial, passa a ser o centro do mundo luso-brasileiro, local de irradiação e expansão do café pelo Vale do Paraíba. A cidade era a base da riqueza e prosperidade do país. A população nas diferentes camadas sociais era predominante de negros, com a participação de escravos, livres, africanos e portugueses.

Com a transferência da corte portuguesa para o Brasil, novos hábitos e costumes europeus foram adquiridos. Na corte carioca, por exemplo, os nobres tinham as práticas de dança e música ditadas pela Europa. Dançavam as valsas, as polcas e as mazurcas dentre outras.

As danças da corte de Lisboa, por exemplo, também eram vistas nas casas de colonizadores em Olinda e Recife. Giffoni (1972, p. 138) nos conta que “nos salões destas cidades e nas fazendas mais importantes, via-se o ‘Minueto à portuguesa’, com requebros e sapateados, acompanhados por cravo e rabeça”.

Em 1817, por exemplo, as famílias das camadas mais favorecidas da população carioca, alugavam um tocador de rabeça e se divertiam com danças como o cotilhão (espécie de contradança), minueto (afandagado e o da corte), a gavota, o lundu e as valsas figuradas.

No Segundo Reinado, a quadrilha era presença marcante nas recepções e bailes dos grandes salões aristocráticos, servia de animação para os nobres, para os políticos e os magnatas da época. (ALMEIDA, 1942; RENAULT, 1978).

Em 1820, por exemplo, o fado brasileiro era uma dança apreciada por D. João VI, praticada na antiga Vila Rica (Ouro Preto), conhecida também como fandango. O fado ou fandango, de origem espanhola, é uma dança de sapateado ao ritmo de palmas, de pratos e do pandeiro e foi bastante estimada especialmente pelo sexo feminino.

Giffoni (1972, p.129) ressalta que a maneira com que era executada entre nós,

evidenciava a “influência do samba e do lundu, comprovada pela umbigada com que a dama desafiava o par”. Já o historiador Câmara Cascudo (1962, p. 264), enfaticamente nos afirma que o fado é uma dança portuguesa com origem brasileira no lundu.

As diversões populares ficavam restritas aos tradicionais bailes do início do séc. XIX, nos centros de folgedos, nos centros associativos e nos cerimoniais, tinham regras de comportamento previamente estabelecidas, determinadas pelos mestres de salas que eram as pessoas responsáveis pelo respeito, moralidade e o rigor.

O povo divertia-se com danças mais saracoteadas, palmeadas e com castanholas denominadas de fados, batuques e lundus, que com seus meneios e requebros chamavam a atenção de todos pela graciosidade das dançarinas.

Com o decorrer do tempo, essas sociedades passaram a executar as mesmas danças dos salões refinados, desaparecendo a diferença notada entre as variedades conhecidas em um outro ambiente, “apenas no interior, em certos locais, danças especiais eram praticadas, seguindo as tradições”. (GIFFONI, 1972 p. 129).

No período do Primeiro Império, entre 1822 e 1831, o domínio da valsa ainda era marcante. Executavam-se as valsas francesas com deslocamentos predominantes para a direita, a valsa prussiana com movimentos rápidos e saltitamentos e a valsa rodada extremamente ágil e as quadrilhas sendo estas as danças da moda dos salões brasileiros. (GIFFONI, 1972).

Por sua vez, o miudinho era uma dança de par enlaçado, delicada e de pequeno passo. Inicialmente foi uma dança introduzida nos salões menos requintados, com enorme sucesso passando também a ser aceita como dança de sociedade. Por exemplo, com a chegada da mazurca, declinaram definitivamente as danças como o miudinho e o minueto.

Acreditamos que o fato do surgimento e desaparecimento de determinadas danças exemplifica e acentua bastante o caráter dinâmico da cultura, pois ao desaparecer o que existia

anteriormente, poderá, talvez retornar num outro tempo com uma nova abordagem.

No período entre 1831 a 1840, surgiram danças como o chótis (*Schottisch*), que era dançado nos salões aristocráticos com enorme aceitação, passando também a fazer parte do repertório das danças populares.

Neste período, aconteceram fatos significativos para a história social brasileira tais como o conflito do Brasil com o Paraguai; considerado um marco na evolução da história social, a consolidação da unidade nacional, as reformas radicais pela unidade nacional, os problemas com o tráfico clandestino de escravos, a epidemia da febre amarela, dentre outras. Todos estes fatos influenciavam a vida social na corte, em detrimento de momentos de diversão, afetando o universo das danças.

Já no Segundo Império, no período entre 1840 e 1889, com a política um pouco mais equilibrada, a vida social adquire maior significação e relevância. Os bailes estavam em papel de destaque e a dança de salão era considerada a diversão predileta da sociedade carioca.

Concretamente, foi neste período que a dança de salão começou a fazer parte importante da história da cultura popular da cidade do Rio de Janeiro, desenvolvendo-se como prática sócio-cultural, em atividades de diversão e comunhão social, revelando-se como expressão significativa da população carioca.

Conforme se vê, em Jota Efegê (1974, p. 19), “o marco 70/80 veio a ser referendado por Villa-Lobos num discurso por ocasião de uma homenagem que lhe foi prestada em Paris, quando então, o consagrado músico patricio fez sucinta gênese ao maxixe”.

Nesta época, a valsa ainda continuava a ser a dança predileta dos elegantes salões, assim como outras danças da moda, os chótis, as polcas e as quadrilhas que eram dançados tanto nos palácios quanto nas reuniões sociais. Chega a “*redowa*, nova e graciosa dança, muito em voga nos salões de Paris, e que começa a ser ensinada pelo professor Toussaint”. (RENAULT, 1978 p. 75).

Renault (1978) nos coloca que o final do século XIX marca uma fase importante de evolução social e vida mundana na sede do Império. Para Almeida (1998, p. 17) “tem-se a impressão de que a sociedade, sob o pesadelo dos dias difíceis, procurava distrair-se e fugir às preocupações, recorrendo à música, às danças, aos jogos importados da Europa, aos bailes e saraus”.

Giffoni cita Pinho (1972, p. 131) nos revelando que no baile oferecido a D. Pedro II por sua coroação, na Sociedade Assembléia Estrangeira, tendo a participação de mais de mil pessoas, o “Imperador que era apreciador da quadrilha, chegou a dançá-la doze vezes numa mesma noite, além de participar das valsas”.

Entre 1850 e 1870, há uma evolução na sociedade brasileira, com as chegadas da máquina a vapor, das ferrovias e com a influência da moda européia. Com o surgimento do bonde facilitando o acesso dos indivíduos às festas, às diversões nos clubes e associações recreativas e ao retorno às suas casas, a população carioca teve a oportunidade de renovação e expansão da diversão e da vida em sociedade. Fatores como estes também contribuíram para que a elite brasileira formada por republicanos e abolicionistas, profissionais liberais e empresários, saísse de casa para as ruas como se refere o antropólogo Roberto da Matta.³⁰

A sociedade carioca ainda assimilava a cultura importada, consumindo tudo que era trazido pelos comerciantes estrangeiros, introduzindo ainda novos hábitos e costumes, tais como a música instrumental e o canto. De fato, a alta sociedade carioca aprendia as últimas novidades e inovações coreográficas internacionais, com professores vindos do exterior, tais como o professor Luiz La Combre, o casal Felipe e Carolina Canton que ministrou cursos de polca e o francês José Maria Toussaint, que em 1840, ensinava toda as danças, além de dar lições de graça e apresentava -se tanto em colégios como em casas particulares.

³⁰ Para a compreensão da sociedade brasileira o antropólogo Roberto da Matta (1997), referindo-se especificamente ao carnaval brasileiro, utiliza-se das categorias “a casa e a rua”.

A divulgação dos cursos era feita nos jornais, como consta no Jornal do Comércio, de 18 de setembro de 1848. Nessa edição há uma propaganda da ex-aluna do Conservatório de Paris, a Mme. Degremonte divulgando que nos seus cursos, ensinava “todos os gêneros de danças de sociedade, assim também como a polca, a mazurca, a cracovienna, a tarantela, o bolero e o *styrim*”.

A dança estava presente em vários setores da sociedade, não constituindo apenas privilégio dos nobres nas cortes ou nas classes mais favorecidas. O povo também se divertia com sua prática encontrada em associações e clubes, como nas casas de famílias, ou seja, onde quer que a diversão se fazia presente.

Renault (1982) nos coloca que por volta de 1878, a população carioca já havia assimilado alguns costumes modernos, tais como o banho de mar, a ginástica, a natação, a esgrima e a patinação. Na concepção dele, a sociedade carioca deixou marcas do seu ethos extrovertido, ingênuo e espirituoso. As danças de caráter social, encontradas no Brasil no final do século XIX foram a polca, a valsa, a quadrilha francesa e a americana, o lanceiro (variação da quadrilha) e os galopes.

O que podemos deduzir, inicialmente é que a valsa e a polca foram os dois primeiros e principais gêneros de danças de salão vindos direto ou indiretamente da nobreza européia. Este fato aconteceu devido a circularidade da matriz cultural, no diálogo da cultura européia com a cultura brasileira que conviveram entre si, se misturaram, desencadeando um processo de aculturação³¹.

Nos primórdios do período Republicano, a valsa, a polca, a mazurca, a quadrilha e o chótis eram dançados em todo o país. Mário de Andrade (1989, p. 414) nos relata que ainda nos primeiros governos republicanos “a quadrilha era a dança de honra com que se iniciavam

³¹ A teoria da aculturação foi criada pelo americano J. Powell em 1880. Aculturação pode ser definida como um conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes, provocando mudanças em um dos grupos.

os bailes oficiais, posteriormente caiu no domínio popular”. A marcação dos passos era feita toda em francês, sofreu adaptações ao ser transportada pelos salões da burguesia.

De fato, no final do século XIX e início do século XX, na cena social carioca, a dança era um costume e diversão predileta da população, presença marcante nas festas de formatura, batizados, aniversários e em reuniões dançantes familiares, das diversas classes sociais.

Este fato se confirma no artigo publicado por Fantasio³² na revista Kosmos (1906).

Mas, no Rio de Janeiro, a Dansa é mais do um costume e um divertimento: é uma paixão, uma mania, uma febre. Nós somos um povo que vive dansando. Não há que não tenha um piano, e não há piano que não esteja numa casa de dansadores. Assim que noite cáe, todas as ruas ressoam, echoando as valsas alegres, as mazurchas languorosas, as polkas saltitantes, que os pianos gritam ou soluçam. Não há almoço, jantar, ou pic-nic que não acabe aqui por uma sauterie. Onde quer que estejam reunidas estas quatro entidades eternas: um rapaz, uma moçoila, um pianista e um piano, - a Dansa aparece, pontual como o Tempo, imperiosa como o Dever, inevitável como a Fatalidade. Estou em dizer que oito nonos da população do Rio de Janeiro devem existência à Dansa: porque? Porque é dansando que os rapazes e as raparigas se conhecem e amam: a Dansa é a mãe do Namoro, o Namoro é o pae do Cassamento e...

O Rio de Janeiro era a capital da República, centro administrativo, comercial, financeiro e industrial do país. Consideramos que é neste período que acontece a maior atração da família pelos espaços públicos em busca de entretenimento.

A ideologia do período entre 1914 e 1918, discriminava as tradições africanas, que significavam vergonha e atraso para a elite brasileira, a intenção era tornar o Rio de Janeiro uma Europa possível, “vimos como as nossas elites se esforçaram para afrancesar o Rio. Mas tudo em vão. A Europa possível não passaria de uma caricatura”. (VELLOSO, 1988, p. 11).

Nas primeiras décadas do século XX, o Brasil mantinha envolvimento comerciais com a Inglaterra e culturais com a França, onde chegaram inúmeras companhias de teatro de revistas, operetas, comédia, vaudevilles, trazendo músicas, danças e os diversos costumes franceses.

A sociedade carioca obedecia às regras da moda parisiense, absorviam os padrões

³² Fantasio era o pseudônimo de Olavo Bilac.

estéticos, consumiam os bens industrializados e os novos conceitos de liberalismo trazidos da Europa. A sociedade tentava modernizar-se com a imitação dos comportamentos europeus e, seguiam tentando praticar o jeitinho brasileiro de ser francês. É fato que, o modernismo ocorreu sem modernização, pois o país possuía uma tradição muito forte para que a arte conquistasse sua autonomia, ao modo de algumas nações européias. (ORTIZ, 1985).

A Belle Époque³³ no Brasil foi um período de repressão às formas de expressão popular brasileira, os velhos costumes eram discriminados, vistos e tratados como demonstração de atraso, de ignorância e comprometimento com ao progresso. A elite social brasileira negava a herança cultural africana e sua criatividade artística que, não estavam relacionados com o modelo cultural burguês europeu.

A Belle Époque carioca é considerada como o apogeu de tendências de longa duração e como fenômeno inédito, assinalando uma fase única na história da cultura brasileira. Segundo Needell (1993), o governo acabou com algumas tradições que eram consideradas bárbaras e incultas tais como a venda de ambulantes de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, a criação de porcos nos limites urbanos, a exposição de carnes na porta dos açougues, o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta, o descuido com as fachadas das casas e os cordões³⁴ sem autorização no carnaval.

Renault (1982, p. 49) nos cita um trecho do Diário do Rio de Janeiro com a seguinte nota: “A polca, que fez vibrar moços e velhos na década de 40, ressurgiu com o mesmo ímpeto. A polca – lundu é a moda, tanto para canto ao piano, quanto para rodopiar no salão”.

Após a Primeira Guerra Mundial, as danças de origem americana começaram a invadir os salões brasileiros, tendo enorme aceitação e influenciaram enormemente para a renovação

³³ Belle Époque foi um termo francês cunhado para traduzir a pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais, literárias e culturais, que aconteceram na Europa por volta de 1880 a 1914. Esse intenso período de atividades teve por um lado, o culto à modernidade e por outro lado, um esgotamento das técnicas e teorias estéticas que não correspondiam mais aos novos tempos.

³⁴ Os cordões carnavalescos surgiram por volta de 1800 eram formados por negros e mulatos de classes menos favorecidas. Os integrantes dos cordões saíam em grupo pelas ruas, usavam fantasias e máscaras, trajavam roupas da corte portuguesa e utilizavam instrumentos de sopro e da percussão.

da música e da dança sociais brasileiras. Na primeira etapa, destacamos as danças sociais como o *cake-walk*, o *fox-trot*, o *blues*, o *charleston* e o *one step*.

É importante relatar nesta pesquisa, que na Europa, em 1920, houve uma organização e estruturação das danças de salão. Esta modalidade de dança passou por uma divisão: social (lazer) e a de competição. Com o início das competições, houve a padronização e divulgação de passos e estilos variados de dança. Inicialmente, os passos eram desenvolvidos por professores ingleses, que em reuniões padronizaram os passos do *fox-trot* e do *one-step*.

Em 1924, na Inglaterra formou-se o primeiro *Committee of the Ballroom Branch of the Imperial Society of Teachers of Dancing*. As danças do *fox-trot* e do *one step* foram inicialmente remodeladas e sistematizadas com predominância para um estilo específico inglês e criaram também o *The Dance Journal* que continham detalhadamente as descrições dos passos para a sua divulgação. (SILVESTER, 1990).

Já no Brasil, naquela década, o estado de sítio chega ao fim, evidencia-se a decadência da oligarquia do café, a coluna Prestes anunciava a Revolução de 30 e surge a Semana de 22, o primeiro manifesto dos artistas modernistas. Com a revolução de 30, a elite dominante foi perdendo o seu lugar e a classe popular toma uma nova configuração, prevalecendo entre ambos a harmonia³⁵.

A dança de salão estava totalmente incorporada às finanças, os empresários investiam em companhias de dança, trazendo artistas nacionais e internacionais para suas apresentações teatrais na cidade do Rio de Janeiro. É neste contexto que aparece o samba de salão carioca.

Já depois da Segunda Guerra Mundial chegaram ainda o *boogie-woogie*, o *swing*, o *rock-and-roll*, o *calipso* e o *twist*. Outras danças das mais diversas origens também foram dançadas nos salões brasileiros como as latinas habanera, bolero, cha cha cha e o tango dentre

³⁵ De acordo com Ciane Fernandes, o conceito de harmonia, remonta à Pitágoras que influenciou Laban em sua Harmonia Espacial: complexas correspondências matemático-geométricas entre corpo e espaço (...) enquanto um irradia e interage com o outro, (...) harmonizando as diversas partes entre si. (2005, p.1; 2003, p. 65-66)

outras.

Assim, com o decorrer do tempo, diferentes tipos de músicas e danças sociais foram aceitas no ambiente nacional, através da hibridação das culturas brasileira, européia e americana. Estas danças e músicas passaram a ser praticadas nos diversos salões cariocas e por todo o Brasil, servindo de inspiração para o surgimento de danças brasileiras de igual sucesso.

Com relação aos professores que muito contribuíram para a proliferação do ensino das danças de salão no Brasil, ressaltamos a partir dos anos de 1940, a presença do professor Gino Fornaciari e a professora Madame Poças Leitão, na cidade de São Paulo, uma profissional que sempre se atualizava com as danças de salão em vigor na Europa, através de informações contidas na revistas da *Academie de Professeurs de Danse de Paris*.

Já no Rio de Janeiro, destacamos que o ensino das danças de salão fica a cargo da grande Mestra Maria Antonieta Guaycurús³⁶, que através do seu ensino eficiente colaborou e vem colaborando muitíssimo para que o Rio de Janeiro fosse considerado o maior e mais importante espaço de difusão da dança de salão brasileira. A Mestra Maria Antonieta foi homenageada por Maurício Tapajós, Aldir Blanc e Paulo Emílio com o samba “Antonieta na Gafieira”.

Durante os anos de 1960 e 1970, no Rio de Janeiro, as pessoas acreditavam que a dança de salão teria acabado, por ter se afastado da mídia e da moda, a classe mais favorecida já não se divertia nos bailes deste gênero de dança. Com isso, a dança ficou restrita somente às gafieiras e aos bailes de clubes do subúrbio carioca onde sempre teve presença marcante. Este fato aconteceu devido à moda da discoteca, com novos ritmos americanos, onde as pessoas dançavam sozinhas sem maior contato e aproximação corporal.

Nos anos de 1980, muitos fatos aconteceram no Brasil, que influenciaram a vida

³⁶ Mais informações sobre Maria Antonieta Guaycurús na obra de Teresa Drummond intitulada *Enquanto Houver Dança*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.

política e social como o atentado no Riocentro, a campanha para Diretas-Já, a eleição do Presidente Collor, a inflação, os baixos salários, os pacotes econômicos, o Plano Cruzado, as passeatas com os jovens nas ruas de caras pintadas, o *impeachment*, os avanços no campo da eletrônica influenciando a noção do tempo e espaço, o crescimento da Aids, a impunidade, as greves, a violência, as drogas... Esse era cenário do Brasil.

Desde o final dos anos 1970, via indústria fonográfica, a lambada apareceu na região norte, criada no Pará. A Lambada é uma mistura do carimbó com influência e características do merengue caribenho. No final dos anos 80, a lambada foi um fenômeno de consumo, numa explosão de popularidade na aldeia global, tornou-se um sucesso internacional, principalmente na música onde teve um enorme destaque na Europa a partir da França.

Tinhorão (1991, p. 279-288) nos explica que,

E afinal, por abrigar tradicionalmente-graças às circunstâncias históricas locais - a reprodução de ritmos negro-caribenhos, como os de la bamba, la cumbia, comanchera, mambo e merengue, permitiria explicar, muitos anos depois, a criação da “novidade” da lambada, tornada internacionalmente. De fato, criado dentro dos bailes de carimbó eletrificado da década de 70, já contando com a classe média de Belém, o ritmo amerengado que permitia as dançarinas viradas de corpo capazes de aplicar lambadas com a barra da saia (de onde, talvez, o nome da dança, nunca definitivamente apurado) despertou interesse dos músicos paraenses cultores do carimbó, que procuravam comercializá-los através do disco.

A lambada, quanto à sua composição coreográfica, compõe-se de passos acrobáticos, com giros e rodopios, nos quais os casais algumas vezes se mantêm separados para as evoluções mais difíceis. Nesta dança acontece uma total aproximação do baixo corporal³⁷, com a soltura e leveza da pélvis, os joelhos de ambos os pares se mantêm flexionados e os calcanhares ficam fora do chão e em determinados passos os braços ficam acima da cabeça.

³⁷ Encontramos em Bakhtin (1987), que o princípio elementar do realismo grotesco é o rebaixamento, o da terra e do corpo, de tudo o que é ideal, elevado e espiritual ao plano material e corporal. No universo da cultura cômica popular, rebaixar consiste em aproximar da terra, conceber um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento. O re-baixar, ou seja, trazer novamente para baixo, tem um sentido absolutamente topográfico, de modo que o alto e o baixo - no aspecto cósmico, o céu e a terra - são respectivamente representados, no âmbito corporal, pela cabeça e pelo ventre, incluindo os órgãos genitais e o traseiro.

Há também variações dos passos como, por exemplo, extensão posterior da coluna vertebral, fazendo um movimento de aproximação da cabeça aos pés.

De fato, acreditamos na formação de novos corpos dançantes que surgiram através da lambada pelo Brasil afora, através da massificação dessa dança. Este fenômeno contribuiu, motivou e influenciou na reconstrução e renovação das danças de salão.

Nos anos de 1990, presenciamos na cidade do Rio de Janeiro, a chegada do casal Jeusa Vasconcelos e Eric Müller, para ministrar cursos de tango argentino. Depois disso, a procura pelas aulas de tango³⁸, cresceram consideravelmente. Em seguida, inúmeros professores e dançarinos de show vieram para o Rio de Janeiro, para participarem de encontros e workshops e divulgar essa dança portenha, que divulga a Argentina pelo mundo. Com isso, muitos dançarinos e professores de dança de salão aderiram ao tango de salão que era ensinado nas escolas e academias de dança, com presença marcante nos bailes dos clubes e nas casas noturnas, que passaram a ser os novos pontos de encontros dos tangueros.

O tango é uma dança de matriz africana³⁹, de ritmo sincopado, composta de inúmeras variações nos movimentos de pernas, introvertida e extremamente sensual, dramaturgicamente muito utilizada nas artes cênicas. Poderíamos afirmar que é uma dança globalizada, associada à cultura Argentina.

A reportagem de Cabral M & Jarjes P. intitulada O Quente É Reboliar publicada pela revista Veja (1996), sobre a dança de salão nos coloca que,

Não se trata mais de um modismo, uma mania passageira despertada por espetáculo de dança como Salão de Baile de J. C. Viola, ou um tipo do filme do tipo Vem dançar comigo, do australiano Baz Luhrmann, que há três anos animaram uma legião de pessoas a bater na porta das academias que ensinam a valsa, o tango, a salsa e os outros ritmos. Sem nenhum estímulo de ocasião

³⁹ O Tango nasceu nos fins do século XIX, como expressão das classes menos favorecidas que se misturavam nos subúrbios da cidade de Buenos Aires. Através dos batuques dos negros denominados de candombe, para celebrações da coroação do reis do congo. O candombe trata-se de um ritual no qual predominavam as danças de movimentos vigorosos, ao som de forte percussão com tambores e atabaques. Surgiu inicialmente como um processo cultural, primeiro veio o movimento - a dança, depois o ritmo, a música e a letra. Para o poeta Enrique Santos Discépolo (1900-1951) “El tango es un pensamiento triste que se puede bailar”.

a dança de salão vem tomando conta das cidades brasileiras. No Rio de Janeiro, calcula-se que existem cerca de 40.000 pessoas freqüentando aulas de dança de salão, em cerca de vinte escolas com alguma credibilidade. Numa reportagem publicada recentemente pela revista The Economist, diz que o Rio de Janeiro está para a dança de salão, assim como, Hollywood está para os filmes e musicais da Broadway.

Atualmente a cidade do Rio de Janeiro é considerada como o grande centro de difusão e produção das danças de salão, embora em outras grandes e pequenas cidades brasileiras a sua prática também se faz presente.

A partir dos anos de 2000 até a atualidade, muitas mudanças ocorreram no cenário brasileiro como a eleição de Luís Inácio Lula da Silva - Lula (Partido dos Trabalhadores), aumento da violência, da miséria e do narcotráfico; luta contra a inflação e a corrupção, impunidade, cotas para negros nas universidades, péssimas condições de saúde e educação, Movimento Sem Terra, trânsito intenso de veículos, etc... A sociedade carioca convive constantemente com a angústia e o medo, mas não deixa de se divertir e freqüentar os bailes.

A participação ativa da população carioca e a proliferação dos bailes contribuíram para a expansão das danças de salão e tem se tornado um veículo de troca intercultural propiciando à abertura de novas fronteiras.

CAPÍTULO II – GAFIEIRA ETC & TAL

Este capítulo tem como objetivo fazer reflexões sobre a gafeira enquanto prática espetacular tratando da sua origem, as relações sociais dos seus frequentadores e o seu estatuto. Estas reflexões possibilitarão identificar as características que compõem o fenômeno gafeira.

2.1- Outros bailes

Os bailes no Brasil, de acordo com as antigas tradições, tiveram na sua origem diversas influências estrangeiras, como as que aconteceram no final do século XVIII. No contexto histórico e cultural do Rio de Janeiro, essas práticas também eram constantes. Os primeiros bailes que aconteceram no Brasil eram os entrudos - baile de carnaval de rua. Eram alvos constantes de repressão e proibições por parte da polícia. É fato que paralelamente a esta manifestação e com a privatização da festa pública, a classe média divertia-se nos bailes de carnaval de salão, que se tornaram marca de status e de privilégio da elite dominante. Como será visto mais adiante, a gafeira vai transgredir esta hierarquização social do espaço físico.

Segundo Ferreira (2004, p.110), o primeiro baile carnavalesco que aconteceu no Brasil, foi realizado em janeiro de 1840, promovido pela Sociedade União dos Gamenhos que ficava localizada, na Rua do Sabão, na cidade do Rio de Janeiro.

No Império, os bailes que aconteciam nos salões de dança social, duravam até a madrugada. Eram eventos sofisticados e luxuosos, a permissividade era controlada por regras de comportamento, preservavam-se às distinções sociais e a sociedade zelava pela rigidez dos bons costumes. Nos bailes da corte carioca, os nobres se divertiam com as mesmas danças

que estavam na moda nos salões da Corte Parisiense. Giffoni (1972, p.132) nos coloca que em 1860, “havia cócegas de criar sociedades dançantes”.

Essa acepção se confirma em Alencastro, no seu artigo *Vida privada e ordem privada no Império* (1997, p. 52-53), com relação aos clubes sociais e seus referidos bailes de carnaval, que aconteciam durante o Império, na cidade do Rio de Janeiro quando nos afirma que,

nos bailes maiores, mais públicos, ocorreu uma ruptura fundamental. Separou-se a festa da rua, popular e negra, embora de origem portuguesa - o entrudo - da festa do salão branco e segregado, o Carnaval. (...) Os bailes carnavalescos de salão - privatizando um divertimento público para os sócios dos clubes e os que podiam pagar ingresso - haviam se tornado marca de distinção, coisa de gente fina. Em oposição ao ‘entrudo moleque’, festa pública para o grande público, evento de rua e alvo designado às cacetadas da polícia.

Em 1884, a entrada para os bailes nos clubes sociais, custava 2 mil réis, havendo depois um reajuste para 4 mil réis. Os freqüentadores tinham direito a uma ceia com vinhos e refrescos e as mulheres não pagavam entrada. Estes bailes também foram transferidos para o Teatro São Januário, os Teatros Imperiais Pedro II e São Pedro, que transformaram as suas platéias em imensos salões de baile.

A pesquisadora Almeida (1998, p. 21) nos informa sobre outros espaços que também ofereciam danças e músicas para os freqüentadores na cidade do Rio de Janeiro. Eram “as confeitarias de luxo bem instaladas, sortidas de artigos finos e importadas, pontos de conversação literária, danças e de boemia e que duraram até a Belle Époque. Nas confeitarias, dançava-se a quadrilha e tomava-se chocolate com bolo inglês”.

Os clubes carnavalescos chamados também de “grandes sociedades” constituíam-se em práticas culturais da elite, com dança, música e muita diversão. Estas práticas aconteciam para a participação das folias do carnaval, para as danças durante o ano e para saírem nos dias do Entrudo, celebrando as passeatas e desfiles das sociedades pelas ruas.

As grandes sociedades foram fundadas pelos comerciantes e se multiplicaram rapidamente, investiam em distinção e buscavam implantar o modelo dos carnavais de Veneza. Segundo Pereira (1994, p. 72), elas “(...) tinham por base, explicitamente, a tentativa de trazer aos dias de folia da corte certas tradições carnavalescas européias, mais especificamente italianas e francesas”.

De acordo com informações de diversos historiadores, em 1855, na cidade do Rio de Janeiro, surgiu a primeira sociedade carnavalesca, o Congresso das Sumidades Carnavalescas. Em seguida, vieram a Assembléia Estrangeira, a União Veneziana, a Euterpe Comercial, os Zuavos Carnavalescos, os Tenentes do Diabo, os Infantes do Diabo, os Fenianos e Congresso dos Fenianos, os Democráticos Carnavalescos, os Estudantes de Heidelberg, os Acadêmicos de Joanisberg e o Clube X, dentre outros.

Os clubes e associações dançantes, com seus saraus, bailes e partidas dançantes, eram freqüentados por homens e mulheres da elite carioca, que residiam nos bairros de Botafogo, Rio Comprido, Santa Teresa e Catete entre eles o Clube Fluminense, o Clube dos Diários, a Sociedade Dramática da Gávea, o Clube Beethoven e a Filarmônica. Nestes elegantes clubes sociais, a polca, a valsa e a quadrilha eram as danças prediletas.

Em 1846, surgiu o Club Cassino Fluminense, considerado o primeiro clube social da alta sociedade carioca que por muito tempo era o ponto de encontro da elite dominante. Seguindo o mesmo estilo do Cassino Fluminense, vieram o Cassino Filorfênico Dramático, a Sociedade Recreação Campestre e o Clube Harmonia.

O Cassino Fluminense fundado em 1845 e instalado num edifício neoclássico tinha seus habituais bailes de gala que eram freqüentados pela alta classe social, com a presença constante da família imperial, com patrocínio do Conde d’Eu. (RENAULT, 1982). A fina flor da sociedade da época, em meio a tantos lustres brilhantes, com seus rigorosos e belíssimos trajés demonstrava a elegância das mulheres e dos homens muito bem trajados que divertiam-

se nos bailes e saraus. (PEREIRA, 2002). Era costume dos bailes realizados no Cassino Fluminense, os participantes dançarem as danças que imperaram por muito tempo como a contradança, a gavota, o lanceiro, a quadrilha diplomática, o chótis, a polca, o ril da Virgínia, a redowa, o galope e a mazurca.

Além dos bailes, a alta sociedade desfrutava de jogos de bilhar, de conversações, de leituras, das partidas familiares e dos concertos de música clássica. Os homens reuniam-se para ouvir as palavras clássicas dos mestres da grande arte, marcadas pela sensação do belo e do gozo estético e ainda promoviam várias atividades com fins filantrópicos.

Os amplos, elegantes e luxuosos salões dos clubes sociais, os centros recreativos e os clubes dançantes eram locais compartilhados por diversos setores da sociedade carioca, mostrando a vocação do carioca para o prazer, a alegria, a folia e para a diversão. Observe-se que, segundo nos relata Araújo, na sua obra *a Vocação do Prazer* (1993, p. 25),

O fenômeno estaria diretamente relacionado ao novo papel assumido nos primeiros tempos da República pelas famílias cariocas: privilegiando o consumo do lazer, elas teriam produzido uma atmosfera cosmopolita pluricultural, marcada por uma vocação singular para o culto do prazer e da alegria.

Acreditamos que os hábitos de diversão da folia carnavalesca dos clubes sociais e centros recreativos evidenciavam o espírito alegre e lúdico da cidade, contribuindo para a criação da identidade cultural do Rio de Janeiro. Esses hábitos demonstravam a busca de um novo comportamento social, na medida em que a família atravessou a fronteira do espaço privado da casa para o espaço público da rua. (DAMATTA, 1997).

As grandes sociedades, os clubes e associações dançantes proliferaram por toda a cidade do Rio de Janeiro, proporcionando a prática da sociabilidade e da boa convivência. Os freqüentadores festivos ensaiavam suas apresentações, danças e cantorias que muitas vezes era motivo de orgulho para os moradores do lugar. A sede da “Sociedade Carnavalesca, Familiar, Dançante, Beneficente e Recreativa Tira o Dedo do Pudim”, situada no alto da

ladeira do João Homem, no Morro da Conceição, foi um bom exemplo disso.

Observe-se nos relatos de Pereira (2002, p. 421-440) que

Desde os primeiros anos da década de 10, o Rio já parecesse uma cidade em festa, nos quais os jornais anunciavam freqüentemente as ‘domingueiras de praxe. (...) Os bailes apareciam como momentos privilegiados para a consolidação das mais variadas identidades e construção de solidariedades. Assim como, (...) atestavam assim as contradições sociais de uma cidade na qual as últimas novidades européias conviviam com outras práticas e tradições que teimavam em se fazer presentes nos bailes de subúrbio.

Nas sociedades dançantes eram cobradas entradas para os bailes, para quem pudesse pagar a entrada. Conforme se vê em Pereira (2002, p. 420), “a anomalia de ser cobrada a entrada dos que a freqüentam, que por isso não são sócios, não havendo escrúpulos ou escolha de pessoas para a freqüentarem”.

Estes bailes sociais serviram como principal referência para que as camadas menos privilegiadas da população pudessem se reapropriar dos bailes da distinta elite carioca, com criatividade, criando seus próprios modelos de diversão e de compartilhar emoções coletivamente. Duarte apud Júlio Simões (1979) que relata que:

Naquele tempo só havia clubes dançantes fechados, onde eram dadas as partidas (bailes) mensais e recreação (jogos de convívio social) aos domingos. Mas só podiam associar-se as pessoas de cor branca como era o meu caso.

No século XIX, a respeito dos bailes de elite, o cônego José Inácio Roquette, preocupado com normas de civilidade, de cortesia e urbanidade, escreveu um manual que pretendia servir de modelo para o comportamento. Em seu Código de Regras de Bom Tom ou regras de civilidade e bem viver (1998), Roquette argumentava que quaisquer circunstâncias da vida social deveriam seguir regras de etiqueta e normas de boa conduta. Como modelo para todas as mulheres, alertava para que não mostrassem preferência a nenhum cavalheiro que as convidasse para dançar e prevenia que ao terminar a dança não mantivessem contato com o cavalheiro. (1998, p. 152-155-156) Nas palavras dele:

Noutro tempo, seria malvisto falar com ele ainda que fosse do teu conhecimento. Hoje em dia [1850- 1875], um cavalheiro desconhecido fala a sua dama: é mister responder-lhe[...] mas quanto menos palavras melhor e nunca por tua vontade prolongues a conversação. Para um bom comportamento era necessário tomar cuidado para que a alegria não se tornasse ‘ruidosa, descomedida e familiar.

De fato, os códigos específicos de comportamento que surgiram inicialmente nas grandes cortes feudais da França serviram como modelo e foram espalhados por diversas camadas da sociedade alastrando-se por toda a Europa e influenciando outros países. Como aponta Elias (1990, p. 52), as “convenções de estilo, as formas de intercâmbio social, o controle das emoções, a importância da boa fala e da boa conversa, (...) tudo isso é inicialmente formado na França, dentro da sociedade de corte, e depois, gradualmente passa de caráter social para nacional”.

Encontramos nos relatos de Ferreira (2004, p. 61) que, inicialmente, o carnaval inventado pela burguesia parisiense, estava longe de ser somente a festa elegante e sofisticada que se poderia imaginar. O autor ao exemplificar as regras de comportamento das sociedades dançantes francesas, descreve o regulamento jocoso da agremiação, os *Badouillards*, publicado em 1842.

Todos os sócios eram iguais perante a farrá; serão privados de seus direitos civis todos os sócios que não estiverem bêbados logo na entrada do baile; qualquer dama que quiser participar do grupo não será forçada a exhibir qualquer certificado de boa conduta e os membros da sociedade deverão se apoiar mutuamente nas brigas e receber socos uns pelos outros.

Cada clube recreativo ou sociedade dançante carioca tinha seus próprios estatutos vigentes como, por exemplo, sair durante os três dias de carnaval e dar bailes familiares, manter ensaios de dança para seus associados onde deveriam se portar com toda ordem e moral.

De maneira geral, os sócios tinham como regras básicas, não estar envolvidos em crimes infamantes; ter profissão honesta; no caso de morte de um dos sócios seriam suspensas

as diversões por alguns dias e hasteada a bandeira em sinal de luto; máximo de respeito de uns para os outros; os homens deveriam ter a distinta obrigação, ou seja, o zelo para com as mulheres que freqüentavam os seus festejos. É interessante ressaltar que era feita a solicitação de que “por fineza às senhoras damas (...) não recusassem o primeiro cavalheiro que as tirasse para dançar, para assim não causar qualquer desgosto à diretoria do Club”. (PEREIRA, 2002 p. 429).

Esse ambiente de familiaridade, ainda nos reporta ao conhecido estudo de Bakhtin (1987, p. 132-169) A cultura popular na idade média e no renascimento, quando este nos afirma que os ambientes carnavalescos eram impregnados de “liberdade de franqueza e familiaridade” e tornaram-se pontos de encontro e contrapondo de certa forma uma “exterritorialidade do mundo da ordem e da ideologia oficiais”.

Os estatutos vigentes eram constituídos de códigos e regras que deveriam ser compartilhados pelos participantes em nome da moralidade e da ordem, desenvolvendo-se assim um novo comportamento. Embora muitas vezes estas normas e regras não fossem prontamente atendidas pelos freqüentadores eram importantes para o sentido de pertencimento nos bailes e festas e o seu descumprimento poderia romper a harmonia e o bom convívio.

Ainda para garantir a boa ordem nos bailes, existia a figura dos fiscais de salão e dos mestres de sala, que eram encarregados do ambiente e asseio do salão. Os fiscais mantinham várias recomendações, e dentre elas, para que as pessoas não cuspissem no salão. Alguns clubes abriam a exceção para que os sócios pudessem levar convidados, desde que se responsabilizassem pela sua conduta no recinto.

Além disso, para que os clubes recreativos pudessem funcionar durante o ano, poderem sair no desfile de rua nos dias do carnaval, deveriam solicitar um requerimento de licença junto ao Chefe de Polícia. Os requerimentos somente eram liberados, quando constatava-se

que o clube recreativo não era freqüentado por indivíduos de má índole, que não havia conflitos, que o barulho não incomodava os vizinhos e que não tivessem recebido reclamações.

Era proibido que terminassem as suas atividades depois das 2 horas. Já em alguns clubes era proibido terminar antes das duas horas da manhã. Havia permissão da polícia para os jogos e as diversões lícitas, as reuniões e os ensaios dançantes, as passeatas no dias de carnaval e os picnics. Contudo, eram proibidas reuniões com operários grevistas e com intuitos reservados e secretos.

Existiam preconceitos por parte da população que não freqüentava os clubes, pois os consideravam um ambiente perigoso, por serem freqüentados por homens e mulheres que não tinham educação, trabalhadores de baixo poder aquisitivo e por ser um ambiente de mestiços e negros. “Parecia muito normal que estes provocassem em suas dependências, constantes conflitos, como seria próprio de gente de sua condição social”. (PEREIRA, 2002 p. 423).

Sob a perspectiva das autoridades policiais, os clubes eram vistos negativamente e depreciados, considerados como um temível antro de marginais, freqüentados por desordeiros que começavam a produzir confusões e ainda vistos como ambientes enervantes e insalubres. Este fato era igualmente abordado por alguns articulistas e cronistas dos jornais cariocas e nas colunas policiais.

Como consta no jornal *O Paiz* com título Baile e Pancadaria (1920):

É um prazer aos sábados ver a gente, os sócios e as sócias solenemente penetrarem no salão do “clubio” (...) os cavalheiros com lenços no pescoço, para pouparem os colarinhos, e as damas muito eretas, dentro de uns vestidos berrantes, trepadas em seus saltos desse tamanho, e aqueles tradicionais laços de fitas enormes, pousados nos cabelos quase borboletas. E o barulho? Ah, O barulho...Aquilo chega a ser até inferno, na hora das contra danças, não só descaso trombone como o bombo concorre heroicamente para a insônia da vizinhança enquanto que uma clarineta -ah! A clarineta...- que aparece fabricada de caixa de batata, desacompanha os outros instrumentos, todos com protesto. E quando eles roncam, os pares, suarenses, num arrasta pé enervante, fazem a volta do salão sorridentes, segredando-se coisas...

Ainda encontramos outra descrição publicada no Jornal Correio da Manhã (1918) demonstrando o preconceito com relação aos freqüentadores, “fina flor da zona escura, a criadagem que desforra nos passos da varsa e da quadria o trabalho de uma semana inteira numa casa de família”. O Recreio das Turmalinas era um dos locais prediletos da população, na concepção de alguns articulistas era lugar “daquela gente a arrastar o passo” sendo “ele negro de azeviche, ela da mesma cor”.

Muitas vezes ocorriam conflitos nos salões, para a resolução de questões pequenas como a escolha de uma música ou a disputa por uma das damas presentes. Mas, as diferenças e desacordos cotidianos tinham origem em questões muito mais complexas. Por estes fatos, podemos constatar na atualidade, a preocupação destes clubes e associações com as normas de conduta e códigos de valores próprios entre seus membros.

2.2- As gafieiras

No registro de alguns dicionaristas, o verbete gafieira significa baile reles, arrasta-pé, baile popular de baixa categoria de entrada paga e freqüentado por pessoas de baixo poder econômico. Por sua vez, o nome vem do francês *gaffer*, palavra pejorativa que significa indiscrição involuntária ou transgressão de regras de etiqueta social.

Existe uma hipótese cunhada por um cronista de um noticiário recreativo e carnavalesco, segundo o qual gafieira é a fusão da palavra gafe (mancada) com o termo “cabroeiras” (baile de cabras, de gente rude).

Sob esta ótica, poderíamos dizer que muitos freqüentadores dançavam de qualquer jeito, cometendo, segundo os mais tarimbados, uma série de gafes (mancada), do tipo pisar nos pés do parceiro ou cantar em voz alta no ouvido. Neste caso, observamos que por falta de acesso e na tentativa de copiar as danças das classes mais favorecidas, muitos desconheciam a forma

correta dos passos dançados nos clubes sociais, o que levava aos tropeços e pisões, ambos considerados gafes muito graves. Assim, acabavam por modificá-las e pela criatividade, geraram danças e estilos próprios do Brasil como o maxixe.

Duarte citando Seixas (1979, p. 11), explica que o termo gafeira significa a aglutinação do francesismo *gafe* (indiscrição involuntária, erro de etiqueta) com terminação *eiras* (que dá uma idéia de seqüência). Segundo João Alves, gerente da gafeira Elite Club em 1997, o termo gafeira surge com o Elite, criado pelo cronista social Romeu Arede (o Picareta):

por ter sido ele barrado na entrada por estar embriagado, indo de encontro aos estatutos da casa, que seguia os padrões rígidos de comportamento. Dessa forma, o cronista irritado, com a situação publicou uma matéria difamando a Elite Club e utiliza-se da palavra pejorativa *gaffer* em francês, “de maneira que o fundador da casa não se importando com a matéria publicada resolve incorporar o nome da casa de Gafeira Elite”. (PERNA apud ALVES 2002, p. 74-75).

Isto demonstra uma atitude aberta, presente nos fundadores da gafeira, aceitando o outro sem conflito, incorporando-o, transformando-se e transformando o conceito, inicialmente pejorativo em um enaltecimento.

Sob o mesmo ponto de vista, Perna apud Júlio Simões (1979, p.13), ex-caixeiro de um armazém da Central do Brasil e pessoa que representou simbolicamente o movimento dos clubes dançantes de entrada paga, das gafeiras cariocas, argumenta que

Quem botou esse nome gafeira foi o jornalista Romeu Arede, que tinha mania de entrar, comer, beber, dançar e não pagar. Eu impedi e disse: ‘Aqui tem ordem’. Ele foi para o jornal criou a palavra gafeira, negócio de cometer gafes, coisa de debique. Ao invés de fazer mal ele fez involuntariamente um bem. Porque se criou um nome, depois o meio, e hoje a coisa é até ambiente de grã-finos.

Discordamos desta visão preconceituosa que define a gafeira como sendo um local de gente ralé, que comete gafes ou atos involuntários. Acreditamos que este cenário mudou consideravelmente a partir dos anos 60 do século XX, deixando de lado essa conotação pejorativa e passando a ser respeitado pela inserção e maior participação de todas as classes

sociais. Com a incorporação e com a valorização da cultura popular pela classe média modificou-se essa acepção preconceituosa. Conforme se vê em Duarte (1979, p.13):

... no passado, encarada com má vontade pelos puristas do léxico e pela burguesia republicana dançante, pode ter sido assim. Mas em 1979 - e cabe aos dicionaristas verificar in loco - gafieira é baile em clube particular, com entrada paga e frequência livre, local de lazer e dança onde existe bom comportamento e muita compostura, em perfeita integração racial.

Entendemos a gafieira como uma prática espetacular⁴⁰, sinônimo de baile com entrada paga, em salão espaçoso, com música orquestrada ao vivo e de qualidade, local em que tocam todos os estilos musicais, para as danças de salão e espaço freqüentado por pessoas de diferentes modos de vida e de todas as classes sociais, num ambiente pluriracial, sem distinção de classes, gênero ou sexo.

Além disso, entendemos que a palavra gafieira é empregada nas mais variadas maneiras, em diferentes contextos, denominando espaços (local onde acontecem bailes de dança de salão), gêneros (servindo tanto para música quanto para dança), estilos musicais (samba de gafieira) e ações (como descrito anteriormente muitas vezes foi empregado maliciosamente, com teor pejorativo para denominar os bailes ou sambas de gente ralé).

As informações bibliográficas com referência ao surgimento das gafieiras no Brasil são raríssimas e algumas vezes contraditórias e polêmicas. Encontramos diversas denominações para os ambientes onde as classes menos favorecidas tinham os seus momentos de diversão e trocas de relações sociais. Inicialmente, os bailes populares eram chamados de arrasta-pé, assustados, maxixes ou machicheiras, zangus, crioléu, sociedades dançantes e grêmios recreativos, até a sua configuração do modelo atual como gafieira.

Registra Jota Efege (1974, p. 21), que a dança do maxixe era praticada nas poucas machicheiras, encontradas no final do século XIX. Segundo ele a primeira sociedade do

⁴⁰ O etnocenólogo Pradier (1998, p.10) se refere a espetacular quanto ao que se destaca da banalidade do cotidiano, a platitudo da existência, em um evento construído, assegurado e assumido por um ou mais performers.

Catete surgiu nos anos 80 do século XIX, denominadas também de machicheiras, embora não tivesse ainda a denominação de gafieiras. Nas palavras dele

Hoje teria a denominação corrente de gafieira, termo criado por um cronista carnavalesco, Romeu Arede, conhecido pelo pseudônimo de Picareta, e que logo popularizado acabou caindo no domínio público. (...) Tratar-se ia de um crioléu (...) agremiação freqüentada por gente de baixa categoria social e econômica, com predominância de pretos alforriados ou libertos (...) O parati e o capilé (refresco vulgar) servido em abundância e a capricho, afastam qualquer dúvida quanto ao gabarito dessa primeira sociedade do catete.

Acreditamos que as gafieiras surgiram desde 1847, mas ainda não tivessem esta denominação. Constatamos este fato, pelo que nos coloca a *História do Samba* publicado pela Editora Globo (1997):

Como até a metade do século passado só existiam os clubes fechados (as sociedades dançantes), para determinados números de sócios, que a eles não pertencesse e quisesse dançar, somente poderia fazê-lo nos chamados zangus, bailes populares, sem entrada paga. Tal situação originou a primeira gafieira da história, aberta no Rio de Janeiro, em 1847-1848 por D. Francisca Pacheco Silva, que solicitou licença para instalar sala de bailes, com ingresso cobrado, na Rua da Alfândega, 327.

Depois que D. Francisca Pacheco da Silva instalou nos salões de baile a entrada paga, surgiram, a partir do século XIX, inúmeras gafieiras no centro da cidade, nos bairros dos subúrbios do Rio de Janeiro, como por exemplo, no famoso Bairro Cidade Nova que ficava localizado entre a estação da Estrada de Ferro Central do Brasil e o Trevo dos Pracinhos (atual Avenida Presidente Vargas). Já Tinhorão (1997, p. 49) nos afirma que os bailes do tipo gafieira eram realizados “em sobrados do centro, do Catete e de Botafogo, era onde se divertia o grosso da população negra e mestiça”.

Desde o início do século XX, observamos com a modernização das sociedades o crescimento e a diversificação das gafieiras. A gafieira enquanto prática de sociabilidade foi muito importante no desenvolvimento da cultura do Rio de Janeiro, reafirmando o princípio de que as transformações urbanas são envolvidas pelas dimensões coletivas.

No nosso entendimento as gafieiras surgiram como mais um fenômeno de um grupo de

peessoas de classes menos favorecidas que tinha a necessidade de diversão. A gafeira era um local onde uma camada da população que era totalmente marginalizada e excluída dos ambientes sociais tinha a possibilidade da aceitação social. Nestes ambientes encontravam espaço para a dança, boa música orquestrada e espaço de comunhão social.

Este espaço ambiente de sociabilidade era freqüentado por uma população que não tinha acesso aos bailes que aconteciam na corte carioca e nos clubes sociais de elite que tinham quadro social, porque nos clubes da alta sociedade não era permitido e nem tampouco se concebia que a empregada doméstica, os negros e operários pudessem freqüentar. Era na gafeira que estas pessoas tinham a oportunidade de dançar e de se divertir em alto estilo.

Isso fica evidente e nos leva a considerar que, talvez as gafeiras tenham surgido como uma tentativa de imitação e de reapropriação da elite dominante que se divertia pelos grandes e luxuosos salões de baile. Por muito tempo, as gafeiras foram discriminadas por serem consideradas locais onde a classe menos favorecida mantinha as suas relações sociais.

Segundo Bráulio Neto (1998), a primeira gafeira de que se tem registro é a União do Bem-Querer, que foi a primeira gafeira onde qualquer pessoa poderia freqüentar sem ser sócio.

Para o jornalista e pesquisador Duarte (1979), a primeira gafeira propriamente dita foi a Kananga do Japão. Não era chamada ainda de gafeira, pois o nome ainda não existia, era considerada uma sociedade dançante, embora já fosse uma gafeira que seguia o modelo dos padrões atuais. A gafeira Kananga do Japão foi fundada a partir de 1914 por Júlio Simões, funcionando até o ano de 1927, num sobrado da Rua Senador Eusébio, 44 no Bairro da Cidade Nova. Era considerada a mais famosa e organizada das gafeiras do início do século XX.

No quadro administrativo da Kananga do Japão, o presidente era o Sr. José Constantino da Silva, apelidado de “Juca do Kananga”, tio da cantora Elizeth Cardoso. Já em 1930, com a

morte do sócio, o Sr. José Paiva de Brito, o proprietário resolveu mudar de localização e abriu um novo ponto de referência que foi a Elite Clube, onde fez questão de manter as mesmas características da gafieira Kananga do Japão. Em 1917, Kananga do Japão, também foi intitulada como uma das primeiras canções, de composição do sambista Sinhô, que nesta época era o pianista da casa. No ano de 1989, Kananga do Japão, também foi título de novela da TV Manchete, sob a direção de Tisuka Yamasaki.

A tradicional gafieira Elite Club foi fundada nos anos 30 do século XX por Heitor, Júlio Simões e Hélio Jovino. Júlio Simões, filho de italianos, indignado com a proibição e preconceito com a população negra que não podiam freqüentar os bailes dos clubes sociais, resolveu abrir a gafieira Elite Club, que fica localizado na Praça da República.

Assim, a gafieira Elite Club era considerada um local democrático, sem preconceitos, embora todos que a freqüentassem deveriam se comportar e seguir as regras deste ambiente. O regulamento desta gafieira determinava que os homens trajassem terno de preferência de linho branco, calçassem sapatos bem limpos e lustrados e portassem o indispensável lenço para secar o suor. A orquestra da gafieira Elite Club era composta por quatro instrumentistas. A entrada para os homens custava 3 mil e 500 réis e as mulheres tinham entrada franca.

Elementos característicos da cultura negra, tais como a oralidade e a religião, eram presentes nas gafeiras. Segundo a tradição oral, Júlio Simões, proprietário da Elite, era um homem religioso e, portanto este ambiente também tinha o caráter religioso. Comemorava o dia de São Jorge, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora da Conceição e São Sebastião que era o padroeiro da casa. A procissão acontecia dentro do próprio salão, ao som de cânticos religiosos, esta tradição perdurou por muitos anos. A Mestra Maria Antonieta nos relata que “era uma festa muito bonita, ia todo mundo de branco. Acabou. Hoje em dia, o pessoal não acredita mais em Deus!”.

Por muito tempo, a gafieira Elite Club foi considerada a mais antiga e tradicional

gafieira carioca, além de ser a que tinha um maior número de frequentadores. Na década de 40 foi um dos lugares mais badalados da cidade e por muitos anos divertiu a grande massa de frequentadores dos salões sociais cariocas.

Com o decorrer dos tempos, infelizmente a Elite perde sua supremacia, embora, continue em atividade. Mas, para a tristeza de muitos amantes da dança de salão, este espaço não mantém mais a tradição de bailes com diferentes ritmos musicais. Na atualidade transformou-se exclusivamente em casa de pagode e baile funk.

A gafieira é local de dança e de muitos estilos e gêneros musicais. Nas primeiras gafieiras que surgiram, tocava-se samba, maxixe, marcha, jazz, valsa, assim como, outras músicas que não eram legitimadas nos salões da alta burguesia e eram tocadas na gafieira com toda a sua sensualidade. Desde sempre característica marcante nessas festividades.

Os bailes nas gafieiras eram espalhados pelos subúrbios e zonas rurais, atestavam as contradições sociais da cidade do Rio de Janeiro que convivia com as últimas novidades vindas da Europa, dentre outras práticas e tradições.

De maneira geral, as gafieiras eram frequentadas por trabalhadores de baixa renda, operários, estivadores, empregadas domésticas, funcionários públicos, senhoras casadas e seus maridos comerciantes, jornalistas, autoridades policiais e militares de média e baixa patente.

As gafieiras mais representativas que se tem registro foram a Kananga do Japão, a Elite e a Estudantina. Além destas, existiram inúmeras gafieiras espalhadas pelos bairros da cidade tais como: a União do Bem Querer, Mimosas Japonesas, Jardim do Méier e Elite (Méier); Dancing do Irajá e Vitória (Irajá); o Recreio das Flores (Saúde); O Prazer é Nosso, a Fogão (Engenho Novo); Estrela Dalva (Catumbi); Prazer das Morenas (Tijuca); Cheira Vinagre, Cutuca Virilha (nas proximidades do Morro do Salgueiro); Flor de Abacate (situado na rua Marquês de Abrantes); o Diamante Club, a Banda Portugal (Praça Onze); Catuca (Praça Saens Pena); o Pavunense (Pavuna); o Dragão (rua dos Andradas); a Ameno Resedá, o Tupy,

o Clube dos Sargentos e a Siboney (Praça Tiradentes); Flor de Lys (na rua Riachuelo); Gafieira da Tia Vicentina (Madureira); Gafieira do Tio Dico, Mil e Cem (Engenho de Dentro); Cedofeita (Bento Ribeiro); Magia Tropical (Horto); Apóstolos do Samba (centro), Cigarra (rua São Cristóvão), Minas – Rio (Avenida Mem de Sá), Flor do Rio (rua do Riachuelo), Tamoio (Rua Senador Augusto Vasconcelos), a Laje, a Embaixadores do Amor, Amantes da Arte, a Cachopa, a Carioca Musical, dentre outras.

Cabe aqui ressaltar que as gafieiras não foram locais de diversão somente da população carioca. Também existiram gafieiras por outras cidades brasileiras tais como o Garitão, Som de Cristal, Caçamba, Lilás, Aristocrata Club, Ipiranga, Sandália de Prata, Paulistano da Glória, dentre outras em São Paulo; o Montanhês e o Elite em Belo Horizonte; a Palmeira, a Liberdade e o Tabaris em Salvador.

A respeito da gafieira Flor de Abacate, a Mestra Maria Antonieta que era freqüentadora relata:

Era um lugar maravilhoso. Eu tinha uns 17 prá 18 anos. Um amigo meu que era militar, ele entrava e dizia que eu era maior de idade, porque menina não podia entrar. Ele era responsável pela minha pessoa. Muito bom, era um ambiente saudável. Porque todo ambiente que tem família pobre, é saudável!

No cenário político dos anos de 1930, com o Estado Novo, o lazer era estimulado pelo governo. Getúlio Vargas estabelecia linhas de conduta em relação à cultura e a diversão da população. Neste período houve um crescimento das Escolas de Samba e foi neste ambiente que também houve a proliferação das gafieiras.

Acreditamos que os salões de dança com a nova denominação de gafieira proliferaram por todo o Rio de Janeiro a partir da década de 1930. É fato, que desde o seu surgimento, as gafieiras conseguiram com elegância, distinção e regras rígidas de comportamento, consagrar o samba de gafieira.

Essa diversidade de locais é resultado de expressões significativas de uma população

que se divertia nos bailes, atingindo seu clímax nos anos de 1940, quando a gafieira foi freqüentada por um grande número de pessoas. A partir dos anos de 1960, tornaram-se espaços ainda mais populares, havendo uma maior participação, sem distinção de classes sociais. Nesta época, a classe média descobriu as gafieiras e elas viraram modismo.

Com relação ao preconceito e discriminações vindas das classes dominantes, nos reportamos ao período colonial, momentos onde a classe dominante tentava abolir os costumes dos afros-descendentes e os batuques eram proibidos. Neste sentido, a sociedade brasileira era extremamente preconceituosa, nas práticas de diversão dos descendentes de africanos que eram vistos como cidadãos subalternos, social e economicamente. Observe-se que a prática do batuque também serviu como um ponto de encontro bastante significativo da cultura popular brasileira.

A população negra carioca sempre foi presença marcante nas gafieiras. Muitas vezes, este fato foi motivo para que a sociedade brasileira preconceituosa e racista discriminasse estes ambientes. De fato, nos clubes sociais onde a elite dominava, não era permitido que os negros freqüentassem os seus bailes, o que denotava racismo e preconceitos.

Observe-se também na composição musical *Estatuto da boate* de Billy Blanco (1950) o que diz o verso, “gafieira de gente de bem é boate, onde a noite esconde bobagem que acontece, onde o uísque lava qualquer disparate, amanhã um sal de fruta e a gente esquece”.

A esse respeito, a Mestra Maria Antonieta relata:

A gafieira era clube de gente de cor, 80% era negro. Quando aparecia um branco no salão, todo mundo ficava olhando. Era gente de cor, empregada doméstica, gente humilde do comércio, pessoal que fazia limpeza, operário, gente pobre, mesmo! Porque eles não entravam em clubes como Fluminense, Flamengo, Vasco da Gama. Nada! Era proibido entrar negro. Gente de cor, não entrava nos clubes sociais. (...) Clube que tem quadro social, antigamente ninguém entrava. Infelizmente é isso, Racismo! Então... Infelizmente havia este preconceito. O pobre, gente de cor, eles tinham que ter um clube para dançar. O clube que não tinha quadro social eles chamavam de gafieira. Por exemplo, na Embaixadores, Cedofeita, todo mundo dançava ali, era preto, branco, amarelo. Era um clube da localidade e tinha bons dançarinos.

Nas primeiras gafeiras que surgiram, as mulheres não pagavam ingressos. Acreditamos que este era um dos motivos pelos quais as mulheres não poderiam rejeitar um convite para uma dança. Por educação, pois era uma forma de desconsideração recusar o convite de um cavalheiro e logo em seguida dançar com outro e muitas vezes essa recusa resultou em pequenos atritos e discussões. Os homens, por exemplo, pagavam cem mil réis pelo ingresso e duzentos na chapelaria pelo chapéu guardado.

Em épocas anteriores, nas gafeiras, os homens não ficavam junto das mulheres. Mulheres de um lado e homens do outro, aproximava-se somente nas contradanças. As mulheres que estivessem sem par ficavam sentadas em cadeiras enfileiradas e as que estivessem acompanhadas podiam ficar nas mesas. (DUARTE, 1979).

Dentro desta tradição, as regras de etiqueta eram estabelecidas nos elegantes bailes, no qual os cavalheiros para convidarem as damas para dançar, dirigiam se a elas respeitosamente inclinando-se na frente da escolhida, fazendo então o convite. Dançavam pelo salão e ao finalizar a dança, agradeciam respeitosamente conduzindo a dama novamente até o lugar de origem.

“Com que roupa eu vou, pro samba que você me convidou?” Já dizia o compositor e cantor Noel Rosa (1931). Então, no que tange à indumentária, nesses ambientes onde imperava o respeito, a exigência básica era o bom traje para os frequentadores, tanto para os homens quanto para as mulheres. Os homens iam de terno de linho branco ou casemira azul-marinho e gravata, sapato branco e chapéu. As mulheres usavam finos vestidos rodados nas cores rosa ou azul, com as meias de seda e os sapatos de salto-agulha. E o lenço, era usado para não molhar as costas da dama com o suor. Assim, não era permitido entrar sem o traje apropriado.

Na verdade, acreditamos que estas normas eram impostas, mas não tiravam a democracia maior da conquista dessas classes sociais, desses ambientes de operários,

trabalhadores do cais do porto, empregadas domésticas, dentre outros.

Por muito tempo, existiu a figura representativa dos fiscais de salão eram pessoas que impunham o respeito. Usavam varinhas para chamar a atenção dos abusados frequentadores que ousavam infringir as regras e não respeitavam o local onde as intimidades excessivas eram proibidas. Não permitiam que se dançasse de rosto colado ou em pares soltos, chamava atenção duas vezes e na terceira pediam que a pessoa se retirasse do recinto.

Os fiscais de salão surgiram da necessidade de haver um mestre de cerimônias para ditar as regras de bom-tom e normas de comportamento social e de respeito ao ambiente. Eram homens mantenedores da ordem e do respeito, conheciam o protocolo, as regras de etiquetas da sociedade e as aplicavam com propriedade. De certa forma, o fiscal de salão era a pessoa que dizia o que podia e o que não se podia fazer no ambiente; os mais famosos tinham codinomes pitorescos como o Guindaste e o Desce-Logo.

Em artigo publicado no Jornal do Brasil (1989), Emericiana Porto Lyra apelidada de Donga, nos relata que "na porta da gafeira tinha um fiscal que passava o olho de cima a baixo. Se a pessoa estivesse mal arrumada, despenteada, não a deixava entrar. O traje era passeio completo em dias normais e a rigor nos grandes eventos".

De acordo com Júlio Simões no artigo de Duarte (1979), quando a orquestra parava de tocar, o fiscal de salão anunciava: *Damas ao Buffet*. Era o momento em que os homens levavam as mulheres para tomarem refrigerantes ou comerem alguma coisa. Em outro determinado momento, o fiscal falava: *Olha o belo seco*. As mulheres podiam tirar os homens para dançar “esse belo aí era uma corruptela de sexo, belo sexo, as mulheres”.

Como regra implícita nas gafeiras, quem não era exímio dançarino deveria dançar no meio do salão, para não atrapalhar os casais mais experientes no desenvolvimento das seqüências coreográficas ao redor do salão.

Os bailes geralmente aconteciam as quintas, sábados e domingos. Além dos bailes, a

comunidade ainda fazia piqueniques dançantes na sede ou excursão. Os bailes aconteciam quando retornavam. Houve uma época na gafieira em que a mesa que consumisse mais bebida ganhava um prêmio, por exemplo, um leitão assado e quatro galinhas.

Com relação ao ensino da dança de salão, a proliferação das escolas e a participação das mulheres nestas práticas, Almeida (1980, p. 20) coloca:

A principio, dançava homem com homem nas Escolas, mas a mulher foi atraída e paga pelo empresário para a aula prática. Porém o surgimento das mulheres nas Escolas passou a ser uma profissão lucrativa e humanista chamada na época de Madamismo. E isso fez com que a polícia ficasse de sobreaviso. As esposas e moças solteiras reclamaram seus direitos em freqüentar aquelas escolas para aprender e aprimorar as novidades da época. Foram infrutíferas as reclamações femininas. Para o aprendizado da dança, só lhes era permitido tê-la em casa, com professores particulares e a prática em saraus residenciais ou bailes promovidos pelos clubes sociais.

Através do tempo, na história social e cultural da cidade do Rio de Janeiro, surgiram inúmeras gafieiras, algumas persistiram e várias se extinguíram. Podemos afirmar que isso aconteceu devido a fatores, tais como o aumento excessivo na cobrança dos direitos autorais e dos aluguéis, mudanças dos pontos de condução, a corrida imobiliária com a derrubada dos prédios antigos, a chegada e o crescimento das escolas de samba e a falta de dinheiro por parte dos freqüentadores.

Dentre outros motivos, consideramos também que a invasão da classe média com seus hábitos e costumes na gafieira, trazendo a influência dos novos ritmos estrangeiros e a imposição da indústria cultural e o avanço das tecnologias com o aperfeiçoamento do som.

Vale a pena ressaltar que além das gafieiras, nos anos de 1940 e 1950, também existiram outros locais de dança de salão, espalhados por toda a cidade do Rio de Janeiro. Os famosos *dancings* tais como, o Brasil, o Belas Artes, o Avenida Danças, o Eldorado, o Aragão etc... A maioria dos *dancings* funcionou apenas até os anos 60. De acordo com Saldanha (1996) o primeiro *dancings* que surgiu no Brasil foi aberto na cidade do Rio de Janeiro, na década de 30, pelo argentino Antônio Fontanilhas conhecido por Dom Antônio.

Com certeza, nos *dancings*, os homens não precisavam temer a recusa de um convite feito à mulher. Existiam as dançarinas que eram chamadas de *taxi-girls*, dançavam com os homens e recebiam pelas músicas dançadas e o controle era feito através de cartões perfurados pelo picotador. Ao redor da pista de dança tinham cadeiras onde as *taxi-girls* aguardavam ao convite. O relato da Mestra Maria Antonieta nos esclarece que

Todo mundo pensava que era prostituição. Os homens ao entrarem recebiam um cartão. As mulheres guardavam e ganhavam por minuto pelas músicas dançadas. Elas não sentavam nas mesas com eles prá beber. Era proibido. Dentro do salão tinha uma grade de madeira que ficava em volta do salão com uma portinha que dava acesso pro cavalheiro entrar e tirar a dama que ele quisesse pra dançar.

Nos anos 60, por exemplo, também existiram boates tais como a *Vogue*, o *Copa*, o *Beguine*, o *Little Club*, o *Baccarat*, a *Casablanca*, o *Acapulco*, o *Montecarlo*, o *Bambú*, o *Siroco*, *Mocambo*, local de freqüentadores da classe média. Nelas, os pares enamorados espalhavam-se pelas mesas, envoltos na atmosfera da música de piano ou de um cantar sussurrado. As boates se mantiveram por longos períodos, algumas se degradaram em pouco tempo.

Na década de 1940 e 1950, as rádios expandiram-se por todo o país, ocupando espaço na vida das pessoas, informando-as e divertindo-as. Nestes anos, as rádios divulgavam as influências estrangeiras e em particular a música americana. Neste contexto, ocorreu a chegada das Big Bands americanas, com a divulgação do Jazz, ganhando visibilidade nas noites da zona sul. A classe média aderiu em massa a este estilo, passando também a fazer parte das gafieiras.

Nas *Big Bands*, ou seja, nas grandes orquestras, o principal instrumento é o trombone. Sua utilização remonta o início da formação das orquestras de gafieira. Sempre existiu a associação dos instrumentos de sopro com a gafieira.

Grandes jazz-bands tocaram nas gafieiras como, por exemplo, a *Orquestra Pan-Americana*, a *American Jazz-Band*, a *Jazz-Band Sul-Americana*, a *Cuban Typical Orchestra*,

a *Orquestra Reversom*, a *Orquestra Tabajara* e outras.

Com relação à música que era tocada nas gafieiras, a Mestra Maria Antonieta diz:

Naquele tempo, a formação da orquestra era *big band*. Tinham grandes maestros de orquestra, como Severino Araújo e esses ritmos tiveram a influência das grandes orquestras americanas – Glenn Miller, Duke Ellington, entre outros. O charleston, o Jazz, a rumba, o fox-trot, a habaneira, o boggie, o tango, todos passaram por essa influência. Quer dizer, a música ia se contaminando.

Os bailes nas gafieiras desapareceram da mídia nos anos de 1960 e 1970, com o advento da moda da discoteca, que impôs de uma forma definitiva a ausência da dança de contato e de pares enlaçados, as pessoas dançavam sozinhas. De certa forma, com a decadência dos bailes de salão, muitas gafieiras foram desaparecendo, mas nunca completamente.

De fato, muitos jornais noticiavam o desaparecimento e o fim das gafieiras com os seguintes títulos: *A agonia das gafieiras*, *As gafieiras estão morrendo*, *Fechou o Mimoso Manacá*, *As gafieiras não são mais aquelas*. (DUARTE, 1979).

Vale a pena ressaltar que sempre existiram ótimos bailes nos subúrbios cariocas, tais como na Pavuna e na Vera Cruz, dentre outros. Nesta época, ainda existia um certo preconceito por parte da população que não conhecia e não freqüentava as gafieiras.

Com relação ao preconceito de uma parte da população carioca com as gafieiras, o professor Jaime Arôxa menciona:

Quando eu cheguei no Rio de Janeiro, pedi para o motorista de táxi me levar a uma gafieira. Ele disse: Não, é perigoso! (...) Eu comecei nos puteiros, depois fui para as gafieiras e fui crescendo, passando pelos salões mais requintados. Sem preconceito, eu adoro todos!

A partir dos anos de 1980, passando a moda das discotecas, as gafieiras voltaram com força total à cena social carioca, a burguesia redescobriu o prazer de dançar a dois nos salões das gafieiras, por esta ser uma diversão sadia e de baixo custo, além de ser um local de dança que não tinha o formalismo cerimonioso dos bailes de debutantes e de formatura.

O fenômeno das gafieiras na contemporaneidade também participa das novas

tecnologias de comunicação, na mídia, como por exemplo, nas novelas da televisão que contribuí para a valorização e difusão desta tradição artística e cultural carioca.

A gafieira na contemporaneidade ganhou inovações, características e traços da modernidade. Um bom exemplo disso é o Circo Voador, que fica localizado defronte aos arcos da Lapa. O Circo Voador é um importante reduto da dança de salão, freqüentado por antigos dançarinos da velha guarda e jovens amantes da dança, na sua Domingueira dançante. A orquestra que toca na atualidade é Tabajara.

O ambiente da gafieira sempre foi de sociabilidades e comunicação, onde se realizam trocas de saberes, experiências e informações, situando os freqüentadores como sujeitos históricos e produtores de significados e sentidos. Portanto, consideramos as gafieiras como locais onde muitos grupos sociais revivem a tradição e símbolo de resistência cultural.

A partir da investigação do espaço da gafieira podemos compreender as formas em que as pessoas atribuem sentidos e significados à vida. Ao lembrar os fatos, não tivemos a pretensão de revivê-los, mas sim de refazê-los, recriando e repensando a história, com elementos do presente. Desta forma, acreditamos que também podemos reconstruir e valorizar as tradições.

Presenciamos a imensa procura pelos ambientes de gafieira na cidade do Rio de Janeiro. Este fato se confirma em um trecho do artigo escrito por Isa Cambará, publicado no Jornal do Brasil em 20 de janeiro de 1979.

Não se sabe ainda, se é mania de verão ou se é nostalgia, mesmo. A verdade, porém é que os cariocas estão voltando a dançar juntos e num ambiente que muitos julgavam morto e enterrado: as gafieiras. Nos finais de semana, noventa por cento da freqüência das recém inauguradas Clube Recreativo Tiradentes e Apóstolos do Samba e da Tradicional Elite, são de pessoas provenientes da zona sul: todo mundo arrastando os pés, ao som das esfuziantes orquestras.

2.3- Gafieira Estudantina Musical



Foto: Ana São José

Concentramos a pesquisa de campo no universo da gafieira Estudantina Musical, pela sua singularidade e importância histórica. Conhecida nacional e internacionalmente como o reduto tradicional da noite carioca, tem seu estatuto próprio e até hoje procura preservar suas características de origem.

A escolha não foi aleatória; o baile da Estudantina é uma das poucas gafieiras em pleno funcionamento na atualidade, é um local tradicional e autêntico com um baile animado. Então, decidimos seguir o nosso gosto pessoal e foi na Estudantina que encontramos espaço como observadora participante para a realização desta pesquisa, principalmente pela sua autenticidade. É um ambiente onde também nos divertimos com tranquilidade.

A gafieira Estudantina Musical fica localizada no centro do Rio de Janeiro, na Praça Tiradentes *n. 79*, antiga Praça da Constituição. Nos primórdios do século XX, esta praça era foco de atrações, local onde aconteceram várias peças de teatro de revista, as burletas e as operetas, com os diversos profissionais vindos da Europa, eventos bastante significativos na

cultura da cidade do Rio de Janeiro⁴¹. Atualmente a Praça Tiradentes é um local bastante peculiar, cercado de grades, funciona como um intenso trânsito com vários pontos de transporte coletivo e passagem de milhares de pessoas.

Em um dos lados opostos ao da gafeira estão dois importantes teatros do Rio e Janeiro, o Carlos Gomes e o João Caetano. Já ao lado do Teatro João Caetano, fica localizado o Centro Cultural Carioca, uma casa onde funcionou por muitos anos o famoso *Dancing Eldorado* e hoje também é um espaço de valorização das artes cênicas e da cultura brasileira.



Foto: Ana São José

Da sacada da gafeira, vislumbramos as belíssimas construções arquitetônicas de estilo colonial, retrato da imagem do Rio antigo. Ao redor da praça tem vários estabelecimentos comerciais como: hotéis, supermercados, sapatarias, bares, restaurantes e também alguns pontos de prostituição. À noite, quando os estabelecimentos são fechados, a praça serve de caminho para as pessoas que vão às casas noturnas e para os transeuntes e vendedores ambulantes.

⁴¹ Mais informações sobre este assunto ver *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público da Praça Tiradentes e Cinelândia*. Rio de Janeiro 1813-1950. UFRJ, 2000. Evelyn Furquim Werneck Lima.



Foto: Ana São José

Na entrada da gafieira existe um mecanismo de segurança, um guardador de carros (o famoso Carlinhos que trabalha há 25 anos neste ponto e que entre um pagamento e outro, sobe as escadarias da Estudantina para dançar um dois prá lá dois prá cá ou um samba) e apenas um segurança da casa. Uma bilheteria, onde se compram os ingressos por R\$ 10,00 tanto para os homens quanto para as mulheres e a mesa com 4 lugares custa R\$ 6,00. Os termos “cavalheiros e damas” até hoje são utilizados. Não existem restrições para a entrada no estabelecimento, qualquer pessoa pode entrar desde que pague a sua entrada.

Ao adentrar no hall da entrada, o piso é todo em granito, passamos por uma escadaria em maçaranduba e ipê. A direita fica localizado um mural de 8,5 metros quadrados, inspirado nos freqüentadores da casa, pintado pelo artista plástico Túlio Cordeiro. À esquerda fica localizado um enorme quadro com o tradicional *Estatuto da Gafieira Estudantina Musical*. Além destes quadros, existem outros com fotos dos participantes das aulas e dos bailes.

Além do regulamento, estão emolduradas com destaque nas paredes fotos de famosos que passaram pela casa, como Nelson Cavaquinho; Liza Minelli com Baden Powell e a atriz Daniela Perez, morta em 1992, esta última, uma homenagem do dono à filha da madrinha da Estudantina, a escritora e romancista Glória Perez.

No andar superior está localizado o amplo salão principal denominado de salão de dança Maria Antonieta, homenagem à mestra de dança Maria Antonieta Guaycurús de Souza, que é uma das personalidades e freqüentadora assídua. O piso da pista de dança é de madeira e cuidadosamente encerado. Há também o bar e um pequeno palco onde ficam as bandas e um mezanino.

O bar fica localizado na parte de trás do salão, com um enorme balcão, local propício para a boemia. Mas, na verdade vimos poucas pessoas em pé, bebendo no bar. A maioria das pessoas ficava mesmo era dançando na pista, numa atmosfera de alegria e se divertindo a valer pelo salão.

A partir das 22h00, horário de abertura da casa, muitos casais, homens e mulheres desacompanhadas vão chegando paulatinamente e se acomodando nas mesas ao redor do salão. Os freqüentadores enfeitados para o encontro com o outro, esperam o início do baile que começa religiosamente a partir das 22h00.

Os bailes acontecem durante o ano, todas as quintas, sextas e sábados. Nas noites de quinta-feira o baile inicia às 19h00 e termina a 1h00 da manhã e nas noites de sextas e sábados termina às 4:00 horas.

Na atualidade a Estudantina é a mais famosa gafieira da cidade, um dos raros e tradicionais redutos da boemia carioca, faz parte da história cultural do Rio de Janeiro e porque não dizer, brasileira. Existiram outras Estudantinas na Praça Tiradentes tais como a Estudantina Euterpe, local onde a musicista Chiquinha Gonzaga trabalhou no ano de 1889 (Perna, 2003).

Com referência ao seu surgimento fica difícil afirmar precisamente uma data, pois segundo a história oral, para algumas pessoas surgiu em 1929 e para outras em 1932. Segundo relatos de Duarte (1979), a primeira gafieira Estudantina surgiu em 1932, fundada por um estudante de direito, localizada na rua Paissandu, no Bairro do Flamengo, sendo considerada

como clube de futebol e cordão carnavalesco. Após alguns anos mudou de localização, foi para a Praça José de Alencar. Em 1943, mudou-se para a Praça Tiradentes no sobrado de número 75, onde se estabeleceu, cresceu e criou fama. Nesta época, os diretores eram os irmãos Lino e Manoel. Neste local, encerrou o seu funcionamento no final dos anos de 1960.

Inicialmente, existiam três diretores dos quais um era o presidente-responsável, um tesoureiro-arrecadador e um fiscal de salão, mantenedor da ordem e do respeito. Havia um código de costumes denominado de *Estatutos da Gafieira*, criado pelo proprietário Sr. Isidro Page Fernandez.

Em 1964, a Estudantina era um dos locais onde aconteciam bailes políticos da esquerda festiva, com a participação das classes estudantis, intelectuais e de pesquisadores de samba. Para a classe média era moda freqüentar a Estudantina e valorizar a cultura popular. Em seguida, passando este modismo, a casa entrou em falência no ano de 1968.

A gafieira Estudantina Musical foi um ponto de encontro importante no cenário musical brasileiro que marcou uma época, como foi o caso do restaurante Zicartola⁴², outro local onde se reuniam pessoas para rodas de samba. Esses ambientes comunitários valorizaram um importante repertório da cultura popular.

Segundo Almeida (1998, p. 45) em 1981 a Estudantina foi fechada, tendo como principal motivo, as reuniões clandestinas promovidas pelo sindicato dos metalúrgicos, que mantinha um convênio com a Marinha. Os marinheiros que chegavam na cidade do Rio de Janeiro freqüentavam e se divertiam com as danças de salão, “tudo indica que para preservar a imagem da instituição, os órgãos competentes trataram de acabar com aquele local”.

Desta vez a reabertura aconteceu no dia 22 de dezembro de 1978, no sobrado de número 79 da Praça Tiradentes, o salão foi arrendado e modernizado e é onde se mantêm até a atualidade. Inicialmente foi denominada de Club Recreativo Tiradentes, de propriedade do

⁴² Mais detalhes sobre este assunto ver Roberto M. Moura na sua obra *No principio era a roda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

espanhol Sr. Isidro Fernandez, que a registrou no Instituto de Marcas e Patentes como Gafieira Estudantina Musical, em homenagem à antiga Gafieira Estudantina.

A gafieira Estudantina Musical procura se manter ativamente até a atualidade, cultuando toda uma tradição de hábitos de danças, músicas e prática de sociabilidade. De acordo com Sr. Isidro Page Fernandez

À medida que foram introduzidos outros ritmos de música e o público se evadiu da gafieira, veio um novo modismo. Porque infelizmente o brasileiro não tem memória, infelizmente. Então é só dizer, olha ali é importante, estão tocando melhor, mesmo que seja da pior qualidade, ou seja, diferente, eles vão prá lá e esquecem as raízes deles. A Estudantina é a raiz da dança de gafieira. É a raiz da dança. Isso foi uma escola. Isto é uma escola.

Prosseguindo:

A Estudantina é a memória viva da dança, do folclore, da raiz da cultura. Porque eu não preciso de memória. Quem precisa de memória é a Estudantina. Quem precisa de memória é o povo brasileiro, que nem brasileiro sou, mas não é por causa disso que não saiba o que é memória. Eu sei sim! Agora eu creio que isso deveria ser conservado sim, para a memória do Rio de Janeiro, para a memória do Brasil. (silêncio) Eu sou testemunha viva do que era a gafieira antigamente e o que é a gafieira hoje. (silêncio).

Ainda nas palavras do Sr. Isidro em entrevista publicada no Jornal do Brasil (1979), “em gafieira tempo é autoridade e conhecimento é capital. O ambiente é crédito. Não é negócio para ficar rico, é atividade para quem gosta de recreativismo, respeito às tradições e tem habilidade para lidar com gente”.

Na atualidade, além dos dias de bailes na gafieira Estudantina Musical também funciona a Escola de Dança Maria Antonieta, onde são ministradas aulas com a professora Stelinha Cardoso, João Piccoli e Maria Antonieta (esporadicamente a grande mestra da dança de salão carioca participa atualmente somente como supervisora de ensino). Uma volta ao passado e à tradição norteia toda a filosofia da escola que tem como objetivo o ensino das danças de salão e a pretensão de resgatar a maneira que se dançava em épocas anteriores.

O João Piccoli, professor da escola da Estudantina, diz: “tentamos resgatar e ensinar as danças de salão que aprendi com a minha mãe”. Observe-se também no depoimento da professora Stelinha Cardoso que nos diz:

A dança se alterou e a gente pode até dizer que mudou toda a sua essência. Começou a ficar complicado demais, as pessoas puxando muito prá essa modernização. Os novos profissionais que começaram a serem formados muitos foram prá essa coisa mais moderna que era o que eles estavam vendo e conhecendo.

Acreditamos que a atitude de resgatar a dança, por parte destes profissionais seja louvável, embora utópica, pois entendemos que a tradição é dinâmica.

Vale a pena ressaltar que em épocas anteriores, um grande número de dançarinos autodidatas, com suas presenças marcantes como a Muda e Mário Jorge, Esquerdinha, Trajano e Leny, o dançarino Pelé, Kiko, o ator e lutador de *Telecatch* conhecido por Mogol, dentre outros marcaram sua história na pista da gafieira.

O destaque fica mesmo a cargo da grande dançarina dos salões carioca, a Maria Antonieta e seu fiel parceiro de dança o Mário Ferreira. Também podemos registrar outras presenças significativas tais como o ator Guilherme Karan, a escritora de novelas da Rede Globo, a Glória Perez. O compositor Billy Blanco, Braguinha, Cartola, Moreira da Silva, Nara Leão, Zé Kéti, Caubi Peixoto, Paulinho da Viola, Madame Satã, Gilberto Gil, Baden Powell, as atrizes Jane Fonda e Liza Minelli, dentre outros também marcaram suas presenças em épocas anteriores.

Com a proliferação das escolas de dança de salão na cidade do Rio de Janeiro, começaram a acontecer diversos bailes diários, nos clubes, salões e nas salas de aula das escolas com os famosos “bailinhos”, espalhados por toda a cidade. Com isso, a frequência dos bailes na Estudantina diminuiu um pouco.

Apesar dos motivos citados anteriormente, temos a certeza que ao adentrar o salão da Estudantina, vamos ouvir música orquestrada, de qualidade e ao vivo, poderemos dançar com segurança, sem medo de confusões ou brigas, num ambiente familiar, teremos a garantia de uma diversão certa, com noites alegres e espetaculares.

2. 3.1- O Estatuto

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 à 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 para que cada um seja o fiscal de si mesmo, para com isso ser um fiscal daqueles que o 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 de caprichos. É antes de tudo um reduto que quer preservar as suas características.

ESTATUTOS DA GAFIEIRA

Artigo 1.- Não é permitida a entrada de cavalheiros:

- de camisetas sem mangas
- de bermudas
- de chinelos (de qualquer material)
- alcoolizados
- de chapéu ou/e qualquer objeto que cubra a cabeça

Artigo 2.- Não é permitida a entrada de damas:

- de shorts ou bermudas curtas
- de camisetas (tipo regata)
- de chinelos (de qualquer tipo)
- de chapéu, lenços, turbantes ou qualquer objeto que cubra a cabeça, fazendo ou não parte da indumentária.

Artigo 3.- No salão não é permitido:

- uso de bolsa a tiracolo (grande ou pequena)
- portar cigarro aceso na pista de dança
- entrar na pista de dança com copo ou garrafa na mão (com exceção dos garçons)
- dançar mulher com mulher ou homem com homem

Artigo 4.- No interior da gafieira não é permitido:

- beijar demoradamente ou escandalosamente
- aos cavalheiros colocar damas no colo ou vice-versa
- provocar confusões
- berrar, gritar ou gesticular exageradamente
- colocar os pés ou subir nas mesas e cadeiras, sob quaisquer pretextos
- dançar espalhafatosamente, incomodando os demais dançarinos.

Artigo 5.- A desobediência de qualquer um dos artigos citados do presente Estatuto poderá implicar as seguintes sanções ao infrator:

- advertência verbal
- retirada do recinto
- suspensão a critério da direção da casa.

Parágrafo Único - Traje adequado aos frequentadores desta gafieira: Passeio ou esporte fino gosto. “E assim conseguirá divertir-se em um ambiente onde poderá trazer familiares e amigos, tendo a certeza de que você é, na Estudantina, um baluarte do respeito e do prazer”.

Observação - Não esqueça:

“Enquanto houver dança, haverá esperança”.

Como podemos ver o estatuto da Gafieira Estudantina Musical aborda as normas gerais de conduta e de bom comportamento. Consta de cinco artigos e um parágrafo único. Os artigos 1º e 2º - referem-se às proibições da entrada dos cavalheiros e damas; o artigo 3º - às limitações e proibições quanto ao salão; o artigo 4º - às proibições dentro do ambiente da gafieira; e o artigo 5º revela que a desobediência dos artigos anteriores pode implicar em advertência verbal, retirada do recinto e suspensão a critério da casa. Por fim, o parágrafo único refere-se ao traje adequado para os freqüentadores da gafieira.

Estas regras e códigos foram criados pelo proprietário da gafieira Estudantina Musical. Em entrevista Sr. Isidro nos relata que “foi criado há muitos anos. Eu redigi todos eles e coloquei em quadros, estampados, para que o público veja. Ele é assim, desde que foi criado.”

A esse respeito a Mestra Maria Antonieta relata que “são 120 artigos da gafieira. Mas eles colocaram apenas o mais necessário. Se não ninguém vem mais na gafieira, ainda mais agora com a mudança de comportamento”.

Antigamente, o Estatuto da Gafieira Estudantina constava em um enorme painel, pintado à mão, situado na parede do salão da Estudantina. Depois da última reforma, o painel com o estatuto da gafieira fica localizado na parede à esquerda, logo na entrada da gafieira.

No contexto social da gafieira, o corpo percebido em sua individualidade apresenta-se na coletividade através dos estatutos de comportamento que regem este espaço público e servem como código de conduta ou normas e regras de adequação para a orientação dos comportamentos sociais. Além disso, esses corpos são capazes de determinar de maneira formal e consensual tanto os comportamentos permitidos quanto os reprovados, para que com valores próprios possam garantir a harmonia do baile e entre os participantes.

A tradição é demonstrada no estatuto de comportamento geral da gafieira, nestes códigos estabelecidos através de relações significativas entre as pessoas. São hábitos

incorporados que estruturam a atividade pelo salão, poderíamos dizer que é um caminho, uma bússola, para que o ambiente tenha harmonia. Este estatuto em vigência, desde a sua criação serve como regulamentação e senso do que era concernente a esta ambiência comunitária.

De maneira geral, essas regras e códigos de comportamento agem como um repertório de ação e de representação, para os dançantes ou não, terem o sentimento de pertencerem a este ambiente de convívio social. Ao mesmo tempo, em que o estatuto une e organiza as pessoas em torno de um eixo comum, também deixa as pessoas livres. A estrutura permite e até estimula a criatividade. Cabe aqui lembrar, a composição de Renato Russo (1989) que nos diz que: “Disciplina é liberdade”.

O estatuto da gafeira surgiu da necessidade de regulamentar os comportamentos individuais e as suas interações nas esferas relacionais, sexuais e comportamentais, além reger os códigos de vestimenta. Olhando estes aspectos fica demonstrado como funcionava a sociedade em outras épocas, pois estas normas de comportamento servem para dar uma identificação e orientação ao espaço freqüentado pela comunidade.

O tradicional estatuto da gafeira nos lembra e reforça a idéia de que existe um tratado geral do ambiente que exige respeito e preza por momentos de boa diversão e de prazer entre os familiares e amigos. O estatuto da gafeira também serviu como fonte de inspiração para o compositor Billy Blanco compor *Estatutos da Gafeira*:

Moço,olha o vexame,
o ambiente exige respeito, pelos estatutos
da nossa gafeira, dance a noite inteira,
mas dance direito.
Aliás, pelo artigo 120,
o cavalheiro que fizer o seguinte:
subir na parede, dançar de pé pro ar,
morar na bebida sem querer pagar,
abusar da umbigada e de maneira folgazã,
prejudicando hoje o bom crioulo de amanhã,
será distintamente censurado, se balançar o corpo, tá na mão do delegado.

CAPÍTULO III – Na cadência do samba

Neste capítulo, desenvolveremos a pesquisa histórica e social da dança do samba de salão carioca, desde a sua origem até a sua configuração na contemporaneidade. Em seguida, faremos uma análise descritiva dessa dança e do método Syllabus, finalizando com uma descrição do baile.

3.1- Desde que o samba é samba, é assim

Tradicionalmente nos salões de danças, o diálogo entre a música e as danças sempre foram fundamentais. Neste contexto, a dança não se separa da música, pois sempre estiveram em contato direto e são estabelecidas as relações entre elas.

Segundo a historiografia da música popular brasileira, o termo “samba” apareceu durante o século XVII, utilizado para definições quanto ao local de reunião e práticas de música e dança, para festejar ou celebrar acontecimentos, restrita a certos grupos principalmente de negros e mestiços e como tal submetida a uma série de interdições.

Até meados do século XIX, apareceu com o significado de dança, designava cada uma das danças populares brasileiras derivadas do batuque africano. Já no transcorrer do século XIX, aparecia sempre associado às palavras batuque, coco, lundu, fado, tango e maxixe. (SANDRONI, 2001; LOPES, 2003; ALMEIDA, 1942; ANDRADE, 1989).

No início do século XX, passou a designar gênero de dança de ritmo claramente distinto das danças anteriores. Assim, a palavra samba, tornou-se genérica, frequentemente associada às palavras, ginga, manha, molejo e suingue, identificando-o na sua distinção individual.

Pensar a dança implica, necessariamente, em considerarmos o contexto histórico e cultural em que ela esteja inserida. Observe-se, em Mafessoli (1995, p. 14) que nos possibilita

a compreensão das transformações e manutenções sociais, quando nos fala que,

A história social de um período consiste em mostrar as mudanças de um conjunto de normas, idéias e costumes para outro conjunto de normas e idéias e costumes sociais. Sempre se procura por uma unidade, mas ela é imperfeita. Se a unidade fosse absoluta, como pretendem alguns estruturalistas e funcionalistas, os períodos repousariam uns ao lado dos outros como blocos de pedra. Não haveria continuidade de desenvolvimento. Entretanto, sabemos que são comuns as sobrevivências de esquemas de pensamentos e ações do passado no presente, bem como a difusão de correntes e movimentos artísticos e culturais por sociedades com as mais diversas estruturas sociais. Por isso, em qualquer sociedade contemporânea, poderemos encontrar idéias e costumes pré-modernos e pós-modernos (se assim forem designados).

O samba veio da Bahia ou nasceu no Rio de Janeiro? O samba carioca nasceu no morro ou na cidade? O samba carioca surgiu nos terreiros de macumba? Com certeza estas questões são antigas e polêmicas, para os estudiosos e pesquisadores do mundo do samba continuam gerando dúvidas e inúmeras discussões.

A esse propósito, alguns estudos indicam que o samba-de-roda da Bahia é a raiz de todo este movimento musical. Outros estudos apontam para questões quanto à legitimidade da ascensão social do samba, tais como a classe social, a cor e a relação do morro-cidade⁴³, evidenciando que surgiu na cidade do Rio de Janeiro. Ainda existem outros depoimentos que nos colocam que o samba surgiu de fato foi nos terreiros de macumba.

Sob esta perspectiva, nos reportamos à canção Feitio de Oração, de Noel Rosa e Vadico (1993), que nos diz que “o samba na realidade/ não vem do morro nem lá da cidade/ e quem suportar uma paixão/ sentirá que o samba então/ nasce do coração”.

Nesta pesquisa não pretendemos nos deter na discussão da origem do samba. A relevância está na importância do samba para o povo brasileiro que através da nossa música e dança nos revela e nos dá identidade.

⁴³ Mais informações sobre este assunto pode ser encontrada na tese de doutorado de José Adriano Fenerik, intitulada Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba na indústria cultural. 1920-1945. Universidade de São Paulo. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2003.

A história do samba contada aqui é uma herança de uma comunicação cultural entre gerações, vive e se mantém presente na atualidade, porque não é somente um entretenimento, mas é muito mais que isso, é um sentimento, uma comunicação, uma tradição da cultura brasileira, “é uma das formas em que o povo brasileiro manifesta sua adesão à vida”. (SODRÉ, 1998). Pensando assim, nos reportamos à música e letra de João Tomás (1932) que nos diz: “(...) Não me falem mal do samba/ Pois a verdade eu revelo/ O samba não é preto/ O samba não é branco/ O samba é brasileiro/ É verde e amarelo”.

De acordo com a historiografia da música popular brasileira, depois da abolição da escravidão, no final do século XIX, se formaram basicamente duas vertentes do samba, a primeira na Cidade Nova/ Praça Onze, onde nomes como Pixinguinha e Donga estavam presentes. Esse samba tinha uma grande influência do maxixe e desse samba surgiu posteriormente o samba dançado a dois, o samba de gafieira. A segunda vertente foi a que subiu o morro, levada através dos problemas sócio-econômicos da época dando origem dentre outras coisas, às escolas de samba e na forma dançada do samba-no-pé. Nessa vertente a percussão, oriunda do batuque africano, se fez mais presente.

O samba se encontra no cenário brasileiro como um dos mais valiosos patrimônios da cultura nacional, constitui-se uma parte importante da história brasileira e é um dos maiores símbolos de “brasilidade”, apresentando -se como o “pão nosso cotidiano de consumo cultural”. De acordo com Viana (1995, p. 36) o samba é

(...) ponto de partida para se pensar a invenção da tradição nacional-popular brasileira, pois nele figuram os principais elementos a serem analisados: as relações entre intelectuais/ elite e populares; a valorização do popular/ a criação de uma nova identidade nacional; as teorias da mestiçagem racial e cultural; a descoberta do Brasil pelos modernistas; a unidade da pátria construída a partir do Rio de Janeiro e suas relações com o regionalismo; as várias vertentes do discurso nacional; o samba como a melhor coisa do Brasil.

Nos estudos musicais, encontramos que nas primeiras décadas do século XX, surgiu o

samba como gênero musical urbano, nascido e desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro, tornando-se a mais expressiva linguagem do povo carioca.

Constatamos que o rádio foi um dos principais divulgadores deste ritmo, que a partir da sua inauguração, em comemoração ao centenário da Independência em 1922, nas suas primeiras transmissões levou o samba às casas da classe média. Assim, a partir dos anos 30, o samba passou a ser o grande veículo de significação, como centro da nacionalidade musical, transformando em símbolo de identidade. Com isso, as manifestações culturais das classes populares foram valorizadas e assimiladas por uma parcela significativa de membros das elites intelectuais e das classes dominantes.

Como gênero de música reconhecido como tipicamente carioca, Tinhorão (1997, p. 20-21) considera:

A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, um fenômeno muito semelhante ao do jazz, nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas e o lançou comercialmente como música de dança de salão. A partir desse momento, ao correr da década de 30, passou a haver não um samba, mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros da zona da Saúde subiram aos morros tocados pela valorização do centro urbano e continuaram a cultivar o samba batucado logo conhecido por samba de morro; a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba de gafieira); a camada mais acima descobriu o samba - canção e, finalmente, a classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba - canção, afim de torná-lo equivalente ao balanço dos fox-blues tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates.

É fato que os anos 30 foram denominados de *época de ouro*, pela grande quantidade de sambistas e compositores brancos que foram atraídos pelo samba, passando a ser aceito pela elite da sociedade. Sob este fato, alguns estudiosos apontam que o samba sofreu um processo de ‘embranquecimento’, decorrente da apropriação de uma camada média da população e pela mídia. (VIANA, 1995).

Como João Tomás (1932), Viana (1995, p. 34) nos aponta a idéia de que o samba é um gênero autenticamente nacional e que “não seria rico nem pobre, negro nem branco, porém

brasileiro”. Para ele, a transformação do samba em música nacional por excelência,

não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (...) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras.

O samba atuou com mediador cultural entre vários grupos da sociedade, despertando um grande fascínio quando dançado nos salões da elite. A classe média começou a se apropriar do samba. Temos nas palavras de Viana (1995, p. 28-29) que,

Num primeiro momento o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas ‘camadas populares’. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país para estrangeiro (e para brasileiro) ver’. Assim como, afirma estar aí está o grande mistério da história do samba.

Por sua vez, Zeca Ligiéro (2000), nos seus estudos musicais sobre a Performance do Samba, argumenta que o mesmo pode ser dividido em quatro categorias, delineadas no âmbito da composição da música e da escolha temática. O autor salienta que não devemos colocá-las em um tempo cronológico, por tratar-se da tradição oral que ora se expande e se retrai sem ter uma precisão histórica rigorosa. As categorias apresentadas são: o samba-brincadeira, o samba - ritual, o samba-drama e o samba - épico.

Conforme Ligiéro (2000, p. 93) o samba-drama pode ser percebido no início dos anos 30. Nas palavras dele

O tradicional samba do morro, criado exclusivamente pelas comunidades de negros cariocas, as quais se juntaram negros baianos que se transferiram para a então capital do país. O samba da cidade criado não só pelos bambas negros e mestiços do Estácio, Vila Isabel, Cidade Nova, Saúde etc. como compositores brancos da classe média tais como Noel Rosa e Ari Barroso. Este último foi mais facilmente assimilado pela classe média e pela indústria cultural.

A partir da segunda guerra mundial, a música e as orquestras norte americanas que estavam na moda, expandiram-se e espalharam-se por todo mundo. Acompanhando esta tendência, o samba sofreu modificações, com a influência dos ritmos latinos e americanos,

com a música do *fox-trot* e do jazz. A dança também sofreu transformações com a chegada da dança do *fox-trot* e do *rock'n'roll*.

Segundo Jota Efege (1974) em 1930, as orquestras das gafieiras eram chamadas de jazz e tocavam diversos estilos musicais como sambas, maxixes, *fox-blues*, valsas dentre outros. Nas orquestras brasileiras também passou-se a utilizar instrumentos do jazz tais como trombones e trompetes e clarinetas e conseqüentemente foram feitas adaptações de arranjos modernos. Nesta época, as orquestras que se destacavam eram a Glenn Müller, Tom Dorsey, Jimmy Dorsey. As *Big Bands*, ou seja, as grandes orquestras até hoje fascinam as pessoas, pelo volume dos sons e dos diferentes timbres e pela quantidade de instrumentos de sopros.

Nos anos de 1940, surgiu a música denominada de “samba de gafieira”, uma modalidade de ritmo binário e sincopado⁴⁴, consistindo de dois tempos, um forte e um fraco, onde marcamos duas vezes no tempo forte e uma no fraco.

No samba de gafieira a banda característica é composta de percussão com pandeiro e bateria, instrumentos de sopros como saxofone, trombone, clarineta, flauta e de cordas como guitarra, baixo, cavaquinho e teclados. Essa configuração pode variar.

Com relação à construção do samba de salão, encontramos em Renato Almeida (1942 p.191) três construções: a) introdução instrumental, solista (estrofe) e coral (refrão); b) em três partes, mas sem estrofe e refrão; c) introdução e estrofe.

Vários pesquisadores identificaram o samba de gafieira como uma modalidade de samba de ritmo sincopado e em geral apenas instrumental, feito para dançar, não como um subgênero, mas um modo especial de executar o samba para dançar. Foi criado durante a década de 40, do século XX, pelas orquestras de salão de danças públicas (gafieiras, dancings e cabarés), inspirados nas *Big Bands* americanas, que passando ao domínio da classe média, o

⁴⁴ Segundo Sandroni (2001, p. 20) a síncopa é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte, uma ruptura que se produz no discurso musical, quando a regularidade da acentuação rítmica é quebrada pelo acento rítmico esperado.

vestiu com arranjos orquestrais lançando-o comercialmente como música de dança de salão. (LOPES, 2003; TINHORÃO 1998; SODRÉ, 1998; PERNA, 2002).

O samba de gafeira tocado pelas orquestras brasileiras de maior destaque ficou a cargo da Orquestra Tabajara de Severino Araújo, Banda Bandeirantes, Heraldo Reis e Orquestra Reversion, Banda Black Rio, Zacarias e sua orquestra, Chiquinho e sua orquestra dentre outras. Cabe aqui reverenciar o talento, a inventividade, a intuição e a fina sensibilidade de uma classe de músicos e compositores brasileiros que muitas vezes foi esquecida e injustiçada como Raul de Barros, Zeca do Trombone, Paulo Moura, Zé da Velha, Zeca da Cuíca, Carlinhos e Mané do Cavaco e muitos outros.

Atualmente, podemos ouvir sambas mais antigos e novas adaptações para sambas os atuais, gravados no estilo samba de gafeira nos discos de Zeca do Trombone, Zé da Velha e Silvério Pontes, Joyce, o grupo Garrafieira dentre outros.

Pesquisando as várias danças do samba carioca, encontramos algumas vertentes tais como o samba de roda, o samba no pé e o samba de salão.

O samba de roda é originário das práticas dos batuques que já falamos, onde a música e as danças de origem africana eram presentes. Conforme se vê em Lopes (2003, p. 28), o samba tradicional na roda é executado através de quatro passos básicos. São eles: o corta-jaca, o separa-o-visgo, apanha-o-bago e o miudinho.

No corta-jaca, o dançarino cruza alternadamente uma perna na frente da outra e vai dançando em um rápido zigue-zague, como se escovasse o chão. No separa-o-visgo, ele levanta uma das pernas, em geral à direita, e flexiona o pé, a partir do tornozelo; na seqüência a ponta do pé no ar, ele executa o apanha-o-bago, retornando então, a posição fundamental. O miudinho, de início executado exclusivamente pelas mulheres, consiste no avanço e recuo dos pés, sem tirá-los do chão, acompanhando o meneio dos quadris. Dançado por homens, ele ganhou, em terra carioca, a graça de uma coreografia em que o sambista, de tempos em tempos, executa letras e cruzamentos de perna, encerrando a seqüência de movimentos com um pequeno salto, caindo na atitude de flexão plantar, característica do jogo de pernada.

Já, o samba no pé é uma dança em que não existe o contato dos corpos, ágil, sensual e fascinante aos olhos dos espectadores. A partir dos anos de 1930, com a valorização da cultura nacional, o samba no pé passou a ser apropriado e respeitado como dança nacional devido ao surgimento das Escolas de samba. Desde então, sempre esteve presente nos carnavais cariocas, nas ruas e nos palcos.

Com relação a esta maneira de dançar samba, na obra de José Carlos Rego, *Dança do Samba, Exercício do Prazer* (1994), encontra-se a descrição de 172 passos de samba que foram inventados pelos próprios dançarinos que o autor entrevistou.

Consideramos que tanto a dança do samba de roda, o samba no pé, quanto o samba de salão são danças populares que no transcorrer do tempo construíram a linguagem de corpo e do espírito carioca na miscigenada cidade do Rio de Janeiro.

Na versão de dança de pares enlaçados, que é o nosso objeto de estudo, o samba de salão carioca apresenta-se como uma modalidade de dança social brasileira, descendente direto dos batuques, dos movimentos rítmicos do lundu e das influências coreográficas da dança do maxixe (mistura das danças de matrizes africanas com outras danças de matrizes européias). Conforme - se vê em Rego (1994, p. 4), “o lundu e o maxixe carioca deram sal e tempero a criatividade do samba”. De fato, na cidade do Rio de Janeiro, após o declínio da dança do maxixe que aconteceu no final dos anos de 1920, o samba de salão emergiu com força total em substituição à dança do maxixe.

Acreditamos que esta modalidade de samba surgiu nos salões das gafeiras da cidade do Rio de Janeiro, criado pela população negra urbana carioca, por muitos anos discriminados e perseguidos pelas classes dominantes. Esta dança surgiu como necessidade de expressão e recriação social e era ocultada pela sociedade branca por ser uma dança praticada pelas camadas menos privilegiadas da população carioca.

O samba era dançado em apenas alguns salões de dança, ou seja, nos bailes populares

das gafeiras, pois não era permitido nos altos salões da sociedade. Como já foi descrito anteriormente, nos salões aristocráticos dançavam as polcas, as valsas, os tangos, as mazurcas, os schottishes e as danças americanas como o charleston e o fox-trot. Já, nos bailes populares, ou seja, nas gafeiras dançavam maxixe, marchas, cateretês dentre outras.

Nos relatos de Jota Efegê, em 1876, o samba já aparecia nos salões dos bailes no Imperial Teatro D. Pedro II, nos bailes de máscaras do carnaval (1974, p. 26).

Enunciado nas danças desenvoltas que dominavam nos repertórios, se ele esperava a denominação de origem, ainda sem fixação definitiva que acabou tendo, o samba neste ano já aparecia nos salões. Não aquele que os negros entoavam e dançavam nas senzalas, mas a dança que dele utilizou o seu ritmo, a sua síncopa buliçosa, adaptando-se à aceitação do centro urbano.

Em 1876, num anúncio jornalístico em linguagem espalhafatosa “Alertá! Beacoup de Samba! Alertá!”, consta que o Clube dos Celibatários audaciosamente levou o samba que era considerado dança de negros para as festas da burguesia carioca, chamando a atenção dos sócios e freqüentadores. No ano seguinte foi imitado pela Sociedade Carnavalesca Estudantes de Heildeberg anunciando o baile do dia 27 de janeiro: “É hoje, ó rapaziada, estudantes heilderbelguenses, o dia do segundo samba!” (EFEGÊ, 1974 p. 26)

Encontramos no artigo de Fantasio, publicado na revista Kosmos (1906), a seguinte definição de samba:

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

Embora não tenhamos encontrado nenhuma descrição da dança do samba na sua origem, percebemos que houve nas primeiras criações total improvisação. Sabe-se que o samba teve influências musicais e coreográficas do maxixe. Ou seja, utilizavam-se passos da dança do maxixe tais como o balão apagado, dentre outros.

A partir dos anos de 1930, desenvolveu-se um novo processo de transformação da cultura, contribuindo e influenciando novamente a coreografia do samba de salão, com a incorporação de outros gêneros de dança que eram cultivados na cidade do Rio de Janeiro como a valsa, polca, a rumba etc...

Em 1930, como gênero de dança, o samba de salão carioca também era apresentado nos cabarés, bailes de clubes, associações dançantes e principalmente nas tradicionais gafieiras cariocas. O samba teve maior aceitação e gradativamente se popularizou, passou a ser aceito em âmbito nacional, sendo também reconhecido internacionalmente, como a expressão de dança e representante da cultura brasileira. Já a partir de 1940, a dança do samba de salão, teve seu auge, firmando-se e desde então, apresentando-se como uma tradição nos salões de dança carioca.

Com relação ao samba dançado a partir dos anos de 1940, encontramos algumas definições. Para Fornaciari (1945, p. 55-56):

É uma dança maneirosa e elegante, a coreografia de passos simples, executados sem complicações, se caracteriza pela graça do requebrado e pelos requintes do bamboleio. A influência negra é marcante. Tem mesclado elementos de diferentes danças, como seja, o fox e a rumba.

Observa-se a influência da rumba nos relatos de Alvarenga (1960),

Esta modalidade do samba carioca que constitui hoje o tipo característico e principal da dança brasileira de salão. Dança-se aos pares enlaçados. Até bem pouco tempo sua coreografia assemelhava-se ao tipo polido do maxixe. Com a invasão da rumba, o samba de salão adquiriu um feitiço coreográfico que é uma pura adaptação aguada dessa dança cubana.

Alguns autores (FREITAS, 1969; FORNACIARI, 1945; BORNHOLDT, 1938) admitem que o passo básico do samba é semelhante ao passo da valsa, que são executados para frente e para trás. Concordamos com essa afirmativa, apesar de considerar que a diferença entre o passo básico da valsa e passo básico do samba está exatamente no jogo de corpo, no balanço, na ginga e no molejo dos quadris, que são características próprias desta

dança.

Freitas (1969, p. 58) nos coloca que o samba de salão pode ser dividido em três modalidades, a primeira seria dançada a dois movimentos por compasso, a segunda a três movimentos por compasso e a terceira a quatro movimentos por compasso.

De acordo com os autores (FREITAS, 1969; FORNACIARI, 1945; BORNHOLDT, 1938), existem diferenças entre os passos básicos do samba canção, samba liso e o samba batucada: Os passos básicos do samba canção são executados para frente e para trás e com combinações de movimentos em círculo para a direita; o samba liso também apresenta como passos básicos o movimento para frente e para trás e combinações do passo básico para frente e para trás com meia volta. O samba batucada exige maior rapidez de movimentos, pois no espaço de dois tempos são executados três passos, sendo que o último passo é mais rápido e mais curto que os dois anteriores, podendo ser dançado com passos básicos para a frente e para trás, volta em círculos para a direita e a volta completa chamada de redemoinho.

No nosso entendimento, a dança do samba de salão carioca desenvolveu-se inicialmente diferenciando-se das outras danças, justamente pela criatividade, pela ginga, pelo balanço e jogo de corpo, pela marcação rítmica dos contrastes executados nos movimentos de pernas e quadris, numa total aproximação dos corpos.

Entretanto, constatamos nas descrições dos autores (FREITAS, 1969; FORNACIARI, 1945; BORNHOLDT, 1938), que alguns passos do samba de salão eram de coreografia mais simples, numa espécie de caminhadas em deslocamentos cadenciados, ou seja, num simples caminhar pela pista de dança.

Na dança do samba de salão existiu uma coreografia que era um pouco mais elaborada denominada de samba estilizado. O samba estilizado, continha inúmeras variações coreográficas e seus passos eram executados de uma maneira, poderíamos dizer, mais acrobáticas. Foram criados passos com a elevação da mulher do chão, numa espécie de

carrega, tais como, o passo da cadeirinha, onde o homem suspendia a mulher do chão colocando-a sentada na sua perna e ela por sua vez, terminava seu movimento sentada na perna do homem com as pernas cruzadas. (FORNACIARI, 1945)

O “passo da cadeirinha” é um exemplo de uma figura que caracteriza a dança do samba de salão e que vem mantendo a tradição, passando de geração a geração e se perpetuando através do tempo nos salões de dança. Esse passo, na atualidade adquiriu novas maneiras de ser executado. Cabe aqui citar que podemos ver o “passo da cadeirinha” e a presença do samba de salão carioca, conforme era dançado nos anos 50, no filme *Assim era a Atlântida*.

Como mostra Fornaciari (1945, p. 183), nas danças estilizadas os movimentos se tornam mais forçados, embora incluídos nos ritmos apresentando figurações das mais variadas. Para ele esta modalidade “não se presta para o salão, mas aplica-se com exclusividade nos teatros. São mais artísticas do que sociais [pela] variedade de evoluções”.

Dos anos de 1950 até os anos de 1980, poderíamos dizer que o samba foi mudando paulatinamente, com a participação dos novos dançarinos que tanto contribuíram para que a dança do samba de salão carioca não fosse esquecida, sendo constantemente transmitida às novas gerações. Cabe aqui ressaltar a presença do famoso dançarino de salão Mário Jorge e sua parceira a Muda, que davam um verdadeiro show de dança pelas pistas cariocas. Segundo relatos da história oral, existiu uma cena famosa do Mário Jorge dançando o samba de salão, executando o passo da bicicleta em cima de uma mesa.

A partir dos anos de 1970, o samba de salão apresentado na sua forma social aparece na sua forma artística em novas mudanças de cenário, passando a ser apresentado também nos desfiles carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro. A partir daí, vimos o samba de salão sendo dançado em diversas escolas de samba, como por exemplo, a participação do casal de dançarino Jimmy e sua parceira Luanda, considerados como o Casal de Ouro do desfile da Portela em fevereiro de 2005, dentre outros.

Isto se deve a Gilson da Cruz Araújo, carioca de Vaz Lobo, introdutor do samba de par enlaçado nas escolas de samba, abrilhantando ainda mais a cultura carioca. Esta idéia veio de um grupo de portelenses que freqüentavam os bailes que aconteciam no Imperial Esporte Clube, que fica localizado em Madureira. (REGO, 1974).

De 1980 até a contemporaneidade, o samba carioca apresentado nos salões de dança é formado por inúmeras seqüências de passos e figuras codificadas, com agilidade de pernas e velocidade de movimentos. A ginga ainda se mantém como característica definidora e marcante do samba. Esta dança de contato, demonstra a criatividade dos pares dançantes, onde o corpo se expressa livremente mostrando que o samba é uma dança lúdica, irreverente, alegre e que permite muita improvisação.

Como referência à dança do samba de salão praticada anteriormente aos anos de 1980, o professor Jimmy de Oliveira nos conta:

Se fôssemos voltar dos anos 80 para trás, era uma coisa mais junto, eles saíam pela intuição. Não existia uma mecânica correta, tem que fazer direita atrás e cruza direita à frente, não! Eles saíam pelo que eles sentiam na música e pela mulher que ele estava sentindo, pela parceira dele. E aí que, a dama de antigamente era mais versátil, ela tinha que se virar na piração do cara !

Até os anos de 1985, o tradicional samba de salão carioca era composto dos passos como, por exemplo, a cadeirinha, puladinho, balão apagado, pica-pau, bicicleta, pião e cruzado. Estes passos eram efetuados com total aproximação do corpo. A partir deste período houve uma modernização dos passos e surgiram inúmeras variações e composições, frutos da improvisação dos dançarinos e dos professores de dança de salão.

Na versão mais moderna do samba de salão carioca encontramos novas denominações tais como facão, chicote, faquinha, gancho redondo, puladinho redondo, Romário, assalto, tesoura, trança ou floreado, enceradeira, caminhada, esse, boneca, mestre-sala dentre outros. A composição coreográfica tem como características, muitos contratempos realizados com as

pernas, giros com os braços acima da cabeça, flexões ântero-lateral da coluna vertebral, utilização de um maior espaço entre as pernas e o tronco.

O samba é uma dança dinâmica e em construção, aberta para a criatividade daqueles que a executam. Com isso, podem surgir inúmeras variações coreográficas.

Apesar do samba de salão ser conhecido como expressão urbana carioca é uma prática de dança da cultura brasileira, conhecida também sob diferentes estilos em outros estados, como, por exemplo, o samba rock ⁴⁵, que é o modo como os paulistas dançam o samba de salão.

Dada a nossa observação, acreditamos que ao transmitir às novas gerações devemos ter o cuidado para não perder a referência às características principais dessa dança. É preciso ter cuidado para não descaracterizá-la, nem dar espaço para outras denominações, por exemplo, o sambatanguado, dentre outras. O maxixe e o samba, por exemplo, muitas vezes foram chamados de tango brasileiro e isso pode ser uma forma de descaracterização.

Esta opinião se confirma em Jota Efegê apud Andrade (1974, p. 45) que insistia numa classificação própria para a música brasileira, para os nomes exatos sem derivações. Segundo Mário de Andrade, “precisamos abolir essa denominação de tango de nossas danças, pois que, além de inexpressiva, presta-se a confusões. Ainda me lembro dum trecho que me passou pelas mãos, ao qual o compositor deu o subtítulo impagável de ‘samba tanguinho’!”.

A partir dos anos dos anos de 1980, a interferência de outras culturas no ambiente da dança de salão carioca, tem favorecido novas reconstruções culturais, até a inserção de passos do tango argentino na dança do samba de salão carioca. Consideramos que o turismo pode ser apontado como fator de mudanças na dança de salão e conseqüentemente no samba de salão

⁴⁵ O Samba rock era uma forma de dança dos bailes negros do final dos anos 50 e começo dos 60 em que se dançava rodopiando numa mistura do samba de salão carioca (gafieira) e rockabilly. Veio da batida musical de Jorge Ben e descobriu-se a perfeita combinação para os passos dos dançarinos. O termo samba rock foi extraído da música Chiclete com Banana, de Gordurinha, sucesso de Jackson do Pandeiro.

carioca. As pessoas foram atraídas pelo tango, os ambientes das milongas na cidade de Buenos Aires ficaram repletos de dançarinos e professores brasileiros.

Constatamos que o samba dançado por muitas pessoas pelos salões de dança carioca, hoje, é bem semelhante e contém inúmeras figuras do tango argentino. Os depoimentos, de uma maneira geral indicaram que a dança do samba de salão na contemporaneidade sofreu algumas alterações, transformou-se com a incorporação de alguns passos do tango argentino. É comum ouvir dizer que o samba hoje em dia está mais tanguado ou tangado.

A freqüentadora Venina da Silva, 77 anos, ex-rainha da Estudantina Musical no ano de 1981, nos relata que “a dança de gafeira mudou muito. Ela é muito coreografada, parece mais uma dança de palco do que de salão”.

Sobre outra ótica, o coreógrafo João Carlos Ramos relata:

Esse purismo, está me cheirando a nazismo. Hitler, que queria conservar uma raça pura! O Brasil, é isso: é mistura. O brasileiro se interessa pela mistura e pelas novidades. Eu acho tão lindo, quando as pessoas vão ali pro salão e colocam passos de tango no samba. Eu acho maravilhoso, porque ele está pesquisando, está se desenvolvendo, ele está vendo se dá certo. Pelo menos, ele está tendo uma “ousadia”, enquanto outros, querem deixar a coisa no seu conforto. Um cara “da antiga”, digamos: ele vai combater porque? Por um lado, ele não concebe aquilo na cabeça dele e por outro lado o corpo dele também, não tem tantas possibilidades, como tem um garoto de 17, 18 e 22 anos. Na realidade, os jovens sempre foram discriminados no salão. Agora, ao meu ver, o que aconteceu é que a rapaziada que está produzindo dança de salão, não soube lidar com isso. Eu acho que é preciso estudar, obter ferramentas, para que se possa desenvolver qualquer manifestação a nível acadêmico, porque popularmente o povo se incumbiu disso. Se a gente quer, que a dança de salão tome um novo rumo e ocupe um lugar, os profissionais vão ter que adquirir, uma formação. Eles aprenderam os passos muito bem, mas ficou nisso... Os bailes agora são nas academias, antigamente a troca era feita no salão. Na minha opinião, a mistura é até boa.

Prosseguindo:

(...) Mas a minha preocupação é estar coerente com o samba. Que o afro está ali por trás, que a negada está ali! (...) O corpo, tem que estar lá e cá, como no embalo do mar. Samba? Samba é improvisado.

Quem define o que pode ser alterado?

Consideramos o professor e coreógrafo Jaime Arôxa, um dos profissionais que

introduziu mudanças expressivas e significativas no samba de salão carioca na contemporaneidade. Este profissional contribuiu também com a propagação da dança de salão nacional e internacionalmente.

Essas mudanças começaram a aparecer a partir do final dos anos de 1980: a primeira delas foi a criação de um método ou um novo caminho para a sistematização no ensino da dança de salão, tendo um único professor e a participação de um grande número de alunos. A segunda mudança foi ter dado identidade à parte feminina, fazendo com que a dança da mulher aparecesse ainda mais nos salões. A terceira mudança foi a inclusão de passos de tango argentino no samba.

É o próprio Jaime Arôxa, ao fazer referência à inserção de passos de tango na dança do samba de salão carioca, que esclarece o fato de existir uma despreocupação das pessoas no que diz respeito à descaracterização da dança. Arôxa relata:

Eu introduzi alguns passos de tango no samba, também me arrependo disso, porque hoje eu sinto que foi usado de uma maneira errada, passou dos limites. Eu vejo que, você pode mesclar um pouco da dança, mas tudo tem um limite. Na hora que você mescla demais, deturpa, ela perde a cara dela e, fica outra coisa. No tango, por exemplo, nunca vai ter passos de samba. O samba vai ser sempre imitação do tango. Ou seja, é melhor a gente não colocar tantos passos de tango no samba.

Este depoimento nos remete à canção de Paulinho da Viola (1975), que nos diz: “Tá legal/ Eu aceito argumento/ Mas não me altere o samba tanto assim/ Olha que a rapaziada tá sentindo a falta...”. Este samba esclarece a nossa preocupação inicial com relação à autenticidade do samba e nos faz pensar; até que ponto se pode alterá-lo?

A relação dialógica do samba com o tango também é percebida nos depoimentos dos freqüentadores entrevistados. Darci do Prado, freqüentador assíduo dos bailes de dança de salão e das gafieiras cariocas nos relata que: “Eu danço o samba tradicional, aquele samba que não pula. Eles jogam pra lá e prá cá, eles não deslizam mais... Eles tão misturando tango com samba!”.

Jaime Arôxa, em entrevista concedida à autora, nos declarou que a cada dia que passa ele está ficando ainda mais perto do samba, principalmente por estar participando profissionalmente dos desfiles das escolas de samba: “pretendo levar a discussão e um projeto para que nos próximos carnavais seja obrigatório toda escola de samba ter um casal de dançarino de samba na sua apresentação”. Consideramos esta atitude extremamente louvável por parte deste profissional, na tentativa de valorização de um dos patrimônios culturais carioca.

Além da inserção dos passos de tango, observamos variações na coreografia do samba de salão carioca, vindas das inúmeras criações do professor-dançarino e coreógrafo Jimmy de Oliveira. Estas contribuições podem ser vistas nos diferentes salões de dança carioca e em outros salões de dança no Brasil.

O coreógrafo João Carlos Ramos relata:

Resgatou-se aquela maneira de dançar o samba coladinho, estiloso. O Carlinho de Jesus, eu diria, que foi um dos responsáveis pela volta da figura do malandro, aquele que está no inconsciente coletivo das pessoas. Eu mesmo comecei a fazer dança de salão em 87, eu já recebi isso e fui transformando isso, na minha maneira mesmo. Eu trouxe isso pro campo da companhia de dança. O Jimmy prá mim é um dos estilos mais significativos na história destas décadas de 80, 90. Ele transformou completamente a estética da dança de gafeira, do samba que se dança a dois. (...) Gerou o Bolacha. Porque o Bolacha, ele faz o equilíbrio, que eu diria assim... Não perfeito, mas ele faz aquele estilo do malandro mais antigo, calça de linho, o sapato... Mas a camisa, você vê que é assim tipo dos dias de hoje. E a mão, é aqui, [mostra a mão no alto das costas] colada na dama. Tem uma interferência do funk, porque ele vem da escola do Jimmy. Ele sedimenta mais, como se tivesse ancorado ali com ele. O Carlinho, o Valdeci e outros mais...

Consideramos o professor e dançarino Jimmy de Oliveira um profissional que muito contribuiu com suas inovações de passos do samba, mudando a estética da dança, dando uma nova roupagem, uma nova cara para o samba de salão carioca, influenciando os seus alunos com a sua dança criativa. A partir das suas inovações o samba ficou um pouco mais rápido, com balanços laterais da coluna vertebral, mais contratempos executados com as pernas e pés.

Muitas vezes discriminado, Jimmy de Oliveira, no depoimento concedido à autora nos diz: “No principio falavam que o que eu estava fazendo era presepada, que eu queria mesmo era aparecer. Hoje posso ver os meus passos dançados em quase todos os salões do Rio, em outras cidades do Brasil e até mesmo na Argentina onde estive ministrando um curso”.

Jimmy de Oliveira quando questionado a respeito de que alguns passos do tango argentino estão presentes da dança do samba de salão apresentado na atualidade, prossegue: “talvez, nas minhas criações, o tango tenha me influenciado, até mesmo inconscientemente, embora eu nunca tenha feito aulas de tango, fiz algumas incorporações e adaptações como, por exemplo, do passo de tango denominado de sanduíche”.⁴⁶

Jimmy de Oliveira ainda nos relatou que as inovações e transformações que ele fez na dança do samba de salão carioca são decorrentes das influências do *Hip Hop*⁴⁷. Jimmy de Oliveira nos conta:

Eu queria fazer um trabalho, que tivesse a minha identidade, o meu nome. Depois de um ano, estudando com um cara da antiga chamado Valtinho, que me dizia: Você tem tudo na dança! A partir do momento que você colar na dama, você vai descobrir uma outra visão da dança. Ele me deu esta dica. (...) A minha dança foi toda em cima do que dançava, Street dance, dança de rua, eu dançava Mickael Jackson. Foi isso que me modificou, que me fez mudar essa visão, o *hip hop*. (...) Aí, eu me vejo: um cara que deu uma dimensão para o samba, sabendo que, tinha pessoas importantes, né! É uma hierarquia, né! Eu prá chegar aonde eu cheguei, tinha que ter algum caminho, né!

(...) Quando você chega na zona sul, o cara nunca foi no subúrbio para ver realmente como se dança, um samba arrojado e a malandragem... Finge que cai mais não cai! As coisas têm que ser mais voltadas para o chão, com movimentos mais miúdos. Eu digo sempre assim: a gente tem que pentear o chão. Foi aí que eu resolvi dar uma pitada em algumas coisas e, foi aonde eu comecei a entrar em conflito com o mundo da dança. Tinha gente que falava que era presepada, que eu queria aparecer, ou isto ou aquilo... Então eu criei

⁴⁶ Sanduíche é um passo de tango em que o homem arrasta o pé direito e o esquerdo, aproximando e fechando o pé da mulher, ou seja, um dos pés da mulher fica entre os pés do homem.

⁴⁷ O Hip Hop é um movimento social criado, por volta de 1968, nos Estados Unidos, pelas equipes de bailes norte-americanas como a Universal Zulu Nation, liderado pelo DJ Afrika Bambaataa, reconhecido como fundador oficial do Hip-Hop. Esse movimento tinha como objetivo apaziguar as brigas das gangues de jovens negros e hispânicos, incentivavam os jovens a participar da dança do Break (a mais popular da época), assim como estabelece o grafite como forma de arte. Seu nome tem origem nas palavras Hip (quadril, em inglês) e Hop (saltar, em inglês). No Brasil é amplamente difundido na cidade do Rio de Janeiro e São Paulo; é mistura de Rap (música), grafite (artes visuais) e Break (dança).

o Romário, o assalto, a embreagem, a boneca, o pescar, outra variação da cadeirinha, a escovinha, o matrix e... Com o tempo fui colocando as coisas e fui vendo, todas as academias, ensinando na sua linguagem, mas ensinando os meus passos. E, aquilo que diziam que era presepada, que não era samba... Hoje, praticamente em qualquer lugar do Brasil, qualquer profissional que ensine[os passos da minha criação], embora, não ensine no tempo que eu ensino, ele ensina como ele vê, a dança.

O depoimento de Jimmy de Oliveira é muito esclarecedor sobre as mediações culturais praticadas no universo das danças de salão, com relação aos pontos de contato entre elementos de universos sociais diferentes e a circularidade cultural⁴⁸ presente na sociedade brasileira.

Na atualidade também podemos ver nos programas de televisão, nos concursos de dança ou até mesmo em show e apresentações musicais, que a dança do samba de salão apresentada também se mistura com passos de *rock'n'roll* e lambada. Constatamos que a partir das inúmeras influências e mudanças, o samba rompeu com os alguns padrões anteriores. Sendo assim, o samba não é mais o mesmo. As inovações e transformações o diferenciam totalmente daquele samba, por exemplo, que aparece no cinema da década de 40, num trecho do filme *Assim era a Atlântica*.

Cabe aqui ressaltar que no período da pesquisa de campo, não conseguimos contato com o dançarino, professor e coreógrafo Carlinhos de Jesus⁴⁹. Reconhecemos que este profissional é uma pessoa extremamente importante no universo das danças de salão brasileira, divulgando o samba de salão carioca tanto nacional quanto internacionalmente.

Entretanto, no mês de janeiro pudemos assistir o seu espetáculo “Isto é Brasil” apresentado no Teatro Rival, que conta à história da origem do samba e a trajetória da dança popular na cidade do Rio de Janeiro. Este espetáculo teve a participação da bailarina clássica Ana Botafogo e a participação dos bailarinos da sua companhia de dança. Constatamos que as

⁴⁸ O conceito de circularidade cultural que aqui se refere, principalmente aos trabalhos de Carlo Ginzburg e Peter Burke. Cf. Ginzburg, Carlo. *O queijo e o verme e os vermes*. São Paulo: Cia das letras, 1989; Burke, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Cia das letras, 1989.

⁴⁹ Mais informações sobre este profissional pode ser encontrada em Carlinhos de Jesus. *Vem dançar comigo*. Rio de Janeiro: Gente, 2005.

coreografias do samba de salão também apresentam características modernas.

Então, sobre a história da dança do samba de salão carioca nos reportaremos à canção composta por Padeirinho, que nos diz:

Vejo o samba tão modificado
que também fui obrigado a fazer modificação
Espero que ninguém me censure
O que eu quero é que todos procurem
Ver se eu não tenho razão
Já não se fala mais no sincopado
Desde quando o desafinado
Aqui teve grande aceitação
E até que eu gostei daquilo
Modificando o meu samba tradição.

3.2- Samba: a dança do contato

Ao iniciar a análise descritiva do samba de salão carioca, buscamos como referência pensamentos e discursos sobre a complexidade do corpo. Encontramos no campo filosófico, nas idéias de Merleau-Ponty (1999), que o corpo não é considerado como um objeto em si; é sujeito, veículo de intenções individuais, que são possibilitados pela afetividade, pela sensibilidade motora e perceptiva. Tudo está contido e presente no corpo. Não estamos, nem temos o corpo, mas somos o corpo.

Para Sylvie Fougeray (1977) o corpo, na antropologia contemporânea, apresenta-se marcando diferenças entre as culturas, serve de elemento de comparação e pode ser entendido a partir de uma prática ou estatuto social dentro da mesma sociedade. O corpo é sujeito criador de sentido antropológico e ao mesmo tempo objeto de cultura.

Por sua vez, Marcel Mauss (1974) nos coloca que não existe um verdadeiro comportamento natural, sendo que qualquer ação não varia somente de indivíduo para

indivíduo, mas também nos diferentes tipos de sociedade. Segundo ele, cada sociedade impõe um uso determinado do corpo, ou seja, as técnicas corporais são sempre socialmente formatadas e estabelecidas pela cultura. O corpo seria um local onde a sociedade inscreve a sua marca e as suas identificações.

Nessa mesma direção, Geertz (1989) coloca que é impossível pensar a natureza humana como exclusivamente biológica e desvinculada da cultura, constitui-se uma relação interativa entre eles, ou seja, é a própria cultura que dá o caráter de humanidade a esta espécie animal. A esse propósito, o coreógrafo João Carlos Ramos diz: “quer falar de cultura, deixe o corpo se expressar”.

A fenomenologia e a antropologia nos possibilitam pensar no corpo como condição básica do homem, como local de identificações e harmonia entre os sentidos do corpo, onde os corpos dançantes servem de mediadores das relações sociais e culturais.

Para falar da dança de salão reportamo-nos a uma simples equação matemática, onde a sua presença se faz constante, no universo dos salões de bailes: $1 + 1 = 2$ onde se resulta em 1. Para que esta equação aconteça harmoniosamente, temos o corpo como um território privilegiado de experimentações sensíveis. Quando os casais dançam pelo salão, exercem através dele o sentido do tato e da proximidade, cada um percebendo o próprio corpo e o corpo do outro, encontrando no outro o prolongamento do seu próprio corpo, formando um todo único, que se manifesta na fluidez dos movimentos. Deste modo, os corpos dançantes também utilizavam os diversos níveis de interação com o espaço e atuação simultânea dos sentidos (tato, visão e audição).

Consideramos o samba de salão carioca como um produto híbrido de matrizes estéticas e culturais africanas e européias. Acreditamos que esta dança vem sofrendo diversas modificações, embora em alguns aspectos mantenha seus princípios.

As danças de salão européias são compostas em sua maioria, de movimentos

bidimensionais executadas principalmente com os braços e o tronco que, em nome da elegância e da tradição exige que se esteja ereto. Já as danças de influência africana usam o tronco para sinuosos requebros e gingas. Sob esta ótica, na dança do samba de salão carioca, o corpo apresenta na parte superior, traços da matriz européia e na parte inferior as características da matriz africana. A separação entre as partes do corpo exige a coordenação de diferentes esforços.

Como descrito no depoimento do professor e dançarino Jimmy de Oliveira:

O samba tem aquela coisa corporal e não aquela coisa meio européia. (...) Dançar com o corpo parado é muito mais fácil. É muito mais difícil você, mecanizar braço, perna, tronco, cabeça e braço ao mesmo tempo. O samba é malemolente, tipo peixe, você quer pegar e não consegue. O samba é toda uma linguagem corporal. (...) O brasileiro, já tem essa coisa corporal. (...) A nossa qualidade de dança, está no corporal. (...) Eu tento o seguinte: o máximo de trabalho [do corpo] corporal. É assim que eu vejo a cara do samba. É assim que eu vejo o Brasil. (...) Nós profissionais somos formadores de opinião, depende de, como a gente vai passar isso para as pessoas.

A coreografia do samba de salão é acompanhada de música em compasso 2/4, com marcação binária e ritmo sincopado. Uma das características da dança do samba de salão carioca é a de ser fundamentada no corpo, nas suas percepções⁵⁰ e nos sentidos do corpo. Conforme se vê em Sodré (1979): “O samba é dono do corpo”.

O que podemos assinalar nesta pesquisa é a majoritária contribuição dos elementos africanos nesta dança. O samba de salão carioca pauta-se em alguns aspectos tais como a atitude ou caráter, senso do tempo (ritmo sincopado), orientação do espaço e da condução do parceiro.

Entendemos que a atitude e o caráter do samba de salão carioca está essencialmente relacionado à malandragem, ao jogo de cintura, à malícia e a sensualidade do requebrar e do

⁵⁰ A percepção do corpo caracteriza-se por suas sensações cinestésicas, táteis, sonoras, rítmicas, através da consciência do eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do espaço e do lugar ocupado pelos corpos dançantes.

rebolar dos movimentos do quadril e da ginga do corpo. Estes elementos distinguem e diferenciam totalmente o samba carioca das outras danças de salão.

Nesta modalidade de samba, o jogo coreográfico acontece entre duas pessoas, onde o volume ocupado pelo corpo da mulher e o volume ocupado pelo corpo do homem estabelecem o conceito de unidade. Na medida em que acontece a aproximação dos corpos, os dançarinos sentem o peso do corpo e o do parceiro, que geram movimentos por meio de pontos mutáveis do contato entre eles, onde cada um dá suporte ao outro. É onde a gravidade, a atuação da força centrífuga, o equilíbrio, a consciência do eixo e o alinhamento dos ossos obedecem às leis da física.

O prazer desta dança a dois está baseada na sensação do toque e no equilíbrio entre as duas pessoas. É por meio do toque que a informação sobre o movimento de cada um é transmitida; aquele que toca ao mesmo tempo é tocado. A comunicação acontece através do contato, os casais se movem juntos e são guiados pela linguagem sensorial da pele, do peso, do toque, da pressão, da direção e da velocidade.

A partir de uma adequação harmoniosa entre as partes, o prolongamento e ampliação dos corpos dançantes atuam como um centro de forças opostas, devendo estar em equilíbrio e em relação complementar. Acreditamos que o contorno dos corpos dançantes é uma fronteira onde suas partes se movem, se relacionam, se complementam e são envolvidas umas às outras, tornando um sistema único.

Esta nova espacialidade ou topologia do corpo é delineada a partir das relações de aproximação e distanciamento pelo mesmo espaço, surgindo novos desenhos e contornos. Esta ampliação corporal nos traz a idéia de que os corpos são dilatados, evidenciando a formação de um outro corpo, que denominamos de corpo harmônico. Isso se dá a partir das relações de aproximação, distanciamento e redução do espaço entre eles.

Para ilustrar esta idéia recorreremos a uma obra de arte como, por exemplo, um quadro,

onde o homem seria a moldura e a mulher a tela, pois quando observamos rapidamente um quadro, o olhar é focado no quadro como um todo. Assim sendo, a moldura e a tela formam uma totalidade única e dinâmica.

Considerando a espacialidade do corpo, a análise do movimento próprio e as relações fundamentais entre o corpo e o espaço, Merleau Ponty (1999, p. 149) afirma que

Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta de nossa ação, é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, (...) a espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo.

O filósofo argumenta (1999, p. 147-206) ainda que, no conceito de corpo próprio, está sempre subentendido a “estrutura figura e fundo e toda figura se perfila sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal”. Ainda sobre a questão do corpo próprio, Merleau Ponty também nos coloca a noção do espaço objetivo.

Para experimentar um gesto de destreza com figura sobre o fundo pleno do corpo por esta relação de espacialidade objetiva, é preciso ligar a mão e o resto do corpo por esta relação de espacialidade objetiva, e que assim a estrutura figura e fundo volta a ser um dos conteúdos contingentes da forma universal de espaço.

Na dança do samba de salão, o contato entre os corpos é condição fundamental e relação constante, as pessoas estão sempre próximas uma das outras, em situação de contato corporal. Esta distância entre as pessoas também pode ser lida nas investigações sobre as regras de proxêmica, que constituem a própria substância de toda socialidade.

Na proxêmica, definida pelo etnólogo E. T. Hall (1977, p. 108-11), existem quatro tipos de distâncias: a distância íntima, a distância pessoal, a distância social e a distância pública nas relações interpessoais. Para o autor:

A distância íntima equivale à fase próxima, em que o contato físico ocorre através de um movimento qualquer de cabeça ou de tronco, em que o calor corporal se transmite, assim como os odores, em que a visão se distorce devido à proximidade; e a voz é audível por meio de um simples sussurro. Há um elevado envolvimento físico de ambas as partes, cuja distancia varia

de 0 a 50 cm.

A partir do contato dos corpos dançantes, se produz um jogo de combinações articulares, que se adaptam e se complementam. O encontro inicia num diálogo estabelecido no espaço de uma distância íntima entre o homem e a mulher, numa combinação delicada de anatomias. Esta inter-relação acontece em função de múltiplos elementos mecânicos, das relações e do controle da dinâmica do movimento, dos elementos coreográficos traduzidos em movimentos envolventes, enlaçados e interligados no espaço e no tempo.

Diante destas considerações compreendemos, sem dúvida, que a distância íntima aproxima os corpos dançantes no samba de salão carioca, constituindo numa zona protegida e codificada, que vai do enlaçar ao abraçar, da proteção, ao reconforto e à segurança.

Como espectadores, observamos que os casais ou pares dançantes se movimentam criando suas próprias variações e seqüências coreográficas, utilizando a configuração do corpo harmônico criado por eles, com suas sensações duplas, interpretam a música e se movimentam utilizando as regras pré-estabelecidas no salão de baile.

Muniz Sodré (1998, p. 8-11-67) em seu livro *Samba o dono do corpo*, argumenta a questão da síncopa iterativa nas músicas da diáspora negra. O autor conclui que é aí que reside o verdadeiro mistério do samba. Para o autor

O dono do corpo, como bem sabe a gente da lei - de - santo, é outra maneira de dizer Exu, princípio cosmológico da dinamicidade das trocas, da comunicação e da individualidade. (...) o corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira: o corpo do negro. Assim como, (...) Entre o tempo fraco e forte irrompe a mobilização do corpo (...) Fraco e forte: os dois tempos genitores deste som.

Como princípios básicos desta modalidade de samba temos a ginga, o jogo de corpo e a liberdade. No nosso entendimento, a ginga apresenta-se como característica fundadora desta modalidade de dança; o gingar no ritmo da música é sempre buscar a harmonia nos passos e movimentos, num jeito de dançar que mistura molejo e malandragem, irreverência e alegria. É

a base dos movimentos do samba de salão e deve acontecer durante toda a dança.

Gingar consiste numa sincronia de movimentos, numa espécie de vaivém vem permanente, de avanços e recuos, de perguntas e respostas, mantendo um baixo centro de gravidade. Significa alternar o apoio do corpo, ora para um lado ora para o outro, ou para frente e para trás, obrigando o corpo a ficar sempre em estado de alerta e atenção.

A malandragem está implícita e intimamente ligada à ginga. Uma malandragem que faz com que o corpo “vai mais não vai”, um jeito de corpo onde um põe o pé e o outro tira, coloca-se o pé de um lado e retira-se rapidamente, num perfeito diálogo de “vem cá minha nega”. A ginga tem presença corporal, jogo de corpo, ludicidade, malemolência, o improvisado, a esquivada e a liberdade de movimentos, que dão identidade ao samba de salão carioca.

Sobre o jeito de corpo, a postura e a malandragem que devem estar constantemente presentes na dança do samba, em entrevista, o coreógrafo e professor João Carlos Ramos diz:

Eu pesquiso o universo do samba e a gafeira está inserida neste universo. (...) Tem gente que quer dançar samba mais não quer ser confundido com crioulo. Aí, eu sei como é que é...Você tem que saber o que você quer dançar. Tem uma coisa que é samba, tem uma coisa que é valsa!

Nas práticas culturais vindas da diáspora africana, nos aspectos da música e da dança, temos a revelação do corpo como símbolo de resistência cultural, de afirmação da etnia negra, espaço sagrado-profano, celebração da vida e fonte de alegria e prazer. A dança africana possibilita o aproveitamento do corpo, na dinâmica das trocas, da comunicação e da multiplicidade de ações corporais. Diferentes movimentos feitos pelas várias partes do corpo simultaneamente é uma característica das danças de matrizes africanas, tais como o lundu, o tango, a cumbia dentre outras.

Com a influência da prática da música e a dança da diáspora africana, temos como resultante a polirritmia (multiplicidade dos ritmos da música e dança), o policentrismo (sucessiva superposição de movimentos e frases musicais) e a síncopa. Segundo Sodré apud Kwabena (1988, p. 22) na cultura negra

a interdependência da música e da dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma forma visual da forma musical.

Na relação da música com a dança, a síncopa é uma característica típica da música africana, do candomblé e da música brasileira. É o efeito rítmico produzido pelo prolongamento ou deslocamento do acento do tempo fraco ao tempo forte, alterando a expectativa do padrão rítmico, criando um novo padrão de ordem. Simbolicamente nos dá possibilidade das coisas não acontecerem sempre na mesma forma, obrigando o corpo ao movimento. Segundo Sodré (1968, p. 68): “É o impulso que leva o corpo a garantir a falta”.

Na conversa de corpos dançantes, nas sensações do movimento a partir do toque e do sentir o corpo, há um estado de relaxamento e concentração tornando o corpo, apto a mover-se através dos comandos do homem, numa espécie de diálogo como se houvesse pergunta e resposta, onde há sempre o que conduz e o que é conduzido pelo espaço.

O corpo enquanto base para a formulação cultural de representações de gênero é apresentada aqui através da estrutura coreográfica seguindo hierarquias das relações sociais codificadas. A grosso modo, existe a preponderância do masculino sobre o feminino, cujo papel é estabelecido na condução e criação dos movimentos, pois geralmente se diz que o homem é o que conduz a mulher pelo salão. Esta relação acontece naturalmente no universo dos salões de baile, embora para algumas pessoas esta postura é considerada como uma atitude machista, onde o homem manda e a mulher obedece. Acreditamos, porém, que seja apenas uma convenção social, uma regra que faz parte da tradição e se mantêm desde a sua origem, entre os pares dançantes pelos salões.

Cabe ao homem estabelecer o ritmo e iniciar os passos que serão usados pelo espaço, controlando a direção, a variação dos passos e o deslocamento dos movimentos. Deverá segurar a mulher com firmeza na condução, cuidando e tocando-a com carinho, orientando-a

delicadamente e transmitindo segurança nos movimentos e passos da dança.

A responsabilidade inicial da condução coreográfica fica a cargo do homem, embora somente acontecerá a dança se ambas as partes interagirem e se entrosarem harmonicamente. Entretanto, é imprescindível e fundamental que o corpo da mulher esteja completamente disponível, deixando-se ser conduzida pelo homem, aceitando as sugestões e compartilhando com os passos iniciados pelo homem, para que a harmonia entre eles seja estabelecida. Como já nos dizia Rudolf Arnheim (1989, p. 365) “os seres humanos são atraídos pelo movimento e o movimento é a atração visual mais intensa da atenção”.

Uma análise do movimento mostra que a capacidade expressiva desta dança é produzida na parte superior e inferior do corpo. O acento a evidencia mais fortemente no espaço inferior, no quadril, nas pernas e pés (membros inferiores), chamados por Bakhtin (1987, p. 18) de baixo corporal. Segundo João Pereira (2000, p. 77):

É no baixo corporal que estão as áreas mais pudoradas do corpo humano na cultura ocidental. (...) É uma zona ambígua, espécie da área diabólica e divina, ao mesmo tempo, pois nela reside o ponto central do erótico que é uma mistura entre a sexualidade e a reprodução da vida.

Ao fazermos um mapeamento corporal, dividindo o corpo em partes e o movimento em módulos, encontramos da cintura para cima a utilização da posição fechada e da cintura para baixo a posição aberta, ou seja, maior aproximação dos ombros (abraço) e o afastamento das pernas para inúmeras possibilidades de variações dos movimentos.

Com relação à posição básica dos corpos para iniciarem o samba de salão carioca, os pés devem estar posicionados frente a frente, paralelamente, embora a mulher se coloque um pouco mais à direita do homem.

A mão direita do homem fica apoiada próxima ao ombro esquerdo, tocando o alto das costas da mulher fazendo um ligeiro apoio, para transmitir segurança na condução dos passos. O braço esquerdo fica aberto e arredondado ao lado, com a elevação do cotovelo, para dar

apoio ao braço da mulher.

A mulher apóia o braço direito aberto ao lado, com cotovelo elevado, a mão direita em contato com a mão esquerda do homem e a mão esquerda deverá estar apoiada na parte superior do ombro direito do homem. Ambas as mãos dadas devem estar na altura dos olhos do parceiro mais baixo e os cotovelos devem manter-se afastados, embora em linha reta.

Com relação ao apoio e posição dos pés, utilizamos como referência à terminologia da dança, a sexta posição dos pés, ou seja, um pé paralelo ao outro, a planta dos pés totalmente apoiados no chão, embora em determinados movimentos utilizam -se as meias pontas dos pés, melhor dizendo, o apoio dos metatarsos.

Os movimentos dos quadris são flutuantes, soltos e relaxados, dando cadência, pontuando e ajudando na marcação rítmica dos pés e pernas. As articulações dos joelhos devem estar ligeiramente arqueadas, destravadas e relaxadas numa pequena flexão, para que o corpo se mantenha em constante balanço, servindo como uma mola propulsora, para que não possa causar danos à estrutura física.

As pernas deverão estar em constante tensão articular, estabelecendo um estado intermediário entre a flexão e o bloqueio da articulação, mas não podem estar duras e rígidas, embora deverão manter-se fortes e extremamente ágeis. As pernas são as partes mais solicitadas durante a dança.

Ainda no que diz respeito a esta questão postural, é de fundamental importância para o desenvolvimento desta dança, firmeza, equilíbrio e controle do corpo com um bom alinhamento.

Cada dançante deverá encontrar um ponto de equilíbrio, como um suporte seguro, para que não sobrecarregue o outro com o peso do seu próprio corpo, melhorando a sua percepção e a do corpo do outro, transmitindo um completo controle corporal, possibilitando ao corpo harmônico (formado pela união dos corpos), uma sintonia fina desejada nesta dança de pares

enlaçados.

Os passos desta dança são vibrantes, ágeis, ritmados, complementares, com pés e pernas trespassados, num molejo sedutor dos quadris. Os corpos deverão estar eretos, nem tensos nem relaxados para que a ginga, o suingue e o balanço acentuem o centro do domínio corporal e onde os sussurros entremeados de sorrisos possam demonstrar a promessa tácita de noites de prazer, diversão e alegria. A execução dos movimentos predispõe o corpo para ação e reação imediatas, contemplando a espontaneidade e improvisações, demonstrando um jeito de ser brasileiro.

Apesar dos passos do samba serem padronizados, há espontaneidade nos movimentos e nas energias produzidas por esta dança. Acreditamos que embora aconteça a repetição dos passos não se deve inibir a improvisação e a imaginação criativa.

O samba de salão carioca é uma dança dos corpos articulados, onde as várias partes se entrelaçam e se complementam num jogo dinâmico. É um jogo coreográfico em que as pessoas se comunicam através do contato entre os corpos, com os pés no chão, na ginga, na soltura e malemolência da pélvis, num jogo fascinante de agilidade das pernas.

Consideramos que os elementos da dança como o espaço, o tempo, a forma e o movimento interagem na linguagem coreográfica. Sob esta ótica, Robatto (1994, p. 93) considera:

A organização das relações e proporções entre os dois fatores intrínsecos e inseparáveis na dança, o tempo e o espaço é que determinará a dinâmica e seu resultado formal, tanto de cada segmento como da unidade estética da estrutura coreográfica.

No tocante ao espaço pessoal, utilizamos como referência à definição de Laban sobre a *Cinesfera*⁵¹. Para ele: o espaço pessoal ou cinesfera é o espaço que nos cerca, podendo ser alcançado através da extensão dos membros do corpo sem sair do lugar.

⁵¹ Mais detalhes sobre este assunto ver Ciane Fernandes. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação em pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Ammablume, 2002.

Utilizando os fatores do movimento descrito pelo Sistema Laban de Movimento⁵², o espaço, por exemplo, é a direção que o corpo alcança em seus três níveis (alto-médio e baixo). Utilizamos a cinesfera, que é a esfera cinética do espaço pessoal, cujas extensões são bem próximas, mantendo a relação cinética de dois a dois, apoiando-se no espaço pessoal um do outro. Temos em alguns passos a elevação da mulher do solo, embora na maior parte dos passos mantenha mesmo o contato dos pés com o chão.

Os corpos se movem dentro de uma única cinesfera, rodam sobre o próprio eixo e fora dele, ambos no sentido circular anti-horário, utiliza os movimentos em diagonais, retas, o uso de círculos e caminhadas. Na utilização do espaço, é necessário amplo espaço entre as pernas por conta da necessidade dos movimentos enlaçados. Os passos deslocam-se para frente para trás, para os lados e para as diagonais, ocupando todo o espaço da cinesfera.

Temos o fator tempo, entendido aqui como a duração na qual o movimento se processa, sua dependência quanto à velocidade, distinguindo-se as suas tipologias lentas, rápidas e moderadas. Portanto, o tempo do movimento está intimamente ligado à música, ao ritmo sincopado; a duração do tempo depende da métrica estabelecida pela música, que influencia na maneira diferenciada e na qualidade de movimentos dos corpos dançantes. De maneira geral, o tempo forte é marcado embaixo nos pés e com acentuação dos quadris.

O fator peso é entendido como a qualidade expressiva que distingue-se entre forte e leve, organizando-se nas frases de movimento em acentos de graus variados, associados às duas tendências de fluxo (controlado e livre). Acontecem oscilações corporais, com a alternância do peso, utilizam movimentos balanceados, exigindo do corpo, uma sensibilidade corporal aguçada e o domínio da transferência do peso.

Já, a fluência se distingue entre a oscilação da liberdade e o controle do movimento, ou

⁵² Rudolf Von Laban é um dos pioneiros da Dança Moderna, criador do sistema Laban de Movimento, amplamente utilizado no âmbito das artes cênicas, que permite a análise, performance, observação, descrição e notação do movimento humano.

seja, na prontidão para interromper o movimento. Quando ocorre a harmonia da fluência controlada, acontece uma economia de esforço na condução e execução dos movimentos.

Deste modo, utilizam-se as qualidades corporais para desenvolver a habilidade e os elementos tais como a flexibilidade, o ritmo e o equilíbrio, controle de movimentos, dinâmica e agilidade que são pré - requisitos para esta modalidade de dança.

Considera-se o samba apresentado na contemporaneidade uma dança de difícil execução; exige-se extrema agilidade corporal, uma biomecânica apurada. Dança-se muito proximamente, ou seja, “agarradinho”, executa-se dois passos pequenos ou médios em curto espaço, necessita-se de equilíbrio devido à velocidade em que são executados os movimentos, soltura dos quadris e coordenação das partes do corpo. Além disso, destacamos que o caráter desta dança, ou seja, a malandragem, a irreverência, a atitude do corpo e a sensação de liberdade devem ser imprescindíveis. A Mestre Maria Antonieta relata que “é mais complicado aprender a dançar agarradinho do que aprender a dançar tango”.

Quanto à atitude da dança, o professor Jaime Arôxa descreve:

É uma dança que exige do cara, que ele pegue na mulher de uma maneira diferente de como ele pega no bolero. Por exemplo, tem que pegar mais: Venha cá, você é minha neguinha. E vamo manda ver prá lá e vamo manda prá cá. E ela: E tal...Você é meu malandro⁵³, então vamo nessa. Rola uma coisa de morro do Rio de Janeiro, que quando tem é maravilhoso! (...) Tem o sentimento do samba.

No samba dançado anteriormente aos anos 90, as mulheres não tinham condução, eram levadas. As cenas que víamos, eram meio cafajestes... mulher do malandro... e as histórias circulavam em torno do universo do

⁵³ De acordo com os autores CANDEIA & ISNARD (1987), o tipo “malandro”, apareceu nas primeiras décadas do século XX, caracterizava uma parcela da população carioca que surgiu nos morros da cidade do Rio de Janeiro, eram chamados de malandros de morro. Usavam armas como a navalha ou faca, identificavam-se pelo chinelo, lenços no pescoço, chapéu de palha e camisa de palha de seda. Nesta época, os malandros sempre foram bem conceituados nas escolas de samba e nos bairros onde moravam eram tidos como boêmios. Eram considerados “malandros no bom sentido” (sinônimo de inteligente), cheio de gíria, ginga e vivacidade. Com o passar do tempo, surgiu um outro tipo de malandro que costumava freqüentar os bailes das gafeiras, eram boêmios, tinham muitos amores e muitas mulheres. Eram conhecidos como bons de perna em rodas de batucada. Caracterizavam-se pelo uso da tatuagem, usavam sapato de pelica com salto carapeta, chapéu tipo Panamá e costumavam usar monogramas de ouro na camisa com as iniciais da pessoa. Na atualidade, o tipo malandro é representado na figura do dançarino Carlinhos de Jesus, que congrega a alegria, a dança, agilidade de corpo, dentre outras características.

malandro. Era um samba onde os homens mandavam ver com as mulheres e pronto. Eles, não tinham pena, não! Elas tinham que seguir e pronto acabou.

Enfaticamente, a professora Stelinha Cardoso relata:

(...) a dança européia mantêm toda essa coisa clássica, em baixo a perna não mexe nada. Na nossa dança, ao contrário, é fazer uma porção de coisa com as pernas, mas mantendo o corpo junto. Esse é o grande barato! (...) A gente pode dizer ainda que a dança de hoje está muito mais dinâmica e mais acelerada. Ela está seca, está quadrada, ela está... Eu posso dizer criativa, mas uma criatividade excessiva. (...) A dança está ágil, com contratempos excessivos e com a perna alta.

Ao nosso ver, no samba de salão contemporâneo a responsabilidade inicial da condução coreográfica fica a cargo homem, conforme já colocamos anteriormente. Mas, percebemos que, aos poucos, muito lentamente, esta regra vêm mudando. Ou seja, a mulher não conduz os passos, mas induz o homem na execução de determinados passos. De fato, também ocorreram mudanças na dinâmica dos passos, tornando a dança, mais acelerada e conseqüentemente com mais contratempos; percebemos ainda que alguns movimentos executados com as pernas utilizam um nível mais alto. Discordamos da colocação da professora de dança Stelinha Cardoso, com relação a “criatividade excessiva”, pois entendemos que este fato acontece devido à inclusão de alguns passos de tango. Cabe aqui ressaltar a contribuição do professor Jimmy de Oliveira, com os novos passos e novas criações, que foram plenamente aceitos pelo povo.

Também nos relatos de dançarinos e professores podemos verificar que não são poucas as referências aos elementos negros. Dançarinos e coreógrafos contemporâneos tais como João Carlos Ramos, Jaime Arôxa, Jimmy de Oliveira afirmam com veemência sobre esse jeito de corpo, cuja postura, a malemolência e a malandragem devem estar constantemente presentes na dança do samba, no aspecto estético na construção e configuração das formas.

3. 2.1- O Método Syllabus

No ano de 2001, na cidade do Rio de Janeiro, ocorreu uma reunião para formalizar e padronizar a dança do samba de salão carioca que tinha como objetivo ser introduzido na cena internacional. Nesta reunião foram padronizados os principais nomes de passos básicos, divididos em nível básico, intermediário e avançado, denominado de *Método Syllabus*.

Segundo Perna (2001) esta reunião foi proposta por Dani Areco e Fábio Bonini e estiveram presentes na reunião renomados profissionais de dança de salão da cidade do Rio de Janeiro, tais como: Carlinhos de Jesus, Rogério Mendonça, Marquinhos Copacabana, Marco Antonio Perna, Bob Cunha/Aurya, Dani Galper, Dani Aguiar, Dani Escudero, Kilve, Flávio Miguel, Bolacha, Luís Florião /Adriana, Gérson Reis, Egídio, Bruno Barros, Valdeci e Marcello Moragas. (PERNA 2001).

Entendemos que o interesse por parte destes profissionais, é reflexo da mundialização da cultura, valorizando as características da cultura local, deslocando-a do contexto brasileiro e carioca, numa tentativa de colocação na rede global de propagação.

Esta opinião se confirma em Hall (2002, p. 78) quando nos coloca que para entendermos a atualidade, devemos articular a compreensão entre global e local. Nas palavras dele

Há, juntamente com o impacto do global, um novo interesse pelo local. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de nichos de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local. Este local não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Ao invés disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações globais e novas identificações locais.

O nosso objetivo com a análise descritiva dos passos do samba carioca, baseado no *Método Syllabus*, é contribuir com um registro documental, pois constatamos que em épocas

anteriores ainda não foi realizado nenhum registro escrito da dança do samba de salão carioca. Percebemos esta lacuna e pretendemos realizar a descrição dos passos do nível básico. Sabe-se que no Brasil o registro documental em dança, tem sido uma dificuldade desta área.

Este método compõe-se de 25 passos, que são distribuídos nos níveis básicos, intermediários e adiantados. Para o nosso trabalho, escolhemos exclusivamente a descrição do nível básico, somando um total de 10 passos que são denominados de: básico, cruzado, gancho, tirada ao lado, saída lateral, balanço, caminhada, giro da dama, puladinho e esse. Os passos por nós selecionados estão listados no anexo:

3. 3- O Baile

**Na gafieira segue o baile normalmente,
com muita gente dando voltas no salão...
Billy Blanco**

A cena⁵⁴ social carioca que nos interessa é a da gafieira Estudantina Musical, centro do Rio de Janeiro, espaço-ambiente de sociabilidade caracterizado por pessoas que recriam a cultura popular e representam suas tradições, através de relações de amizade, namoro, flerte, diversão e lazer.

A gafieira Estudantina é resultado de uma longa evolução, sob sua forma atual e espetacular, apresenta-se como um espaço extracotidiano, símbolo de resistência cultural carioca. Neste patrimônio vivo são tecidas extensas redes de relações, de trocas sócio-culturais, permanências, rupturas e inovações. A característica principal deste ambiente é a de ser privilegiada pelo exercício da sociabilidade e do contato corporal, onde os freqüentadores revelam uma busca incessante do encontro com o outro. Neste sentido, os bailes da

⁵⁴ Segundo Pavis (1996, p. 42) o termo cena vem do grego *skênê* que significa barraco, tablado. Skênê no início do teatro grego era a barraca ou tenda construída por trás da orquestra. Skênê, orchestra e theatron formam os três elementos coreográficos básicos do espetáculo grego; a orquestra ou área de atuação liga o palco do jogo e o público. O termo cena, passou por alterações ao longo da história, resultando em uma expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois local da ação, o segmento temporal no ato e o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular.

Estudantina se inscrevem no cenário social carioca, como uma tradição, onde dançantes e espectadores tem a oportunidade de ter bons momentos de diversão, cultura e lazer.

Como dançarina e pesquisadora, acreditamos que os corpos que se expressam e dançam são corpos construídos, partilhados e apropriados pela cultura. Sendo assim, o corpo percebido enquanto construção social é o locus onde estão enraizados os padrões de comportamento que são concebidos socialmente através dos ideais coletivamente estabelecidos.

Na perspectiva deste estudo, consideramos que o baile da Estudantina pode ser visto e tratado como uma prática espetacular e como espetáculo. Esta observação se confirma nas palavras de Pavis (1996, p. 141) quando nos coloca que espetáculo “é tudo o que se oferece ao olhar” e espetacular é “tudo o que é visto como que fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público. (...) é função tanto do sujeito que vê quanto do objeto visto”.

Nos estudos de Antonin Artaud (1846-1948) fica evidente a importância dos outros elementos presentes na encenação, para o alargamento das possibilidades de encenação do teatro: o ator, com seu corpo e voz, a iluminação, as sonoridades da música e da palavra, o figurino e o espaço. Em sua prática teatral, Artaud (1999, p. 107-110) propunha a construção de sinestésias como elo de ligação entre os elementos do teatro, ou seja, que na arquitetura teatral não se rompesse as fronteiras entre o autor e o diretor, o ator e espectador, espectador e o espetáculo, que deveriam ser “substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação”. Nas palavras dele:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões, nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro de ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. (...) Com efeito, a ausência de palco, no sentido comum da palavra, convidará a ação a desenvolver-se no quatro cantos da sala. (...) No entanto, será reservado um lugar central que, sem servir propriamente de palco, deverá permitir que o todo da ação se reúna e se organize sempre que necessário.

Sob esta ótica, a noção do baile da gafeira como espetáculo participante, elimina a separação entre espetáculo e espectador, entre o espectador e os participantes, tornando os freqüentadores sujeitos do encontro coletivo. Conforme se vê em Moura (2004, p. 80): “Todo mundo é palco - todo mundo é platéia”. Como veremos adiante, os bailes de gafeira - como qualquer outro espetáculo teatral realiza-se com a participação do público, num local e hora pré-determinada, com iluminação, figurino, composição visual da cena e as regras pré-estabelecidas anteriormente, constituindo elementos de identificação do espaço e do tempo da ação.

Consideramos o baile como uma prática espetacular, pois encontra-se próximo da definição da etnocenologia que “estuda as práticas e os comportamentos espetaculares organizados dos diversos grupos étnicos e comunidades culturais do mundo inteiro”. Para a etnocenologia, a espetacularidade é definida pelo ponto de vista do sujeito praticante. Assim como, é um espaço privilegiado no qual a dinâmica da sociedade se revela. A “categoria espetacular”, segundo Pradier (1998, p. 23), refere-se a:

Maneiras de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar, que se distinguem sobre as atividades banais do cotidiano, ou as enriquecem e dão sentidos.

Sob este aspecto, o sentido de espetacularidade está presente na maneira como os freqüentadores se expressam: nas danças, nas músicas, nos movimentos particulares ou de conjunto e nos comportamentos extracotidianos.

O baile na gafeira Estudantina reúne um grande número de pessoas, onde o local e o mundial se interpenetram, onde as referências sociais, geográficas e culturais são redimensionadas. Como refere Ortiz (1994, p. 106) “cada local, não importa onde se encontre, revela o mundo”.

A relação do corpo com a tradição e da tradição com a contemporaneidade revela os

corpos dançantes da gafeira Estudantina Musical, não somente pelo seu processo de transmissão, mas pela criação de uma corporeidade⁵⁵ desta manifestação social. Procuramos pensar nestes corpos dançantes como “observatório privilegiado de um contexto social particular”. (BRETON, 1992, p. 22).

Os dançantes freqüentadores desta cena social carioca seguem o princípio do prazer, da diversão e da liberdade e têm o corpo como principal sujeito das relações de interação com o outro que se misturam e recriam relações sociais feitas de contatos e taticidades corporais.

Obviamente cada dançarino traz em si sua própria escritura, a sua expressividade que são traduzidos em movimentos corporais singulares e que unidos à outra individualidade corporal servem de mediação entre a individualidade e a coletividade.

A descrição do baile está baseada principalmente na hipótese desenvolvida por Mafessoli (1998) sobre a multiplicidade do eu e a ambiência comunitária que ele denominou de paradigma estético, ou seja, o sentido de vivenciar ou sentir em comum e o reconhecimento de que a pessoa só existe na relação com o outro. O paradigma estético apresenta-se nos diversos meios de comunicação da sociedade contemporânea para confortar um estar junto, que não se quer mais conceitual, porém essencialmente afetivo.

Nesse sentido, Mafessoli nos fala em ética da estética ou da necessidade do encontro para o fortalecimento do corpo social. Segundo este autor (1997, p. 245), estético “é o fato de experimentar emoções, sentimentos, paixões comuns nos mais diversos domínios da vida social, assim como é um meio de reconhecer-se”.

Portanto, a estética do sentimento se propõe a ser a abertura para os outros e para o outro, permitindo o reconhecimento de si mesmo, o reconhecimento pelos outros e para os outros, “a sensibilidade coletiva originária da forma estética, acaba por constituir uma relação

⁵⁵ Entendemos a corporeidade como a capacidade do homem sentir e pensar no corpo no espaço – tempo, utilizando-se dele como ferramenta de manifestação e interação com o mundo, o qual é formado pelas inscrições históricas, sociais, culturais e pelas experiências vividas.

ética”. (MAFESSOLI, 1998, p. 27).

Como elemento fundante e permanente dos bailes na gafeira, a ambiência é determinante nas atitudes individuais, nas diversas inter-relações sociais, onde a prevalência da ética e da estética estabelece o senso desta comunidade pelo espaço-tempo. Trata-se da modelação de um *ethos* de valorização do outro, dos costumes ou *habitus* gerando um corpo coletivo que favorece o entretenimento, o lúdico e o encontro através de uma comunhão social ou gozo compartilhado.

O que também nos parece essencial para a compreensão dos bailes é que nestes encontros de corpos na gafeira, possibilita-se a existência de uma verdadeira sacralização das relações sociais que Durkheim apud Mafessoli (1998, p. 5-61) denominou de “divino social”, quer dizer, um social auto-suficiente, singular, que encontra em si mesmo a sua significação.

Segundo Mafessoli (1998), não há dúvida de que há momentos em que o divino social toma corpo através de uma emoção coletiva que se reconhece em tal ou qual tipificação. Nas “sociedades modernas as relações sociais são deslocadas dos contextos sociais de interação e se reestruturam por meio de extensões indefiníveis pelo espaço-tempo. Os homens se desterritorializam favorecendo uma organização racional de suas vidas”. (ORTIZ, 1994 p. 45)

Entendemos a socialidade como uma multiplicidade de experiências coletivas baseadas em ambientes cotidianos e extracotidianos. Para Mafessoli (1998, p. 108) a socialidade “é um conjunto de práticas quotidianas que escapam do controle social rígido, são os momentos de submissão da razão à emoção de viver o estar junto”.

Acreditamos que é através da socialidade que se faz uma sociedade e o baile na gafeira é marcado por esse comportamento. A configuração dessa sociabilidade denota a existência de uma busca incessante pelo outro, uma pulsão do estar junto. Com certeza, podemos afirmar que o baile tem como característica fundamental o compartilhar de diversos interesses comuns.

Esta característica da sociabilidade configura para Maffesoli (1998, p. 98) em um neotribalismo onde os indivíduos se apresentam num “estar junto á toa”. Assim os freqüentadores se encontram no baile com o objetivo de “compartilhar a paixão e o sentimento, tendo como única razão à preocupação com um presente vivido coletivamente”.

De acordo com Mafessoli (1998, p. 106) essa tendência ao neotribalismo não é algo novo, pelo contrário “as explosões orgiásticas, os cultos de possessão, as situações fusionais existiram desde sempre e conforme a época, esse tribalismo ‘é mais ou menos valorizado”.

Uma segunda característica dessa sociabilidade diz respeito a taticidade. Segundo Mafessoli “existem momentos abstratos, teóricos, puramente racionais e outros em que a cultura, no seu sentido mais amplo, é feita de participações e de taticidade. O retorno da imagem e do sensível, em nossas sociedades, remete certamente a uma lógica do tocar”.

O autor ainda nos coloca que as dimensões sensíveis, táteis da existência social e o estar junto permite tocar-se, “é aquele que toco, e com o qual faço alguma coisa que toca a mim”. (MAFESSOLI, 1998, p. 108 - 48).

Um dos fatores importantes dos bailes é que o prazer dos freqüentadores está intimamente ligado ao prazer da coletividade, onde a música e as danças são elementos fundamentais para encontros de prazeres múltiplos e comuns apresentados pela pulsão afetiva.

Encontramos ainda outras características que também nos serviram de referencial para analisar esta prática espetacular. Neste caso, são as propostas apresentadas pelo etnocenólogo e sociólogo Alejandro Frigerio (1992), baseada nas características da performance artística afro-americana, que nos faz visualizar com clareza as características citadas por ele, observando os bailes na gafieira Estudantina Musical.

Uma das funções sociais desta prática espetacular é a de entretenimento e de convivialidades excitantes e relaxantes. A multidimensionalidade que encontramos neste fenômeno abrange simultaneamente as dimensões da dança, da música, do produto midiático

e da tradição lúdica, da diversão e alegria que estão sempre presentes na cultura carioca.

A qualidade participativa também se apresenta em momentos de festividades, de celebração, de comemoração e de recreação, a partir dos grupos que compartilham coletivamente as mesmas emoções. Do mesmo modo, a ubiquidade da performance na vida cotidiana se verifica no contexto da cultura carioca, na qual as famílias, os turistas e a sociedade participam em momentos cotidianos e extracotidianos. Estas características aparecem com intensidades próprias, pela própria ambiência comunitária.

As nossas observações foram feitas inicialmente no decorrer dos anos de 1980 e 1990, como dançarina participante dos bailes da Estudantina Musical. Como pesquisadora ocorreram mais sistematicamente no período de janeiro de 2004 e janeiro e fevereiro de 2005.

Algumas entrevistas foram feitas na Estudantina com os freqüentadores, dançarinos, músicos e administradores do espaço. Quando achamos ser insuficiente em determinados aspectos, procuramos por profissionais e dançarinos em outros locais, tais como escolas e academias de dança e em outros bailes como, por exemplo, os bailes que acontecem todos os domingos no Circo Voador que fica localizado na Lapa.

Por tratar-se de observadora participante, nos primeiros momentos da pesquisa, não realizou outra coisa a não ser dançar e ouvir boas músicas, deixando o corpo e o prazer de estar neste espaço – ambiente de troca de sociabilidades – viajar pelos caminhos da imaginação e das sensações.

Desde o primeiro momento em que se conhece a gafeira Estudantina Musical, fica-se completamente à vontade, quando já se é familiarizado com este universo da dança e pelo imenso prazer que é dançar a dois, estando sempre em comunhão com os que lá freqüentam. De fato, durante todo o período da pesquisa de campo, no co-habitar com a fonte, estabeleceu-se um contato com o outro de disponibilidade, respeito e de aceitação mútua, ficando ainda mais fácil a inter-relação com os entrevistados.

Durante as entrevistas procurou-se participar da forma mais espontânea possível, com o objetivo de não causar qualquer tipo de constrangimento, principalmente, por saber que os freqüentadores buscam realmente a diversão, as danças e a boa música ao vivo. Outros lá freqüentam simplesmente, para observar a evolução coreográfica e o desenvolvimento dos pares dançantes no belo e tradicional salão de dança.

Nas entrevistas as pessoas mostraram-se extremamente disponíveis e generosas algumas até oferecendo-se espontaneamente para serem entrevistadas, querendo opinar e ao término, referiam-se à pesquisa como necessária e interessante, desejando boa sorte a pesquisadora.

Logo após a nossa apresentação inicial, buscamos revelações sobre as mudanças e transformações na dança do samba de salão carioca, principalmente, o que podia ser visto naquele salão. Partimos em seguida para saber o que motivava a freqüência das pessoas na gafieira. Também investigamos as regras de comportamento, ou seja, para saber se o estatuto da gafieira era respeitado e, portanto se ele mantêm a tradição.

O público freqüentador são pessoas de diferentes idades, mas a maioria dos freqüentadores têm acima de 30 anos. O público é bastante diversificado, bem heterogêneo, com a freqüência de estudantes, alguns estrangeiros, profissionais de diversas áreas e de todas as classes sociais, configurando uma espécie de tribo⁵⁶. Ainda podemos dizer que, são corpos dançantes que buscam incessantemente por equilíbrio, lazer, comunicação, diversão, felicidade, amor, sedução e prazer.⁵⁷

Constatamos que, mesmo em épocas de bailes funk, por exemplo, com músicas como

⁵⁶ Termo utilizado por Michel Mafessoli (1997, p. 18), ao considerar que o indivíduo não é mais uma entidade estável provida de identidade intangível, ou seja, é capaz de fazer sua própria história, antes de se associar com outros indivíduos, autônomos para fazerem a história do mundo. (...) O vai e vem constante dos indivíduos que se estabelece entre a massificação crescente e o desenvolvimento dos microgrupos, quer dizer, pequenos conjuntos escorregadios que ele denomina de tribos.

⁵⁷ Entendemos Prazer como a sensação ou emoção agradável, ligada à satisfação de uma tendência, de uma necessidade, do exercício harmonioso das atividades vitais, alegria e contentamento.

*egüinha pocotó*⁵⁸ e *tchu tchuca*⁵⁹, ainda existem na cidade do Rio de Janeiro, muitas pessoas que procuram os bailes da Estudantina por valorizarem a tradição das danças de salão e pelo respeito pelo ambiente.

O baile é realmente um ambiente familiar e de comunhão social; a comunicação e o contato dos corpos realmente é estabelecida no respeito pelo outro e pelas suas diferenças. Podemos dizer que os entrevistados confirmam a nossa opinião e nos colocam que este é um dos motivos da preferência pelos bailes da Estudantina.

A esse respeito, o casal de freqüentadores Roberto e Sueli Matz relata:

Nós gostamos da Estudantina porque é um ambiente familiar, só tem dançarino de alto nível e a gente admira muito a Maria Antonieta. Então, todo sábado e todo domingo, a gente tá aqui. A gente ama de montão porque é popular e não pode haver certos abusos, tem o regulamento. A gente tem muito respeito pelo salão em si. Tem um estilo de decoração que nunca muda, já está tantos anos aqui, há 25 anos, não é isso? É um lugar simples prá dançar. A sensibilidade que a gente tem aqui é tão grande, traz na gente uma paz espiritual tão grande. A dança mexe com a alma, com o espírito, com o vocalismo da nossa matéria, a parte física, mexe com tudo. (...) Nós, nos conhecemos na dança de salão, estamos juntos há seis anos. Somos casados e muito bem casados. A vida da gente é dançar. Eu recomendo isso: é bom prá alma, para o espírito da pessoa e para o físico também.

Conversamos informalmente com algumas pessoas que estavam na gafieira Estudantina pela primeira vez e percebemos nelas uma atmosfera de encantamento, contentamento e alegria, nas suas primeiras impressões do ambiente, na exímia evolução dos pares dançantes e de todo o aspecto ritualístico do local. Observamos também que, muitas vezes, os homens mais tímidos ficavam com medo, ou até mesmo receio de tirar as mulheres para dançar. Daí, vencida a timidez, o convite era feito e ambos se movimentavam alegremente pelo salão.

Como estes corpos interagem no contexto social?

Ao contemplar e observar à medida em que as pessoas estão expostas pelo salão, constatamos que sempre estão enfeitadas para irem ao encontro do outro e se relacionam

⁵⁸ A música Egüinha Pocotó é de autoria do MC Serginho (2003) a coreografia é apresentada pelo dançarino Lacraia. Cabe aqui reverenciar no movimento funk a presença de artistas tais como George Clinton, James Brown, Kool & the Gang e Afrika Bambaataa.

⁵⁹ A música tchu tchuca é de autor desconhecido, divulgada nos bailes da Furacão 2000.

através da dinâmica do contato.

Os meios de construção destes corpos são operados via vestuário, nos comportamentos corporais, coletivos e sociais. Como nos diz Roger Bastide (1985) “não há cultura sem corpo, nem corpo sem cultura, sendo o homem produto e produtor da sua própria cultura”.

Os corpos dançantes têm o conhecimento das sensações, dos sentidos do corpo e da percepção⁶⁰, formando um sistema que se modifica como um todo, nas relações de interação com o outro, que se misturam e recriam relações sociais feitas de contatos e taticidades corporais.

Corroborando no tratado geral de um ambiente que exige respeito no universo da danças de salão, os códigos e as regras de condução, de comportamento e etiquetas devem ser respeitados. Isto fica evidente no *Estatuto da Gafieira Estudantina Musical* que preza pelo respeito e procura manter a tradição. Muitas vezes estas regras e códigos são transmitidos pela tradição oral, pelos antigos frequentadores e pelo proprietário da casa Sr. Isidro Page Fernandez que procuram preservar a tradição. Cabe aqui ressaltar que, hoje em dia, não existe mais a presença do fiscal de salão.

Artigo 1.- Não é permitida a entrada de cavalheiros:

- de camisetas sem mangas
- de bermudas
- de chinelos (de qualquer material)
- alcoolizados
- de chapéu ou/e qualquer objeto que cubra a cabeça

Artigo 2.- Não é permitida a entrada de damas:

- de shorts ou bermudas curtas
- de camisetas (tipo regata)
- de chinelos (de qualquer tipo)
- de chapéu, lenços, turbantes ou qualquer objeto que cubra a cabeça, fazendo ou não parte da indumentária.

⁶⁰ A percepção do corpo dançante caracteriza-se por suas sensações cinestésicas, táteis, sonoras, rítmicas, através da consciência do eixo e do peso do corpo, do esquema corporal, do espaço e do lugar ocupado pelos corpos dançantes.



Fotos: Ana São José

Um outro aspecto do baile que chama a atenção é o figurino. A regra de vestimenta para o baile é o passeio ou esporte fino gosto. Constatamos na atualidade que o artigo 1 e 2 do estatuto da gafieira não mantêm integralmente a sua tradição. De maneira geral, houve uma renovação e adequação com a chegada do público mais jovem e com a presença de turistas nacionais e estrangeiros que muitas vezes, desconhecem o estatuto da gafieira.

Devido a constantes mudanças dos costumes à renovação e transformação da moda, ocorreram algumas mudanças no modo das pessoas se vestirem. Observamos que tanto as mulheres quanto os homens trajavam roupas do cotidiano ou roupas com características de um ambiente social noturno. Geralmente as mulheres trajavam vestidos e saias pouco rodadas e quase todas calçavam sapatos ou sandálias de salto alto e fino.

Nos bailes de quinta e sexta-feira, observamos algumas mulheres com roupas do dia-a-dia, era comum o uso de sandálias baixas, saias mais justas e curtas, marcando os contornos do corpo ou até mesmo algumas usando calças compridas. Também não percebemos nenhuma maneira específica nos penteados das mulheres, os cabelos eram soltos e as maquiagens eram para a noite. Nestes bailes, observamos um maior número de mulheres desacompanhadas e a grande frequência de jovens.



Foto: Ana São José

O usual no traje masculino eram calças compridas e blusas de manga curta e sapato social fechado. Observamos um número pequeno, não significativo, de homens que calçavam tênis e chinelos de dedo e não encontramos nenhum dançarino usando chapéu. Vimos poucos homens trajando o tradicional modelo de terno social que, em épocas anteriores, era o traje obrigatório com blusa branca, calça comprida e sapato branco.

Nos tradicionais bailes de sábado, a grande frequência fica a cargo dos antigos “*habitues*” da casa, alguns turistas visitantes e amantes da dança de salão. Geralmente as mulheres trajavam vestidos e sapatos de saltos altos e os homens o usual traje social.

Depois de freqüentar alguns bailes já reconhecíamos os freqüentadores mais assíduos, aqueles dançarinos que vêm semanalmente à Estudantina, pois quase sempre ocupavam os mesmos lugares no salão. Assim, percebemos que a cada baile mudavam os seus trajes, tendo realmente uma preocupação com a renovação da indumentária.

De maneira geral, nos bailes da Estudantina os freqüentadores têm um cuidado com a indumentária e com a imagem, tratam do corpo exibindo-se para si mesmo e para o olhar do outro, assumindo um estilo próprio e se colocando na cena. Sob esta perspectiva, Pitombo (2003, p. 90) considera que na relação da aparência e da indumentária,

o corpo que se mostra, que se veste e a moda vestimentária, exibem a estreita relação entre costume e comunhão, reiterando a dimensão comunicativa, constitutiva da vida social. O fato de usar esta ou aquela roupa induz a este ou aquele modo de viver, de se comportar. A aparência - a indumentária é causa e efeito de uma intensificação, no sentido da atividade comunicativa, no sentido da reiteração do vasto jogo simbólico constitutivo da própria cultura.

- | |
|---|
| <p>Artigo 3.- No salão não é permitido:</p> <ul style="list-style-type: none">- uso de bolsa a tiracolo (grande ou pequena)- portar cigarro aceso na pista de dança- entrar na pista de dança com copo ou garrafa na mão (com exceção dos garçons)- dançar mulher com mulher ou homem com homem |
|---|

O artigo 3 mantém a regra. Os freqüentadores respeitam as regras do estatuto.

Observamos que as pessoas deixavam suas bolsas nas mesas, tinham a certeza de que ao terminar a sua dança, os seus pertences estavam no mesmo lugar em que foram deixados.

É interessante ressaltar que no último item do artigo 3, o estatuto determina que não pode dançar homem com homem e nem mulher com mulher, pelo fato de ser considerado um desvio de conduta. Quando acontecia de alguém infringir esta regra, os próprios dançarinos que estavam lá, chegavam educadamente dizendo que não era permitido este ato no local.

Artigo 4. No interior da gafieira não é permitido:

- beijar demoradamente ou escandalosamente
- aos cavalheiros colocar damas no colo ou vice-versa
- provocar confusões
- berrar, gritar ou gesticular exageradamente
- colocar os pés ou subir nas mesas e cadeiras, sob quaisquer pretextos
- dançar espalhafatosamente, incomodando os demais dançarinos

Ainda com relação às proibições do artigo 4, não vimos nenhum freqüentador cometendo gafes tais como beijos demorados ou escandalosos, mulher sentada no colo do homem, pessoas subindo em cima das mesas, confusões e gritarias. Acredito que as poucas vezes em que estes fatos ocorreram, os próprios freqüentadores que são os atuais fiscais do salão, solicitam o respeito. A Mestre Maria Antonieta relata um destes casos:

Ontem mesmo, eu chamei a atenção de 2 casais que estavam se beijando, [eles estavam] chupando a língua da mulher. Eu cheguei perto e disse: Aqui não é permitido fazer isso. Nós temos o estatuto da gafieira. Eu estou te chamando a atenção com carinho, muito educadamente, porque se o segurança te ver, ele te “bota prá descer”. Não é porque é uma gafieira, não! Nós, temos um regulamento. Gafieira, é prá quem sabe se comportar bem como: dama e cavalheiro. Sou professora, mas, como diretora da casa defendo o estatuto com unhas e dentes.

Observamos que as regras de etiqueta também mudaram. Em épocas anteriores, os homens convidavam a mulher aproximando-se dela e ao terminar a dança conduziam-na de volta até a sua mesa. Hoje em dia, este comportamento não é mais comum no salão, apesar termos visto alguns homens mantendo esta regra de educação.

Vimos poucos homens convidando a mulher do meio da pista. De maneira geral, ao terminar a dança realmente cada um seguia para um lado. A Mestre Maria Antonieta nos diz que “hoje em dia não tem mais etiqueta social, largam a mulher em qualquer lugar. Isto se chama educação. Eu tenho saudade disso!”.

Considerando a atual conjuntura de desemprego, de violência, de impunidade e do narcotráfico imperando na cidade do Rio de Janeiro, foi nos bailes da gafeira Estudantina, que pudemos ficar sem medo ou qualquer tipo de constrangimento.

Nunca vimos, e nem tampouco ouvimos dizer que nos bailes da Estudantina houvesse brigas e confusões. Nunca vimos, também, ninguém na gafeira utilizando drogas, tais como a maconha ou a cocaína. Podemos dizer, no bom sentido é claro, que a droga dos freqüentadores é a dança e a boa música. Fica a constatação de que o artigo 5 do estatuto está em completo desuso.

Artigo 5.- A desobediência de qualquer um dos artigos citados do presente Estatuto poderá implicar as seguintes sanções ao infrator:

- advertência verbal
- retirada do recinto
- suspensão a critério da direção da casa.

Consideramos o salão como um palco, um lugar de exposição, de experiência e de passagem, onde acontecem as relações sociais. Com a exibição dos corpos na pista de dança, observamos que alguns dançarinos apresentam-se como se fossem personagens de si mesmo; suas exibições são verdadeiras performances com total despojamento na execução dos movimentos, virtuosismo e alegria constante. É uma cena realmente impressionante e fascinante aos olhos atentos dos espectadores.

Acreditamos que a prática do baile dá identidade a quem as pratica. Neles, as pessoas têm a oportunidade de saírem do anonimato cotidiano, participando de bons momentos

extracotidianos. Esta opinião se confirma nos relatos da professora, freqüentadora e dançarina Stelinha Cardoso.

Meu sonho era ser bailarina, mas minha mãe não teve dinheiro, condições. Antigamente, no subúrbio não existia academia de Ballet, só na Zona Sul. Então, eu disse: Gente, que barato! No baile você pode dançar o que você aprendeu na academia todo dia e pode estar executando, dançando e praticando todo dia, fora o lado social que é extremamente forte. E no Ballet você só dança no palco no final do ano, na festa de encerramento da escolinha.

Dos anos de 1980 a 2005, surgiram muitas escolas⁶¹ de dança de salão, na cidade do Rio de Janeiro. O ensino dos passos e movimentos de dança e a técnica adquirida por alguns dançarinos, muitas vezes demonstram que o corpo dançante está mais hábil para as evoluções coreográficas, embora algumas vezes, gera apenas uma mera mecanização dos passos. Observa-se na apresentação de alguns casais, que são exímios seqüenciadores de passos codificados e padronizados. Estes dançarinos esquecem que dançar deve transcender a técnica e a mera execução de passos encadeados.

Esta opinião se confirma nos relatos do casal de freqüentadores Roberto e Sueli Matz:

Nós temos respeito pelos professores, pelos profissionais e pelas academias. Achamos lindo a dança deles! Mas, não nos adaptamos a esse estilo, é muito acadêmico e muito certinho. Nós, não viemos de academia. Aprendemos a dançar o nosso estilo mesmo, de dentro prá fora, um ato assim espiritual. Dançamos o nosso próprio estilo... A gente tem os nossos passos, a nossa intervenção e a nossa criação. Dançamos de um modo diferente que as pessoas admiram, criado por nós dois mesmo. Adoramos dançar samba de gafieira. Gostamos de dançar juntinho, às vezes a gente se separa um pouquinho, mas nosso estilo é junto.

No período da pesquisa de campo, três bandas revezavam o palco da gafieira eram as bandas Realce, a Resumo e a Paratodos. A preferida por muitos é a banda Resumo. Essas bandas têm uma alternância nos dias de baile e das festividades na gafieira Estudantina Musical.

⁶¹ Encontramos em Almeida (1998), o registro de 100 locais de ensino de dança de salão, na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1998.

As bandas na sua formação básica são compostas de guitarra, baixo, bateria, percussão, teclados, naipes de sopros e dois cantores - normalmente uma cantora e um cantor. Muitas vezes os *back vocal* ficam a cargo dos instrumentistas.

A música é um elemento importante e fundamental do baile. O baile começa com as músicas mais lentas como bolero e *blues*. Esta seqüência é quase sempre a mesma para a maioria das bandas. A primeira seqüência tem a duração de aproximadamente 1h30m.

É quase unanimidade a preferência pelas músicas mais lentas e mais melódicas. Neste momento, os dançarinos vão aparecendo rapidamente na pista, é o grande clímax do baile, até que a pista fica repleta de dançarinos. Acreditamos que seja por causa da lentidão e também porque facilita a execução dos passos e a relação com o parceiro, permite uma maior sensualidade e romantismo.

O espaço cênico constitui-se de cadeiras ao redor dos quatros cantos da pista, como um palco de arena, ou seja, como no teatro de arena. Nesta cena, há uma quebra de formalidade oferecendo mais intimidade entre os corpos dançantes e espectadores. A direção do fluxo dos dançantes no salão ocupa sempre o sentido anti-horário. Quanto à disposição dos corpos em torno da pista, sempre dançam as seqüências coreográficas em movimentos circulares, ou seja, em círculo. Assim, proporcionam uma visibilidade a todos os espectadores, independentes da posição ocupada por eles no círculo que dinamicamente se revezam em várias posições, nos dando a idéia de harmonia, equilíbrio e a participação de todos.

Logo em seguida a música começa a ficar mais agitada e vem à seqüência de sambas. Tivemos uma decepção, infelizmente a seqüência de sambas durava apenas aproximadamente cerca de 45 minutos. As bandas têm na composição do seu repertório diversas modalidades de sambas tais como os mais antigos da década de 40, samba de gafeira (instrumental), sambas mais atuais, alguns de ritmos mais acelerados como um samba rasgado, muitos sambas-canção, bossa nova e alguns chorinhos.

De maneira geral, as bandas têm repertórios, arranjos e modo de tocar distintos e diferenciados. Geralmente seguem esta mesma seqüência musical, tocam as músicas mais lentas conhecidas e tradicionais. Contudo, vão incorporando ao seu repertório músicas que estão sendo tocadas, nas emissoras de rádio, que estão na moda. Essa diversidade musical é um dos aspectos de mudança na música e conseqüentemente na dança.

Além destes sambas, também ouvimos diversos ritmos, tais como, bolero, cha-cha-cha, blue, fox-trot, forró (leia-se xote, xaxado e baião), chorinho, samba (samba instrumental, pagode, bossa nova, samba canção).

Especificamente no repertório de samba, ouvimos composições executadas por cantores e compositores contemporâneos tais como Jairzinho, Simoninha, Farofa Carioca, Ivan Lins, Maria Rita, Djavan, Elis Regina dentre outros... Observamos que os freqüentadores eram extremamente receptivos e aceitavam bem as novidades musicais. Realmente quando gostavam dos repertórios selecionados pelas bandas, muitos se empolgavam e cantarolavam as canções alegremente.

Ao iniciar a seqüência de samba, a animação era geral. Observamos que as bandas costumam encerrar a noite com uma seqüência de sambas com um andamento mais acelerado, a pista vai esvaziando e os casais vão saindo pouco a pouco. Portanto, ao chegar na última música da seqüência de samba restavam apenas poucos casais na pista de dança.

Buscamos entender os motivos para este fato, ao entrevistar Toninho Caroço, arranjador e diretor de uma das bandas que tocam na gafieira Estudantina, argumentamos sobre as mudanças musicais do samba e sobre as evidências de que os sambas tocados tinham curta duração. O músico Toninho Caroço nos esclarece:

Antigamente se tocava assim... De Zeca do Trombone, Zé da Velha, Raul de Barros, Tabajara, Altamiro Carrilho, essa era a música de gafieira, bastante coisa desse segmento, aí. Nós procuramos fazer assim: as coisas atuais e alguma coisa, não tão atuais. Eu procuro mudar sempre os arranjos, pelos menos as introduções, as codas, os finais. Eu procuro dar uma moldura

assim, prá dar mais identidade a banda. Agora hoje em dia tem a garotada aí que tá fazendo uma música legal, sacudida, funkeada.(...) Eu acho que é assim a tendência, a garotada tá vindo aí. A gente toca Jairzinho, Simoninha, Black Rio e Alcione (...) Vamos dizer assim: de uns 10 anos prá cá, a coisa acelerou mais um pouco. Eu acho que isso, acompanha realmente o dinamismo da sociedade, como um todo. As lâminas afiadas do século XX! (...) E o pessoal dança, a velha guarda cai no espírito da coisa. (...) É por que o negócio é o seguinte, ele [o samba] ficou mais ritmado, um pouco mais prá frente. Mas, já foi mais cadenciado e por ele[o samba] estar mais picante, menos cadenciado, ele está mais prá frente. Eu acho que, se você insistir numa maior quantidade [em tocar muitos sambas] as pessoas cansam e a pista esvazia. Realmente, se você insistir muito no samba, em muita quantidade, o pessoal cansa e a pista esvazia. Eu acredito que o pessoal começa a cansar...!

Já para Júlio César arranjador da banda Resumo:

A gente tem uma variedade muito grande. Nós tocamos, Ivan Lins, Maria Rita, Farofa Carioca, chorinho, tocamos de tudo (...) E, quando a gente percebe que está começando a cansar, a gente troca. Nós trabalhamos sempre em função da pista e não em função da banda. Não tocamos prá agradar a gente, mas as pessoas que vieram prá se divertir. Isso é um fato, quando se toca muitos sambas as pessoas cansam e, normalmente as pessoas não agüentam muita música rápida, eles gostam de dançar música lenta.

Para o músico e arranjador da banda Paratodos, Toninho Caroço: “O samba nunca perdeu sua majestade, principalmente na gafieira!”. Cabe aqui ressaltar que encontramos um certo contraste, com relação à música e à dança do samba na contemporaneidade. Tocam sambas nas gafieiras, mas apenas com curta duração. Pensando assim, nos reportamos a composição de Luís Carlos da Vila (1995) que nos diz que: “ A falta de luz não tira do samba o seu estrelato/mantêm o compasso no brilho do prato/vivendo e mantendo a sua cadência/ o samba conduz e reluz a verdade de fato/ é pulso de aço, merece um bom trato”.

Ao freqüentar a noite carioca e os diversos ambientes culturais, constatamos a imensa procura dos jovens pela musicalidade do samba. Novos grupos de músicos e bandas são formados com a participação de jovens, que também são presenças marcantes pelos espaços culturais tais como a Casa da Mãe Joana, o Antiquário Rio Scenarium, o Centro Cultural do Rio de Janeiro, o Carioca da Gema, Dama da Noite e o Sacrilégio, dentre outros bares da Lapa e da Zona Norte.

A esse respeito, o coreógrafo João Carlos Ramos diz: “É preciso encontrar novas formas de estar com as músicas atuais, buscar novas formas de se dançar. Neste aspecto, a dança de salão está devendo”.

Além disso, ainda podemos ver a combinação do samba com o *Hip Hop*, com a música eletrônica. Dessa nova vertente do samba, encontramos músicos como Marcelo D2, Wilson Simoninha, Jair de Oliveira, dentre outros, que estão fundindo o gênero do samba, cruzando em suas músicas tradições populares e modernas, assimilando e transformando elementos culturais de outras culturas, sem necessariamente abandonar a essência de sua cultura musical. Essa visão se confirma no pensamento de Canclini (1998, p. 19) que nos diz que “o tradicional e a renovação se encarregam da heterogeneidade multitemporal de cada nação”.

Observamos com relação à dança do samba que alguns casais dançavam o samba mais tradicional, outros o samba contemporâneo e além destes ainda tinham casais que improvisavam as próprias coreografias criativas, alegres e inusitadas. O que importava para eles era a diversão. Conforme descrito por Mônica Cotta, no jornal da Telerj (1986): “Corpos dialogam numa intimidade fora do comum com a música. Movimentos se completam numa seqüência sublime. Um clímax que só acontece na dança de salão...”.

Em meio a tantas mudanças e transformações com relação à dança e ao baile na gafieira Estudantina na contemporaneidade, o Sr. Isidro Page (proprietário) e Maria Antonieta nas suas falas passam um certo ressentimento, uma certa nostalgia, uma saudade de tempos de outrora, da dança que era executada e nos colocam que os novos passos coreográficos são mais velozes e rápidos. Observe-se no depoimento do proprietário da Estudantina, o Sr. Isidro Page Fernandez.

Os freqüentadores muitas vezes misturam a dança atual do que é a dança de gafieira, que não tem nada a ver. Infelizmente, acabaram com uma das culturas mais antigas que tinha no Rio de Janeiro e no Brasil. Ficam dançando de uma maneira que não tem nada a ver absolutamente.(...) Infelizmente, deturparam tudo. Não sei como, não sei! Tem gente dançando muito bem, fazem uma coreografia... Sem dúvida nenhuma. Veja bem, eu

não estou menosprezando o modo da dançar. Agora a tristeza que me dá é que eu conservei a gafeira no Rio de Janeiro e conservei com a dança típica dela. Infelizmente de uns tempos prá cá, esta dança de gafeira foi esquecida e começaram a dançar uma dança que não tem nada a ver. Embora, como já disse e repito: tem pessoas dançando da melhor qualidade, sem dúvida nenhuma, mas entre dançar bem e dança de gafeira é totalmente diferente.(...) Dança de gafeira é a coisa mais bonita que tinha. (...) Antigamente o camarada dançava ao metro quadrado e dançava muito bem. Havia um respeito entre o cavalheiro e a dama, havia um respeito entre os pares dançando, ninguém perturbava ninguém.

Logo após a seqüência de sambas, há um pequeno intervalo musical, mas a música não pára e nem tampouco os casais que continuam a fazer suas evoluções coreográficas, ao som da música mecânica. Ao retorno da banda, voltam aos ritmos do fox - trot, do blues, do cha-cha-cha, forró, salsa etc... Geralmente na finalização do baile retornam novamente as músicas lentas.

Nos anos de 1990, a gafeira Estudantina também abriu suas portas para a realização de novos eventos, numa tentativa de ampliar seu lado comercial, para atrair novos públicos, homenageando nomes consagrados da música, prestigiando artistas globais e celebridades da música internacional como Steve Wonder, Baden Powell e Liza Minnelli, dentre outros e apresentando concursos de dança para premiação dos jovens dançarinos de salão.

Vale a pena ressaltar que ainda no final do século XX, com a crise econômica e o aumento do desemprego no país, um novo personagem surge nos ambientes dos salões de dança, é o *dançarino de aluguel*. De certa maneira, nos faz recordar os anos de 1960, as dançarinas que serviam como instrutoras nos dancings, as famosas *taxi-girls*.

A nova profissão de dançarino de aluguel advém da presença das senhoras ditas da Terceira Idade, para que elas pudessem se divertir pelos salões. Essas mulheres foram perdendo lugar para o grande número de jovens frequentadores, pois não eram escolhidas para dançar devido à sua faixa etária. Assim, iam para os bailes e tomavam “chá de cadeira”.

Os dançarinos de aluguel costumam cobrar entre R\$ 60 e 80 reais e existem alguns que

cobram até R\$ 200,00 pela saída. Este valor é cobrado para poderem dançar exclusivamente com a mesma parceira durante todo o baile. Além do valor estipulado pela saída, alguns dançarinos ainda cobram transporte, alimentação e bebidas. Constatamos no depoimento da freqüentadora Venina da Silva, 77 anos, ex-rainha da gafieira Estudantina Musical em 1981, que

A dor de não dançar, só quem dança, é que sabe o que é isso! Eu não bebo, não fumo, não cheiro. Gosto de ir bem vestida. Adoro saia comprida e os cabelos brancos, eu não gosto de pintar. Então, a gente toma chá de cadeira, quer queira, quer não! Outro dia pensei: Ainda vou escrever uma crônica sobre a dor de não ser tirada para dançar! Não sou nem contra nem a favor, mas se for contratar um dançarino de aluguel, vou contratar o meu amigo Carlinho de Jesus.

A Estudantina Musical, não é um local restrito a dançarinos de aluguel, mas eventualmente eles estão lá. Contudo, o proprietário Sr. Isidro Page tenta controlar e não concorda que o pagamento pelos serviços prestados seja feito dentro do recinto da Estudantina. Os dançarinos de aluguel causam um certo constrangimento, pois o convite para a dança já não será mais feito por qualquer cavalheiro e também a dama fica com receio de tirar o homem para dançar, por receio dele ser “alugado”.

A Mestreira Maria Antonieta relata:

Isso começou com Rodolfo Valentino, quando uma dama da alta sociedade o convidou para dançar. Eu não sou contra. Eu sou contra a cafetização! Outro problema é que eles se auto denominam professores de dança. Deveriam dizer: Eu sou instrutor de dança ou eu sou dançarino. (...) Realmente a maioria das mulheres idosas não dançam mais, se ela não pagar: Chá de cadeira!

O dançarino deve ser aquele que sabe e tem capacidade de dançar com qualquer dama, não devendo ter qualquer tipo de preconceito como não dançar com pessoas que têm dificuldade, que não conseguem acertar os passos e saem um pouco do ritmo. O baile deveria ser realmente para todos.

Nos reportamos aos primeiros bailes de gafieira, onde muitas vezes a mulher, ao recusar uma dança, gerava um certo atrito. Hoje, esses dançarinos de aluguel não tiram mais a mulher

para dançar, porque são proibidos, são contratados antecipadamente por uma dama.

A esse respeito, a professora Stelinha Cardoso relata:

Antigamente, quando a pessoa me convidava para dançar, tinha aquele jogo de sedução. Hoje, não. O cavalheiro vai para a pista com aquela mulher, que ele não quer dançar, fica olhando para todo mundo, não paquera porque não pode deixar de dar atenção a mulher, não pode seduzir mais ninguém, não pode sair dali com ninguém e não pode conversar porque ele tem que ficar sentado ao lado dela, o tempo todo. Parece até cachorrinho preso na coleira, entendeu! Ele vai para a pista mal humorado, porque está fazendo aquilo por dinheiro e não pelo prazer de dançar. Ir ao salão para dançar tem que ser por prazer, não pode ser de outra forma! Existe alguns [cavalheiros] que ainda mantêm essa coisa, mas geralmente é com mulher bonita, “a gostosa”, sabe. Veja você, inverteram os papéis depois da liberação feminina. Por exemplo, eu conheço uma mulher de uns 60 anos que vem aqui [na gafieira Estudantina], uma mulher linda, ela está sempre acompanhada e eles [dançarinos de aluguel] tiram a maior onda. Mas, eu sei que eles são alugados.

Dessa forma, constatamos uma subversão do papel do homem e da mulher no jogo da intriga amorosa. Se por um lado, a dança tem um papel transformador e imprescindível no lazer, por outro lado, a presença do dançarino de aluguel, subtrai desta relação seu aspecto afetivo. Por outro lado, confirma também a força da dança de salão enquanto linguagem do contato, pois os frequentadores de idade preferem ter a experiência da dança mesmo que pagando, do que “tomar chá de cadeira”.

Apesar deste novo elemento nos bailes da Estudantina, podemos constatar que a maior função social continua sendo ainda o diálogo dos corpos em contato com a música e a dança, em total estado de intimidade e comunhão uns com outros, numa sintonia perfeita com as pulsações, andamentos e dinâmicas com o espaço-tempo.

Constatamos que as mudanças e novas influências advindas das novas tecnologias de comunicação, como o cinema, o rádio, a televisão e a da mídia, têm funções específicas em vários aspectos nos bailes. Acreditamos que um dos principais responsáveis para o crescimento e renovação dos bailes deve-se ao cinema. Vimos muitas vezes dançarinos executando passos de dança inspirados nos filmes de grandes astros hollywoodianos, como

nos filmes de Fred Astaire e Ginger Rogers, no brilhante filme “O Baile” de Ettore Scola (1982), na “Ópera do Malandro” de Rui Guerra (1988), “Vem dançar Comigo” de Baz Luhrmann (1992) e até os filmes brasileiros da primeira metade do século XX, como os seus musicais “Assim era a Atlântida” e as Chanchadas.

Constatamos que a televisão, por ser um veículo de comunicação de massa, também influencia significativamente na procura pela gafeira, aumentando a frequência. Quando se exibem as gafeiras e as danças de salão, nas novelas brasileiras como na Kananga do Japão (1989), de Wilson Aguiar Filho, na Rede Manchete, em Pai Herói (1979), em Explode Coração (1995) e em O Clone (2001), da Glória Perez, e na Rainha da Sucata (1990), em Salsa e Merengue (1996), todas na Rede Globo, as pessoas procuraram a Estudantina para dançar e se divertir ou simplesmente por curiosidade em saber se o que está sendo transmitido na tv era um retrato fiel do que acontece no baile de gafeira. De certo modo, isto nos faz pensar que somos afetados pela mídia e a cultura é influenciada por ela.

Durante o carnaval, a frequência diminuiu bastante. Buscamos levantar explicações para este fato, pois no decorrer dos anos de 1980 e 1990 a frequência era enorme e a pista ficava completamente lotada, incomodando a evolução das coreografias sendo que o espaço ficava restrito. Para a frequentadora e dançarina, Marlene Ribeiro Garcia, 72 anos, a ausência do público é notória. Nas palavras dela:

Não tem ido quase ninguém. O Isidro não quer colocar os conjuntos que chamem a atenção do povo. Bota aqueles conjuntos brabos, ruim que ninguém gosta do conjunto. O pessoal do conjunto é que chama o pessoal para dançar, aqueles, que o pessoal está acostumado a dançar como o Brasil Show, Devaneio, Copa 7, Shock Casual, são os melhores que tem. Aquele daquela loirinha que tocava lá... Agostinho Silva, banda Commander. (...) é bom porque animava o pessoal, todo mundo ia, não vai por causa disso!

Acreditamos que o sujeito contemporâneo tem a possibilidade de diversas escolhas nos diversos ambientes de salão, tais como os bailes que acontecem semanalmente nas

academias e clubes, freqüentando assim os que mais lhes agradam. Podemos constatar esse fato, na insatisfação de João Carlos Ramos quanto ao ambiente da gafeira Estudantina.

Não, não gosto! Acho chato! Lugar velho, lugar de velho. Eu quero estar num lugar onde as pessoas estão respirando outra energia, estão fazendo coisas, se renovando, estão em movimento e não, mantendo uma história. Então, abre um museu. Mas não é nem por isso... É porque inclusive financeiramente...Lá, é tudo sujo, um lugar que não se renova, o atendimento é ruim, a orquestra mal [toca], preocupada... Eu não tenho esse negócio de que: Ah, isso faz parte! Faz parte de uns aí, que querem que faça parte. Eu vou aonde me faz bem!

Apesar da insatisfação de algumas pessoas, esta ambiência é feita de diversos encontros e também desencontros para alguns, num perfeito diálogo. Como pesquisadora, a impressão que tivemos nas entrevistas e no bate papo informal, resume bem o sentimento geral de que para muitas pessoas a alegria, a companhia, recreação, a possibilidade de paquera, a sublimação do stress cotidiano, a terapia (bem estar), o fortalecimento da amizade e o sentimento de pertencimento de grupo, o prazer e satisfação são encontrados nos bailes da gafeira Estudantina Musical. Portanto, na contemporaneidade os bailes da Estudantina ainda revelam um ambiente de comunhão, com uma aura de respeito e veneração, demonstrando a resistência cultural e a riqueza das diversidades culturais do povo carioca.

A Estudantina sempre se preocupou em manter a tradição e condição de ser a mais bem freqüentada gafeira da cidade do Rio de Janeiro, representante de um dos locais de resistência cultural dos mais legítimos como espaço de valorização da memória da cultura popular.

Ao investigar a dimensão espetacular desta manifestação social a partir da corporeidade e performance dos dançarinos que participam da gafeira em questão, acreditamos que estas performances retratam um produto cultural que, não somente atende ao entretenimento, a indústria do turismo e do lazer, mas, principalmente, funcionam como um exercício fundamental de comunhão e renovação socio-cultural.

SAÍDA

O objetivo inicial desta pesquisa foi realizar uma reflexão sobre a tradição na dança do samba de salão carioca e desta maneira contribuir com uma análise da sua manifestação.

Ao iniciar esta pesquisa acreditávamos que a dança do samba de salão carioca estava se distanciando das suas raízes, perdendo a sua autenticidade, sua identidade e se homogeneizando.

O capítulo inicial, que trata das matrizes européias e africanas e do desenvolvimento histórico da dança de salão na cidade do Rio de Janeiro, nos levou a concluir que o encontro dessas matrizes produziu o que pode ser identificado como o samba de salão carioca. Além destes, constatamos que o Rio de Janeiro é uma cidade que baila.

Neste breve histórico realizado sobre a dança de salão no Rio de Janeiro, gostaria de salientar que ainda se pode e deve ser pesquisado sobre este assunto e novas pesquisas poderão revelar outras facetas e outros pontos de vista sobre as dança social brasileiras.

No capítulo II, fizemos uma reflexão sobre a gafieira em seus aspectos mais importantes. Concluimos que a gafieira é um fenômeno genuinamente carioca, que representa uma possibilidade de entretenimento desde a sua origem até a atualidade. A gafieira Estudantina Musical é um símbolo de resistência cultural e é considerado patrimônio histórico da cultura carioca e brasileira.

No capítulo III, tratamos especificamente das configurações da dança do samba de salão carioca. Concluimos que, além das matrizes culturais européias e africanas, a dança do samba de salão carioca continua a assimilar características de danças de outras culturas, revelando-se enquanto construção híbrida.

Assim, não poderemos analisar o samba pelo seu grau de pureza e autenticidade, porque ainda continua em transformação, recriação e assimilação das novas influências e inovações.

Constatamos sobre este aspecto que a autenticidade do samba está presente justamente nas características da movimentação do corpo como, por exemplo, na ginga e na criatividade.

O samba, aqui abordado, é uma modalidade de dança criada pela sociedade carioca, que se transformou e é vendido pela indústria cultural do entretenimento, ao mesmo tempo em que se transforma e identifica-se totalmente com a atual sociedade brasileira. Em outras palavras, a dança do samba de salão carioca é um produto de nossa sociedade complexa e híbrida que mescla elementos modernos e tradicionais.

Através da observação participante percebemos que o samba dançado na atualidade na gafieira Estudantina Musical é também amplamente difundido nos bailes das escolas de dança de salão, nas gafieiras modernas, nos clubes, em diversos salões de dança e por alguns dançarinos nos bailes da periferia do Rio de Janeiro.

Observamos na Estudantina que os corpos dançantes executam tanto o samba tradicional quanto o samba contemporâneo e outras variações inusitadas e inovadoras. Diante desse quadro de tradições perdidas, recuperadas, traduzidas, inventadas e reinventadas, temos cada vez mais claro o que significa o termo tradição. O que pudemos observar é que os dançarinos, professores e coreógrafos fizeram do desenvolvimento da dança do samba de salão carioca, foi uma reinvenção da tradição, entregando a essa nova geração de corpos dançantes uma versão mais renovada do samba. Em síntese, acreditamos que tentar conciliar de forma adequada a tradição e a inovação deve ser de fundamental importância para que não aconteça uma descaracterização da dança.

Este estudo possibilitou ainda o registro de fatos e depoimentos das pessoas que, ao longo destas décadas, contribuíram para a sedimentação da dança de salão carioca. Ao realizar essa pesquisa, no coabitar com a fonte, muito nos entristeceu ao constatar que o samba de salão carioca, ainda não tem no cenário nacional o valor que lhe é devido. Nos reportamos à música de Carlos Lyra (1961): *Pobre samba meu/ foi se misturando/ se modernizando /se*

perdeu. Não podemos afirmar categoricamente que motivos geram a desvalorização da nossa dança nacional. Talvez a causa possa vir de uma certa desunião dos professores que são formadores de opinião ou de uma parcela de músicos que não tocam o samba nos bailes ou devido à maioria dos freqüentadores dos ambientes de baile de salão terem mesmo outras preferências.

Diante da pesquisa, podemos dizer que estas questões também representam a falta de uma política cultural mais eficiente e elaborada no que se refere às danças de salão no Brasil, dentro do extenso leque de possibilidades e diversidades culturais brasileiras que também são carentes de expressão e reconhecimento. Precisamos de uma re-valorização da cultura brasileira, especificamente no universo das nossas danças de salão, seja na mídia, nos trabalhos dos profissionais que pertencem a este universo ou mesmo nas escolas de dança de salão.

Deseja-se que esta pesquisa contribua positivamente para fortalecer o interesse nas danças de salão brasileiras. Para a pesquisadora foi um grande desafio teorizar, escrever, unir a prática com a teoria, dançar com aprofundamento teórico, criar “laudas coreográficas” e falar como pesquisadora carioca da gema, mineira de coração e baiana por constatação. Tudo isso muito a enriqueceu como cidadã brasileira. Espera-se que o samba sempre seja aquele que leva a alegria para milhões de corações brasileiros, cariocas, baianos, mineiros...

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ABREU, Martha. **Nos requebros do Divino : Lundus e festas populares no Rio de Janeiro do século XIX.** IN : Carnavais e outras f(r)estas. Ensaio de história social da cultura. Org. Maria Clementina Pereira Cunha. Campinas : Unicamp, 2002.
- ALENCASTRO, Luis Felipe de. **Vida privada e ordem no Império.** IN: História da vida privada no Brasil. Vol.2. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.
- ALVARENGA, Oneyda. **A influência negra na música brasileira.** Boletim Latino - Americano de Música VI/1. 1946.
- _____. **Música popular brasileira.** Porto Alegre: Globo, 1960.
- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira.** Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ALMEIDA, Rita de Cássia Miranda Jordão. **Dança de salão na cultura e no lazer do Rio de Janeiro no período de 1870- 1998.** Pós - Graduação em Educação Física. Dissertação de Mestrado. Universidade Gama Filho, 1998.
- ANDRADE, Mário. **Música, doce música.** São Paulo: Martins, 1976.
- _____. **Cândido Inácio da Silva e o lundu.** IN : Revista Brasileira de Música, 1944.
- _____. **Dicionário Musical Brasileiro.** São Paulo: EDUSP, 1989.
- _____. **Modinhas Imperiais.** São Paulo : Martins, 1964.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual.** São Paulo: Pioneira, 1989.
- ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII.** São Paulo: Ricordi, 1963.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa. **A vocação do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBA, Eugênio & Nicola Savarese. **A arte secreta do ator - Dicionário de Antropologia Cultural.** São Paulo: CETEC, 1995.
- BANES, SALLY. **Power and the dancing body/ Pouvoir et corps dansant.** Trad. de Lisa de Rycke et Isabelle Ginot. Texto de uma comunicação realizada na conferência “Choreographing History”, Riverside, Califórnia, 1992, Sally Banes, Escrevendo a dança na Idade do Pós - modernismo, Wesleyan University Press, 1994.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil.** São Paulo: Pioneira, 1985.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo/Brasília: Hucitec, 1987.

- BARBERO, Jesús -Martín. **Dos meios as mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- BORNHEIM, Gerd. A. **O conceito de tradição**. IN: Cultura Brasileira: Tradição/Contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BORNHOLDT, A. **Methodo de dansas modernas pela imagem**. São Paulo, 1938.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- BRAZ, Xico. **Danças de salão**. Rio de Janeiro: Quaresma, 1915.
- BRETON, David Le. **Anthropologie du corps et modernité**. Paris : Quadrige/Puf, 1992.
- BRETON, David Le. **La sociologie du corps**. Paris : Quadrige/ PUF, 1992.
- BRINSON, P. **Dance: the study of dance and the place of dance in society**. London, E.& F. N. Spon, 1986.
- BROWNING, Barbara. **Resistance in motion**. United States of America: Indiana University Press, 1995.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação a música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1989.
- CARNER, Mosco. **The Waltz**. London: Max Parrish & CO Limited, 1948.
- CÂMARA CASCUDO, Luís de. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: INL/ MEC, 1962.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 1999
- _____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. **Cultura e comunicação: entre o global e o local**. La plata/ Argentina., 1997
- CANDEIA& Isnard. **Escola de samba**. Rio de Janeiro: Lidador, 1987.
- CELLARIUS, Henri. **La danse de salons**. Paris: Jérôme Millon, 1993.
- CESNIK, Fábio de Sá. **Globalização da cultura**. São Paulo: Manole, 2005.
- CONTÉ, Pierre. **Danses anciennes de cour et de théâtre en France**. Éléments de composition. Choréologie. Paris: Dessain et Tolra, 1974.
- CÔRREA, Azevedo. **150 anos de música no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Da MATTA, Roberto. **Relativizando uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de

Janeiro: Zahar, 1997.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo / Fapesp, 2000.

DUARTE, Ruy. **História Social do Frevo.** Rio de Janeiro: Leitura S./ A, 1960.

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo.** São Paulo: Papirus, 1994.

DRUMOND, Teresa. **Enquanto houver dança.** Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.

ELEGÊ, JOTA. **Maxixe, a dança excomungada.** Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

ELIAS, Norbert. **A sociedade da corte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

_____. **O processo civilizador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ELLMERICH, Luis. **História da dança.** São Paulo: Ricordi, 1964.

ENCYCLOPAÉDIA BRITANNICA. Chicago: Helen Hemingway Benton.1980 v.4.

FARO, Antonio José. **Pequena História da dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FERN, Ernest & Fern, Helga. **Vamos aprender a dançar: com fotos e diagramas.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1982.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação em pesquisa em artes cênicas.** São Paulo: Ammablume, 2002.

_____. **Transgressões em harmonia: contribuições à dança-teatro de Laban.** IN: Revistas Logos- Comunicação e Artes. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

_____. **Corpo-Imagem-Espaço: Transformando padrões através de relações geométricas dinâmicas.** Palestra ministrada no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em maio de 2005, no lançamento do evento de dança da conexão.

FERREIRA, Felipe. **O livro de Ouro do carnaval brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FOUGERAY, Silvie. **Antropologia do corpo: um recorte contemporâneo.** Artigo da comunicação no V Encontro de antropólogos do Norte/Nordeste. UFPE. Maio, 1997.

FORNACIARI, Gino. **Como aprender a dançar: novo método de danças modernas.** São Paulo, s.ed., 1945.

FREITAS, Ivan. **Aprenda a dançar sem mestre.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

FRIGÈRIO, Alejandro. **Uma análise de la Performance Artística Afroamericana y sus Raíces Africanas.** Supplementa Etnologica, Buenos Aires: U de Belgrano/Conitec, 1992.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

GIFFONI, Maria Amália Côrrea. **Considerações históricas sobre as danças sociais no Brasil.** São Paulo: Revista do arquivo nacional, 1972.

- _____. **Danças Folclóricas da Europa**. São Paulo: Melhoramentos, 1918.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GREINER, Christine; Bião, Armino (org). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Ammablume, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- _____. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALL, E. T. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro: Francisco Alves 1977
- HARRIS, J.^a, et al. **Dance a While**. Minneapolis: Burges, 1978.
- HOBBSAWM, Eric & Ranger T. **A invenção da tradição**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IANNI, Otávio. **Teorias da Globalização**. São Paulo: Civilização Brasileira. 1996
- JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.
- KAEPLER, Adrienne. **Dance in Anthropological Perspective**. IN: Annual Review Anthropology, 1978.
- KEALIINOHOMOKU, Joann. **Une antropologue regarde le Ballet como unne forme de Danse Ethnique**. IN: Annual Review Anthropology, 1978.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Orgs. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90**. São Paulo: Annablume, 2003.
- LIGIÉRO, Zeca. **A performance do samba**. IN : Revista O Percevejo. N. 8 Ano 8. Rio de Janeiro, 2000.
- LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da palavra/ Folha Seca, 2003.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos urbanas: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Trad. Maria de Lurdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 1998.
- _____. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995
- _____. **A transfiguração do político**. Porto Alegre: Sulinas, 1997.
- MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. IN: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974.
- MATOS, Margarida Gaspar. **Corpo, Movimento e Sociabilização**. Rio de Janeiro: Sprint,

1994.

MERLEAU- PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, Mariana. **Balé, tradição e ruptura**. IN : Lições de dança 1. Rio de Janeiro : Univercidade, 1998.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda : um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro : Rocco, 2004

NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

NEEDELL, Jeffrey. D. **Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Cia das letras, 1993.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Cultura popular - Românticos e folcloristas**. São Paulo: PUC, 1985.

_____. **Cultura brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OSSONA, Paulina. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectivas, 2003.

PERNA, Marco Antônio. **Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira**. Rio de Janeiro: o autor, 2002.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **E o rio dançou, identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas(1912-1922)** IN : Carnavais e outras f(r)estas. Ensaios de história social da cultura. Org. Maria Clementina Pereira Cunha. Campinas : Unicamp, 2002.

_____. **O carnaval das letras**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

PEREIRA, João Baptista Borges. **A linguagem do corpo na sociedade brasileira : do ético ao estético**. In : O corpo do Brasileiro. Renato da Silva Queiroz. São Paulo : Senac, 2000.

PITOMBO, Renata. **Vestuário encena : a dimensão espetacular da indumentária**. IN : II seminário sobre a contemporaneidade. 2003.

PRADIER, Jean Marie. Trad. Bião, Armindo. **Etnocenologia: a Carne do Espírito**. IN: Repertório Teatro & Dança. Salvador: UFBA/ SEC, 1998.

_____. **Etnocenologia**. IN: Greiner, Christine, Bião, Armindo(org.) Etnocenologia; textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

QUEIROZ, Renato da Silva. **O corpo do brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

- RAMOS, Artur. **O negro na civilização brasileira**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- REGO, José Carlos. **Dança do samba. Exercício do prazer**. Rio de Janeiro: Aldeia, 1974.
- RENAULT, Delso. **Rio de Janeiro: a vida refletida nos jornais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. **O Rio antigo nos anúncios de jornais 1808-1850**. Rio de Janeiro: Francisco Alves 1984.
- _____. **O dia a dia no Rio de Janeiro segundo os jornais 1880-1889**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC 1982.
- RIBEIRO, C. **Etiqueta na prática: um guia moderno de boas maneiras**. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- ROBATO, Lia. **Dança em processo, a linguagem do indizível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino – pesquisador - intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- ROSSETI Batista, Marta (org.), **Brasil, 1 tempo modernista-1917-29**, São Paulo: IEB, 1972.
- ROQUETTE, J.I. Coleção de retratos do Brasil. IN: Schawarcz, Lilia Moritz (org). Introdução. **Código de Bom Tom**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands**. London: Granta Books, 1990.
- RUST, Frances. **Dance in society: an analysis of the relationship between the social dance and society in England from the middle ages to the present day**. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- SACHS, Curt. **Historia universal de la danza**. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1943.
- SADIE, S. **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar UFRJ, 2001.
- SALLY PETERS, **From Eroticism to Transcendence: Danse de salon et corps feminine**. IN: Laurence Goldstein ed., *The female Body: Figures, Styles, Speculations*, Ann Arbor, University of Michigan Press. 1991
- SILVESTER, V- **Modern Ballroom Dancing**. London: Stanley Paul, 1990.
- SIQUEIRA, Batista. **Origem do termo samba**. São Paulo/Brasília: IBRASA/INL, 1978.
- SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- _____. **O terreiro e a cidade-a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago.

Salvador, Ba: Séc. da cultura e turismo, 2002

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. **Hibridismo e Tradução Cultural em BHABHA**. IN: Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo&outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Pequena história da música popular brasileira: da modinha à lambada**. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. **História Social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho, 1988.

_____. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: ART, 1988.

VELOSO, Mônica Pimenta. **As tradições populares na Belle Époque Carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VERGER, Pierre. **Notícias da Bahia-1850**. Salvador: Curupio, 1999.

VIANA, Heraldo Marelin. **Pesquisa em educação: a observação**. Brasília: Plano, 2003.

VIANA, Hermano. **O Mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

VOLP, Cátia Maria. **Vivenciando a dança de salão na escola**. São Paulo: USP, 1994. Tese de doutorado apresentada no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

WARNIER, Jean- Pierre. **A Mundialização da cultura**. São Paulo : EDUSC, 2003.

2. Jornais - Revistas: outras fontes

ARLEQUIM. **O Carnaval se aproxima é necessário fazer uma campanha em benefício do maxixe brasileiro**. Jornal O Rio. 6/01/ 1928.

ABREU, Brício. **Propaganda da nossa música popular brasileira –Duque - história do maxixe na Europa**. Revista Música e & Disco, números 7/8 - 1960.

CABRAL M & Jaries P -**O quente é rebolar**. Revista Veja. São Paulo. 24/04/ 1996.

COELHO, José Baptista. **Os Bailes**. Jornal do Brasil. 5/01/1905.

DUARTE, Francisco. **Gafieiras : tratado geral do ambiente que exige respeito**. Revista de Domingo.1979.

FLAX. **A evolução do maxixe**. Jornal O imparcial. 11/02/ 1914.

NETO, Bráulio. **O som das gafieiras promete esquentar o verão**. O Globo. 20/12/1998.

PEDERNEIRAS, Raul. **O Maxixe**. Revista Século XX. 05/ 1906.

2.1- Outros Jornais :

Jornal do Brasil. 12/08/1979.

Jornal do Brasil. 1989.

Jornal do Comércio, 18/07/1848.

Jornal da Telerj. 1986.

Jornal Folha de São Paulo. 20/ 01/ 1979.

Jornal Correio da manhã. Ele se distraía no recreio das Turmalinas. 1/07/ 1918.

Jornal O Paiz -Baile e pancadaria. 19/01/ 1920.

Revista Kosmos. Parece que Foi Hontem, ano I, n. 1. 08/1986.

6. CYBERGRAFIA :

ARANTES, Antonio Augusto. [http: // www.samba-choro.com.br/noticias/8758](http://www.samba-choro.com.br/noticias/8758).

<http://www.earthlydelights.com.au/history.htm>

<http://www.google.com.br>

<http://www.cade.com.br>

ANEXOS

ROTEIRO DE ENTREVISTAS:

1. Há quanto tempo você pratica dança de salão?
2. Há quanto tempo você frequenta a gafieira Estudantina?
3. Você já frequentou outras gafieiras?
4. O que te traz a gafieira estudantina?
5. Você respeita o estatuto da gafieira?
6. A gafieira estudantina mantém a tradição do seu estatuto? Os frequentadores valorizam o estatuto?
7. Há algum apoio dos órgãos públicos para a manter a tradição desta cultura?
8. Você acredita que a gafieira ao ser divulgada pelas novas tecnologias de comunicação, traz público?
9. Há quanto tempo você trabalha como professor de danças de salão?
10. Como você definiria o samba de salão carioca?
11. Quais as características do samba de salão carioca?
12. O samba de salão carioca é tradicional ? Em que aspectos ele mantém a tradição?
13. Houve mudanças no samba de salão carioca? Quais? Em que ele mudou? Porque ele mudou?
14. Como era dançado o samba de salão carioca no início dos anos de 1980? Quais foram as diferenças e mudanças ao longo desses anos?
15. O que você pensa sobre a inserção de passos de outras danças no samba de salão carioca?
16. O que você pensa sobre a padronização do samba de salão carioca? Você conhece o Método Syllabus?
17. O que você pensa sobre a inserção do samba de salão nas escolas de samba?
18. Há mais incentivo dos profissionais de dança de salão para o aprendizado de outras danças do que o samba de salão carioca?
19. Há bailes específicos de samba de salão carioca?
20. Você acredita que o samba de salão carioca é valorizado pela sociedade?

MÉTODO SYLLABUS

Observações gerais a respeito dos passos analisados a seguir:

1. A Postura inicial está descrita em detalhe na p. 134
2. Todo passo é acompanhado da transferência do peso do corpo para a perna que realiza o passo.
3. Ao transferir o peso para uma das pernas, a outra perna flexiona em maior grau, provocando um desnível nos quadris, acentuando o movimento destes para o lado que apóia o peso do corpo.
4. A dança é constituída por um padrão recorrente de transferência de peso de uma perna para outra, com ou sem deslocamentos, provocando o constante movimento dos quadris, no chamado “rebolado”. Assim, a dança caracteriza-se prioritariamente pelo movimento da parte de baixo do corpo, sendo que a parte de cima é responsável pela manutenção da estabilidade postural. No entanto, o movimento geral não é homólogo, ou seja, o corpo estabiliza a parte baixo e mobiliza a parte de baixo ou vice-versa, mas sim contralateral, o corpo estabiliza os lado superior direito e mobiliza os lados inferior esquerdo (lados cruzados), ou vice-versa. A partir do movimento de oposição entre parte de cima e parte de baixo que inicia cada movimento. (Vide Fernandes 2002, p.250).
5. Posição inicial do casal: Um de frente para o outro, com os pés unidos. Vide p. 135.

NÍVEL BÁSICO:

Figura 1- PASSO BÁSICO:

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Passo para trás com a perna esquerda, com o apoio de todo o pé.	1	Passo para frente com a perna direita, com o apoio de todo o pé.
e	Trazer a perna direita para trás, junto à esquerda, com o apoio de todo o pé.	e	Trazer a perna esquerda para frente, junto à direita, com o apoio de todo o pé.
2	Dar um passo no lugar com todo o pé esquerdo	2	Dar um passo no lugar com todo o pé direito
3	Avançar com a perna direita	3	Passo para trás com a perna esquerda
e	Trazer a perna esquerda para frente, junto à direita, com o apoio de todo o pé.	e	Trazer a perna direita para trás, junto à esquerda, com o apoio de todo o pé
4	Dar um passo no lugar com todo pé direito.	4	Dar um passo no lugar com todo pé esquerdo

Figura 2-SAÍDA LATERAL:

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Passo para trás com a perna direita, com apoio dos metatarsos (meia-ponta).	1	Passo com a perna esquerda à frente, com apoio de todo o pé
e	Dar um pequeno passo para o lado esquerdo, saindo horizontalmente.	e	Dar um passo no lugar com todo o pé.
2	Avançar com a perna direita	2	Passo com a perna esquerda para trás.

Figura 3- TIRADA AO LADO

Observação: Logo após o passo 1 o homem deverá fazer a condução da mulher para o seu lado direito

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Passo com a perna esquerda para trás	1	Passo para frente com a perna direita, com o apoio de todo o pé.
e	Passo com a perna direita para trás com apoio do pé no metatarso	e	Dar um pequeno passo para o lado esquerdo, saindo horizontalmente.
2	Transferir o peso para a perna esquerda.	2	Passo para trás com a perna direita
3	Avançar com a perna direita à frente	3	Passo para trás com a perna esquerda

Figura 4- PASSO CRUZADO

Posição Inicial: Um ao lado do outro, o homem com a perna direita a frente e a mulher com a perna direita a frente, olhando para direções opostas, com as pernas afastadas sagitalmente (frente e trás), deverão estar com a parte de cima do corpo virada para seu parceiro(a).

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Passo com a perna esquerda para frente	1	Passo com a perna direita para trás
e	Virar o corpo da esquerda para a direita, mantendo a posição das pernas, porém transferindo o peso para a perna direita que agora está a frente.	e	Virar o corpo da direita para a esquerda.
2	Dar um passo com a perna esquerda para frente	2	Dar um passo com a perna direita a trás
3	Passo com a perna direita para frente	3	Passo com a perna esquerda para trás
e	Virar o corpo da direita para a esquerda	e	Virar o corpo da esquerda para a direita
4	Dar um passo com a perna direita a frente	4	Passo com a perna esquerda para trás

Figura 5- GANCHO

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Passo com a perna esquerda para trás	1	Passo para a frente com a perna direita
e	Passo com a perna direita para trás com apoio do pé no metatarso	e	Dar um pequeno passo para o lado esquerdo, saindo horizontalmente
2	Transferir o peso para a perna esquerda.	2	Transferir o peso para a perna direita trás
3	Passo com a perna direita a frente	3	Passo com a perna esquerda para trás
e	Unir o peso esquerdo ao pé direito	e	Passo com a perna direita para trás
4	Transferir o peso para a perna direita sem tirá-lo do lugar.	4	Passo com a perna esquerda para frente

FIGURA 6- BALANÇO

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Passo com a perna esquerda saindo horizontalmente	1	Passo com a perna direita saindo horizontalmente
e	Aproximar a perna direita à perna esquerda sem transferir o peso	e	Aproximar a perna esquerda à perna direita sem transferir o peso
2	Passo com a perna direita, saindo horizontalmente	2	Passo com a perna esquerda, saindo horizontalmente.
e	Aproximar a perna direita da perna esquerda sem transferir o peso	e	Aproximar a perna esquerda à perna direita sem transferir o peso
3	Passo com a perna direita para o lado direito	3	Passo com a perna esquerda para o lado direito

Figura 7- CAMINHADA

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Passo com a perna direita para frente	1	Passo com a perna direita para trás
2	Passo com a perna esquerda para a frente	2	Passo com a perna esquerda para trás
3	Passo com a perna esquerda para frente	3	Passo com a perna direita para trás
e	Passo com a perna direita cruzando atrás da esquerda com apoio dos metatarsos	e	Passo com a perna esquerda cruzando na frente da perna direita

FIGURA 8- ESSE (S)

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Passo com a perna esquerda, saindo horizontalmente	1	Cruzar a perna direita atrás da esquerda
e	Aproximar a perna direita da perna esquerda sem transferir o peso		
2	Passo com a perna direita para o lado direito	2	Cruzar a perna esquerda atrás da direita.
3	Passo com a perna direita para o lado direito	3	Cruzar a perna direita atrás da esquerda
e	Cruzar a perna esquerda na frente da perna direita		
4	Passo com a perna direita à frente ficando ao lado da mulher	4	Cruzar a perna esquerda atrás da direita

Figura 9 - GIRO DA DAMA

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Passo a frente com a perna esquerda	1	Passo com a perna direita para trás
2	Passo a frente com a perna direita	2	Virar o corpo da direita para a esquerda, apoiar a perna esquerda atrás completando o giro.
3	Passo a frente com a perna esquerda	3	Pisar com a perna direita para trás
4	Passo a frente com a perna direita	4	Passo com a perna esquerda para trás

Figura 10- PULADINHO

Observação: Apesar desta figura ter a denominação de puladinho, os pés não devem deslocar do chão, apenas realizar a transferência de peso de uma perna para outra (nível médio).

TEMPO	HOMEM	TEMPO	MULHER
1	Dar um pequeno passo com a perna direita para trás, virando o corpo do lado direito para o esquerdo	1	Dar um pequeno passo com a perna esquerda para frente, virando o corpo em diagonal da esquerda para a esquerda
e	Transferir o peso para a perna direita sem tirá-la do lugar	e	Transferir o peso para a perna direita trás sem tirá-la do lugar, com apoio do pé no metatarso
2	Transferir o peso do corpo para a perna direita	2	Voltar o peso para a perna esquerda
e	Dar um pequeno passo com a perna esquerda para trás, com apoio do pé no metatarso, virando o corpo em diagonal da direita para a esquerda	e	Dar um pequeno passo com a perna direita para frente, virando o corpo em diagonal da esquerda para a direita.
3	Transferir o peso da perna direita para a esquerda sem tirá-la do lugar	3	Transferir o peso da perna esquerda sem tirá-la do lugar, com apoio do pé no metatarso
e	Transferir o peso do corpo para a perna esquerda	e	Voltar o peso para perna direita