



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

GERMANA CLEIDE PEREIRA

DOIS PRÁ LÁ, DOIS PRÁ CÁ:
A CONSTRUÇÃO DOS MODELOS DE MASCULINIDADE E FEMINILIDADE
NA ACADEMIA DE DANÇA DE SALÃO

FORTALEZA

2011
GERMANA CLEIDE PEREIRA

DOIS PRÁ LÁ, DOIS PRÁ CÁ:
A CONSTRUÇÃO DOS MODELOS DE MASCULINIDADE E FEMINILIDADE
NA ACADEMIA DE DANÇA DE SALÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes.

FORTALEZA
2011
GERMANA CLEIDE PEREIRA

DOIS PRÁ LÁ, DOIS PRÁ CÁ:
A CONSTRUÇÃO DOS MODELOS DE MASCULINIDADE E FEMINILIDADE
NA ACADEMIA DE DANÇA DE SALÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes.

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Rosendo Freitas do Amorim
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Aos alunos e professores
do Projeto Dançar Faz Bem.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me dar a oportunidade de viver e acreditar em um mundo melhor.

A querida Glória Diógenes, minha orientadora. Agradeço imensamente por aceitar acompanhar-me nesta árdua jornada. Obrigada pelo seu rigor intelectual, pela paciência, confiança e carinho de mãe com que me recebeu em cada momento de orientação.

Aos meus pais pelo amor e compreensão nos momentos de angústia.

A Magna, minha irmã, pelo incentivo e amizade.

Ao Thyago, meu amor, ombro amigo de todas as horas. Obrigada por me fazer feliz.

A Thamys Castelo pela transcrição das entrevistas.

Às amigas Paula Vieira e Natália Maia pela atenção, apoio, generosidade e delicadeza que me prestaram nos momentos mais difíceis dessa caminhada.

A todos os colegas de mestrado, especialmente, Arthur e Mário pelas conversas travadas, nos estádios de futebol, tanto sobre o Ceará Sporting Clube como sobre nossas dissertações. Também agradeço a Adriano Caetano, Monalisa Dias e Marcos Paulo pelas trocas intelectuais.

À professora Isabelle Braz. Obrigada por sua generosidade.

Aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC, Aimberê e Socorro.

Ao conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pela bolsa de pesquisa concedida durante o mestrado.

A todos aqueles que no momento esqueci.

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é analisar a construção dos papéis masculinos e femininos na academia de dança de salão. Para isso, foram tomados os espaços do salão de dança do Projeto Dançar Faz Bem, o processo de ensino-aprendizagem dessa atividade, as normas da academia e especialmente as disposições técnicas e estéticas dos dançarinos para a produção de um corpo-dança apropriado a damas e cavalheiros. Desse modo, foram analisados corpos, gestos e performances de professores e alunos, durante as aulas, as interações entre homens e mulheres e o ritual da escola de dança com seus ensinamentos a iniciantes e veteranos.

Palavras-chave: dança, corpo e gênero.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the construction of male and female roles in the Academy of ballroom dancing. For this, the spaces were taken ballroom dancing Project does well, the process of teaching and learning of this activity, the rules of the academy and especially the technical and aesthetic dancers to produce a body-suited to dancing ladies and gentlemen. Thus, we analyzed the bodies, gestures and performances by teachers and students during the lessons, interactions between men and women and ritual dance school with its teaching beginners and veterans.

Keyword: dance, body and gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1 – A DANÇA DE SALÃO E SUAS PRÁTICAS SOCIAIS.....	22
1.1 Um pouco de história.....	22
1.2 Rodopiando pelos salões de dança de Fortaleza.....	31
1.3 A academia de dança de salão	40
1.4 O Projeto Dançar Faz Bem	50
1.5 Minhas escolhas, minhas expectativas	56
1.6 Dançando com a pesquisa	61
CAPÍTULO 2 – A DANÇA DE SALÃO COMO RITUAL.....	69
2.1 O processo de ensino-aprendizagem.....	69
2.2 A academia enquanto ritual.....	73
2.3 Iniciantes e veteranos.....	87
2.4 Gênero em perspectiva	99
2.5 Homens cavalheiros, mulheres damas	105
CAPÍTULO 3 – A FABRICAÇÃO DO DANÇARINO	115
3.1 As normas da academia e o autocontrole dos dançarinos.....	115
3.2 A performance na academia	131
3.3 O olhar como avaliador das performances.....	144
3.4 O habitus do dançarino de salão: formas de fazer-se dama ou cavalheiro	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	164

INTRODUÇÃO

Era mais um início de semestre na academia de dança de salão. Atenta ao que se passava durante a aula, percebi a ocasião no qual os professores, após repassar as técnicas dos movimentos, deslocamentos, giros e dos comportamentos de damas e cavalheiros, pediram para que os homens se posicionassem do lado direito da sala e as mulheres do lado esquerdo. E assim, um de frente para o outro, ordenaram que os cavalheiros se direcionassem e convidassem uma dama para dançar.

Em meio a tantos alunos, ainda confusos com o que tinham acabado de aprender, dirigi minha atenção a um rapaz, que aparentemente resistente, foi o último a escolher sua parceira de dança. Sua indecisão e atraso gerou uma espécie de “seleção natural” das candidatas, pois à medida que os outros cavalheiros elegiam suas damas, restavam para si poucas opções.

Demonstrando certo nervosismo, porém tentando a todo custo disfarçá-lo, olhou rapidamente para uma garota que, ainda não escolhida por nenhum cavalheiro, se encontrava próxima ao som da sala, e com uma aparência crédula, aproximou-se dela. Evitou fitá-la com seus próprios olhos e com a cabeça um pouco inclinada para o chão estendeu sua mão. Por se tratar de um código da própria dança, ela entendeu que aquele gesto tratava-se de um convite. Rapidamente, segurou sua mão com firmeza. Penso que tomou essa atitude com receio dele desistir e ela, portanto, ficar sem parceiro para aquela dança. Deste modo, os dois caminharam-se para o centro da sala.

Era fácil intuir que mal se conheciam. Na verdade, que nunca tinham se visto até aquele momento, nem mesmo tinham se cruzado pelos corredores próximos aquele lugar. Eram, assim, completos estranhos. Mas, apesar de nunca terem se olhado antes, nem mesmo de relance, deveriam agora, segundo as instruções dos professores, olhar-se fixamente e tocar um o corpo do outro.

Visivelmente incomodados com aquela situação que se apresentava tão singular em suas vidas, o casal de dançarinos seguiu as orientações dos professores e, a fim de diminuir a distância entre os corpos, aproximaram-se.

Ele caminhou o correspondente a meio passo e ela completou o restante da distância, dissimulando seu acanhamento.

O convite para o abraço partiu da ação do cavalheiro. Ele enlaçou a cintura dela com seu braço direito, segurando com firmeza suas costas. Em seguida, estendeu seu braço esquerdo, formando quase um ângulo de 90º graus, e num gesto cortês fez referência que ali ela poderia repousar sua mão direita.

Passaram-se alguns minutos se conhecendo, entretanto nada falaram um para o outro. Avaliaram-se através dos próprios corpos, do que experimentavam em cada toque. Corrigiram-se a si mesmos em relação à posição dos braços; das mãos; dos ombros, que deveria permanecer arqueados e do pescoço, que precisaria estar alongado, sustentando uma posição elegante.

Antes mesmo dos primeiros toques musicais, num movimento que a surpreendeu, ele trouxe-a para junto de seu peito. Ficaram tão achegados que pensei na possibilidade de sentirem a respiração e as batidas do coração um do outro. Desse modo, abaixo da linha da cintura percebi o momento que a perna direita do cavalheiro procurava encaixar-se entre as pernas da sua parceira. Ela tomou a atitude com certo incômodo, talvez tenha considerado sua ação um desrespeito. Procurou afastar-se um pouco, estabelecendo um limite entre seus corpos. E aparentemente desconcertado, ele buscou controlar seu ímpeto, empregando um pouco de pudor em suas ações.

Passado todo o constrangimento perceberam que a música já tocava ao fundo da sala. O som que a invadia tratava-se de um bolero. Sua melodia suave tranquilizou os ânimos, passando a exigir dos corpos movimentos e deslocamentos delicados. Ela mostrava-se ansiosa, esperando que ele começasse logo a dançar. Porém, ele aparentava não se sentir mais tão à vontade e seguro. Por alguns instantes fechou a expressão do rosto e foi fácil perceber rugas de preocupação. Talvez naqueles instantes tenha pensado no tamanho da responsabilidade que seria conduzir aquela dança. Como poderia pensar em todos aqueles movimentos, transmiti-los a seu corpo e logo em seguida fazer sua parceira entendê-los através de uma condução? E será

que ela entenderia tudo a ponto de executar o que ele tinha estabelecido para aquela dança?

Por algum tempo, permaneceu quase que imóvel, até sentir que sua dama estava preste a iniciar aquela dança. Ela, por sua vez, mexia-se, disfarçadamente, de um lado para o outro, indicando-o talvez que a música já tocava há certo tempo. Nesses instantes uma gota de suor teimava em correr pelo seu rosto, por mais que ele tentasse enxugá-la com seu antebraço. Como ainda experimentava em seu próprio corpo a insatisfação de sua parceira, encheu o peito de ar com a finalidade de se autoafirmar, trouxe-a para mais próximo de si, dispôs ambos os corpos para o lado direito levando o peso nessa direção e numa espécie de balanceio começou um sutil *dois prá lá, dois prá cá*¹.

Esses primeiros segundos transcorreram sem alteração. Ele agia com mais desenvoltura à medida que a harmonia entre o movimento descrito por seus corpos e a velocidade com que exerciam os passos de dança se materializava no bolero tocado ao fundo. Conseguiram agora obedecer cadenciadamente cada acento musical. Tentaram, deste modo, executar alguns movimentos aprendidos na aula. Obtiveram sucesso em uns, mas, em outros perdiam a técnica. E quando não conseguiam realizá-los solicitavam a presença de um professor, que prontamente os corrigia e esclarecia as prováveis dúvidas.

No entanto, pude perceber que algo ainda a incomodava. E mesmo sem falar uma só palavra, ela indicava através de seu próprio corpo, que eles estavam dançando há muito tempo num mesmo lugar. Com “delicadeza” ela passou a deslocar-se mais que ele, abria os movimentos forçando-o ao deslocamento pelo salão de dança. Contudo, o maior estímulo recebido pelo casal foi outra dupla de dançarinos, que dançando no sentido contrário ao

¹ Este movimento consiste, basicamente, em dois passos para a direita e dois passos para a esquerda. Após a escolha da direção do movimento, mantendo os pesos dos corpos na direção oposta àquela estabelecida para o deslocamento, o cavalheiro pode iniciar a dança para a sua esquerda ou para a sua direita. Lembrando sempre que dama deve deslocar-se, com a ajuda da condução de seu parceiro, na direção inversa, como se fosse seu espelho.

estabelecido por regra pela dança de salão², colidiu neles, mobilizando-os a procurar outros espaços.

Nessa ocasião ela aproveitou para exibir-se pelo salão, foi possível perceber um sorriso saindo do canto de sua boca. Demonstrando tamanha satisfação puxou rapidamente o elástico que prendia sua espessa cabeleira, balançando-a de uma forma que foi possível, mesmo para mim que observava tudo a certa distância, sentir um cheiro de perfume no ar.

Com o passar do tempo ele apresentava-se cada vez mais altivo conduzindo sua dama com certa firmeza e ao mesmo tempo com toques de delicadeza. Como tantos outros casais, que ensaiavam os movimentos-passos da aula que acabará de acontecer, observei que eles também arriscavam cantar o refrão da música que estavam dançando, que falava:

Bésame, Bésame mucho
Como si fura esta noche
La última vez.
Bésame, Bésame mucho
Que tengo miedo a perdeste
Perdeste después.³

Envolveram-se tanto com a melodia, que passaram a dançar desembaraçados e descompromissados com a técnica, com a ordem estabelecida para cada um daqueles movimentos. Demonstraram, assim, sentir muito prazer no que estavam praticando. Eles permaneceram tão concentrados, tão entregues um ao outro que não perceberam que a música estava prestes a acabar. Assim, ao entender o término daquela dança, finalizaram sua performance com uma pose típica do bolero: o cavalheiro segurando, com ambas as mãos, o corpo de sua parceira, o fez inclinar a um limite próximo a linha de sua cintura.

Através da última nota musical encerraram sua dança e ao longe ouviram o professor falar: - Troquem os casais. Com isso, ele agradeceu a dança beijando gentilmente a mão de sua parceira, fazendo questão de levá-la a um canto da sala, onde lá, prontamente, encontrava-se sua futura dama.

² O deslocamento característico e tido como universal na dança de salão dá-se no sentido anti-horário. Pois, desta forma todos os casais tem a possibilidade de deslocar-se sem chocar ou interromper a evolução dos outros casais.

³ Música *Bésame mucho*, de Consuelo Velazquez.

Esta é a descrição de uma cena habitual, que se apresenta nas aulas de dança de salão. Verificamos nela uma dinâmica diferente da localizada nos ambientes de encontro da vida urbana que, na maioria das vezes, não chega a proporcionar ao indivíduo o contato face a face. Conferimos que aqui as relações sociais ganham uma dimensão mais profunda daquelas encontradas como, por exemplo, nos transportes públicos, nas salas de espera dos consultórios ou nos elevadores, onde nos sentimos, às vezes, ameaçados pela simples presença do outro.

O ritmo acelerado da vida e as urgências do cotidiano resultam muitas vezes na transformação de nossas características pessoais, deixamos de lado a serenidade de nossas ações e entramos no jogo da agitação dos núcleos urbanos. O espaço-tempo específico das grandes cidades tende a massacrar os sujeitos no próprio ambiente da urbanidade, tornando extremamente difícil qualquer planejamento em longo prazo. Locomovendo-se pelos corredores de trânsito temos sempre o desejo de chegar o mais rápido possível em algum lugar. Não paramos nem para observar o que ou quem se encontra ao nosso redor. De um modo geral, somos estranhos e insensíveis ao que vemos e ouvimos. Nossos corpos movem-se sem que percebamos a presença dos demais.

A vida moderna favorece cada vez mais o individualismo, cabendo ao sujeito descobrir por si só aquilo que é capaz de fazer e escolher os fins a que esta capacidade pode melhor lhe servir, sem pensar, na maioria das vezes, no próximo. As relações íntimas vividas na modernidade, assim como, as conexões mais amplas do indivíduo com o mundo social tendem a ser vazias. As atividades interativas aparecem sem atrativo ou quando surgem evaporam-se no tempo e no espaço. Os laços e envolvimento pessoais retrocedem e dão lugar a preocupação obsessiva com “eu” (SENNETT, 1999).

Os indivíduos encontram-se uns aos outros em papéis bastante segmentários. A especificidade de cada tarefa individual faz com que passemos a depender de mais pessoas para a satisfação de nossas necessidades. O que não implica dizer que essas pessoas passarão a fazer parte do nosso ciclo social. As relações de proximidade mudaram suas características, os indivíduos mais chegados estabelecem uma relação de

utilidade para nós. O papel que cada um deles desempenha é encarado como meio para alcançar determinado fim desejado. A heterogeneidade constitutiva dos grandes núcleos urbanos, a superficialidade dos contatos, as relações sociais transitórias, a fugacidade dos envolvimento sociais, acabaram sendo responsáveis pelo enfraquecimento dos antigos laços sociais (SIMMEL, 1979).

A vida social moderna corre mobilizada quase sempre pelos contatos impessoais. Nas grandes metrópoles, os espaços sociais tendem a manter os indivíduos distantes. Nesses espaços concentram-se agrupamentos de pessoas de diferentes localidades que se apresentam estranhas umas as outras. Muitas vezes breves e superficiais os encontros livram os indivíduos dos contatos prolongados, sem o estabelecimento de conversas, muito menos de socialização. São lugares “protegidos” e suspensos dos laços afetivos, precavendo o indivíduo da difícil tarefa de sentir-se à vontade na presença de estranhos.

Para Louis Wirth (1979), a cidade é como uma “força” social capaz de gerar diferentes efeitos na vida dos indivíduos. Ela é o centro iniciador e controlador da vida econômica, política e cultural que atraiu as localidades mais remotas do mundo para sua órbita e interligou as diversas áreas, os diversos povos e as diversas atividades num mesmo universo.

No desafio de tentar definir cidade, Wirth, nos dá pistas importantes para entendermos que ela não é apenas uma entidade física, mas um modo de vida. É na provocação de captar suas dimensões que ele chega à definição de cidade como “um núcleo relativamente grande, denso e permanente de indivíduos socialmente heterogêneos” (1979: 96).

Segundo o autor, os indivíduos deste espaço urbano encontram-se uns aos outros em papéis bastante segmentários. Também dependem de mais pessoas para a satisfação de suas necessidades do que a população rural e por isso são associados a um número maior de grupos organizados. No entanto, dependem menos de pessoas determinadas e essa dependência confina-se a um aspecto altamente fracionado da esfera de atividade dos outros.

Isso é essencialmente o que quer dizer quando se afirma que a cidade se caracteriza mais por contatos secundários do que

primários. Os contatos da cidade podem na verdade ser face a face, mas são, não obstante, impessoais, superficiais, transitórios e segmentários (WIRTH, 1979: 101).

Para ele, os traços pessoais, as ocupações da vida cultural e as ideias dos membros da comunidade urbana variam mais amplamente do que a dos habitantes das zonas rurais.

A heterogeneidade constitutiva das grandes cidades acaba sendo responsável pelo enfraquecimento de antigos laços sociais familiares, como os que existiam no campo e que eram fundamentados na origem comum e no conhecimento pessoal dos seus habitantes. Agora, as relações sociais mudaram, as pessoas mais “chegadas” tendem a manter uma relação de utilidade para nós. O papel que cada agente desempenha na nossa vida é encarado como meio para alcançar um fim desejado. Segundo Wirth, na sua maioria, os contatos são impessoais, objetivos e transitórios.

Em resumo, ele acreditava que o estabelecimento das cidades implicava o surgimento de uma nova forma de cultura caracterizada por papéis altamente fragmentados; predominância de contatos secundários sobre primários; isolamento; superficialidade; anonimato; relações sociais transitórias e com fins instrumentais; inexistência de um controle social direto; diversidade e fugacidade dos envolvimento sociais; afrouxamento nos laços de familiares e competições individuais.

Já para o sociólogo alemão Georg Simmel (1979), a vida metropolitana implicava uma consciência elevada e uma predominância da inteligência no homem metropolitano. Conseqüentemente, a intelectualidade destinava-se a preservar a vida subjetiva desses indivíduos contra o poder avassalador da existência na cidade. Pontualidade, calculabilidade, exatidão foram introduzidos à força na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana. Porque segundo ele,

Os relacionamentos e afazeres do metropolitano típico são habitualmente tão variados e complexos que, sem a mais estrita pontualidade nos compromissos e serviços, toda a estrutura se romperia e cairia num caos inextricável (SIMMEL, 1979: 14).

Esta constante transformação exterior e interior levava o homem urbano a um crescente processo de individualização como modo de manter um núcleo de autocompreensão. Simmel previa que tal procedimento levaria a uma subjetividade altamente pessoal que, no limite, induziria à dissociação, à indiferença para com os demais e como também ao sentimento de solidão.

O homem urbano, de acordo com ele, encontrava-se massacrado pelo turbilhão de acontecimentos (estímulos) cotidianos, aos quais depois de certo tempo deixaria de reagir, sofrendo uma espécie de “anestesia” que faria com que ele passasse a não se espantar com mais nada. Essa atitude distanciada, uma espécie de embrutecimento, gerado pelo excesso de estímulos nervosos, Simmel chamou de *atitude blasé*.

Da mesma forma, através da rapidez e contrariedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada. Isto constitui atitude blasé (SIMMEL, 1979: 16).

As grandes cidades, segundo sua visão, acentuam muito a capacidade que as coisas têm de poderem ser adquiridas, mais do que as localidades menores. E é por isso que nelas se constituem a localização genuína da *atitude blasé*.

O esgotamento sensitivo provocado pela multiplicidade de elementos percebidos no ambiente urbano, a causa da assim denominada *atitude blasée*, provoca, de acordo com o pensamento do autor, uma atitude de reserva de um “metropolitano” para com o outro. Essa reserva aparece sob a forma ou a capa de um fenômeno mais geral da metrópole.

Em parte esse fato psicológico, em parte o direito a desconfiar que os homens têm em face dos elementos superficiais da vida metropolitana, tornam necessária nossa reserva. Como resultado dessa reserva, freqüentemente nem sequer conhecemos de vista aqueles que foram nossos vizinhos durante anos. E é esta reserva que, aos olhos de gente da cidade pequena, nos faz parecer frios e desalmados (SIMMEL, 1979: 17).

Na verdade, o aspecto interior dessa reserva exterior é não apenas a indiferença, mas, segundo Simmel, uma leve aversão, uma estranheza e repulsão, que redundarão em ódio e luta no momento do contato mais próximo. A proximidade física e a estreiteza do espaço tornam mais evidentes à distância mental.

O que Georg Simmel não previa e muito menos Louis Wirth é que o isolamento, a superficialidade, anonimato, a individualização, a indiferença e a calculabilidade, na chamada era “pós-moderna”, seriam acentuados a tal ponto que volatilidade e descartabilidade seriam itens cada vez mais presentes na vida do homem urbano.

Novos meios de contatos surgem para dar alívio àqueles sujeitos que se encontram pressurizados pelo tempo cronométrico de suas atividades ou pelos que tomam por atitude a reserva, a indiferença e até uma espécie de aversão diante da presença do outro. As modernas tecnologias como celulares, computadores, apresentam-se como meios para facilitar à vida das pessoas, mas também acabam por promover o afastamento dos indivíduos dos contatos próximos. Segundo Bauman (2004), na líquida vida moderna, a interação virtual e a não-virtual trocaram de lugar. Agora, a variedade virtual é aquela que se tornou a grande realidade de nossa existência.

Para esse autor, entretanto, seria irresponsável culpar as engenhocas eletrônicas pelo lento e constante recuo da proximidade pessoal. Apesar de no líquido mundo moderno a proximidade virtual apresentar características vantajosas, no entanto, faltam outras condições da relação tête-à-tête. Para ele, quanto mais atenção é dispensada e esforço for empreendido para absorver a variedade virtual de proximidade, menos tempo será dedicado à aquisição e ao exercício das habilidades que o outro tipo de habilidade exige, no caso a habilidade não-virtual. E completa afirmando que,

Essas habilidades caem em desuso – são esquecidas, nem chegam a ser aprendidas, são evitadas ou a elas se recorre, se isso chega a acontecer, com relutância. Seu desenvolvimento, se requerido, pode apresentar um desafio incômodo, talvez até insuperável (BAUMAN, 2004: 84).

Essa vida social moderna apesar de empobrecer os contatos face a face entre os indivíduos também acaba oferecendo uma variedade de

oportunidades a esses mesmos sujeitos de buscarem novos interesses. Criando, dessa maneira, ocasiões para o cultivo de uma pluralidade de escolhas possíveis. Essas escolhas estão ligadas as rotinas cotidianas dos indivíduos, por exemplo, como formas de comer, vestir, agir ou de lugares preferidos para diversão e lazer.

Segundo Giddens (2002), essas rotinas estão sempre abertas a mudanças, reformulando, assim, o próprio sujeito e acabando por construir um estilo de vida. Logo, considera como estilo de vida “um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto-identidade” (2002: 79). Para ele, a seleção dos estilos de vida é influenciada em grande parte por pressão de grupos e pela visibilidade de determinados estilos, ou limitada a determinadas condições socioeconômicas.

A pluralidade de escolhas possíveis, desse conjunto de práticas nos ambientes da modernidade, são muito mais diversas e segmentadas, provocando múltiplos ambientes de ação dos indivíduos, chamada por Giddens, de setores de estilo de vida. Para ele, “um setor do estilo de vida se refere a uma ‘fatia’ do tempo-espço do conjunto das atividades de um indivíduo, dentro do qual um conjunto de práticas relativamente consistentes e ordenadas é adotado e encenado” (2002: 81-82). Pensando assim, podemos considerar todas as atividades de dança como setores de estilo de vida dos indivíduos, entre elas a própria dança de salão, onde os dançarinos dedicam um tempo-espço de suas vidas ao prazer e à diversão que ela proporciona, sendo também um veículo de alívio para as tensões do dia a dia.

Sabemos de antemão que qualquer modalidade de dança é importante para o indivíduo porque consegue promover bem estar físico, social e psicológico. No caso específico da dança de salão ela é capaz de possibilitar a autoexpressão do indivíduo, a comunicação, a diversão, o prazer e uma revitalização social, pois tem como característica promover momentos de sociabilidade entre seus praticantes.

A dança de salão devido ao seu potencial integrador, sua capacidade de romper com a superficialidade e com os contatos transitórios tão

comuns da contemporaneidade, atraindo para as academias cada vez mais alunos, os quais acabam por incorporar essa atividade ao seu estilo de vida.

Essa questão da alegria, da felicidade você não tem noção de quantas pessoas eu trouxe para projeto. Eu trouxe muita gente. Meus amigos quase todos já fizeram pelo menos um minicurso. É muito bom mesmo. A gente se sente muito feliz. Eu estou com duas amigas, aqui, que entrarão agora, por causa dessa questão de que você vai se sentir bem. Porque, às vezes, a pessoa passa por alguns momentos na vida de tristeza ou até de depressão mesmo. Se você deixar a tristeza te absorver, né? Aí você vem pra cá e conhece gente bacana, aprende coisas novas, se diverte e relaxa. Nossa, eu nem sei quantas pessoas eu trouxe para cá! Eu sei que foi muita gente: o pessoal do colégio e o pessoal da faculdade. E até hoje quem tá meio assim, que terminou com o namorado, tá triste... Eu digo: - Pois vai dançar que é a melhor coisa que você vai fazer por você mesmo (ALUNA CÍNTIA).

Além de proporcionar a integração social tão cara aos nossos dias, essa atividade, coloca aos dançarinos a possibilidade de “redescobrir” o prazer de construir novos e densos laços sociais. A dança de salão apresenta-se como uma tentativa de assegurar um exercício capaz de incorporar, nos indivíduos, uma dinâmica de socialização, convidando-os ao encontro com o outro, mesmo que este outro seja em princípio, um desconhecido. Os sujeitos que dela participam conseguem amenizar o preconceito do encontro face a face e acabam por entregar-se a interação que ela exige.

Essa proximidade física caracteriza uma intimidade que nasce, quase sempre, de um contato corporal sem a necessidade de uma comunicação verbal entre a dupla de dançarinos. Essa intimidade, assim como a confiança no parceiro, cresce à medida que os companheiros de dança estabelecem laços afetivos, surgidos da atmosfera de atenção recíproca criada pelos praticantes, das brincadeiras que os envolvem durante as aulas e da busca mútua pelo prazer de dançar.

As aulas são realizadas em academias ou escolas de dança, local não apenas da sociabilidade dos indivíduos, mas da aprendizagem da técnica (postura, condução, percepção rítmica e execução dos passos) e também da produção de gestos, corpos e performances, tanto de damas como de cavalheiros.

Os dançarinos são orientados por professores, encarregados de repassar o conhecimento da dança e o papel que homens e mulheres deverão desempenhar, com a finalidade de disseminar nos alunos aquilo que chamarei de *habitus* (BOURDIEU, 2007) do dançarino de salão. O comportamento e a etiqueta vão sendo arquitetadas nesse corpo-dançarino como modelos copiados desses professores através de uma *imitação prestigiosa* (MAUSS, 1974).

A assimilação do *habitus* começa com o aluno na condição de iniciante, passando depois para a situação de iniciado, momento que internaliza na sua representação dançante novas posturas e movimentos. Essas disposições e habilidades são transmitidas e atravessadas por sutis e profundas imposições físicas, que serão desatadas pelo próprio indivíduo no momento da descontração da sua dança.

Sendo assim, no primeiro capítulo, intitulado “A dança de salão e suas práticas sociais”, faço uma breve explanação de como a dança de salão de Fortaleza passou dos salões dos clubes elegantes para as academias de dança. No primeiro tópico intitulado: “Rodopiando pelos salões de dança de Fortaleza” relato sobre os principais clubes e bailes dessa cidade, antes do surgimento da academia de dança, tomando como base o estudo realizado pela arquiteta Mirtes Pontes (2005). No segundo tópico, “A academia de dança de salão” exploro o surgimento do fenômeno da academia de dança como escola de aprendizagem, destinada ao ensino de uma atividade corporal. Acabo por apresentar o “Projeto Dançar Faz”, meu objeto de estudo. No terceiro e quarto tópicos, exponho toda a caminha da pesquisa de campo e as opções metodológicas adotadas nesse trabalho.

Na segunda parte desse trabalho, chamado “A dança de salão como ritual”, trato especificamente das observações no campo de estudo. No tópico intitulado “O processo de ensino-aprendizagem” apresento a descrição de como se arquiteta o ensino-aprendizado dessa prática através das técnicas de dança, do comportamento e da etiqueta repassados dos professores aos alunos, observando sempre os papéis destinados a damas e cavalheiros. Apresento também a dinâmica da academia de dança com todos os seus rituais, expondo assim, o ambiente das aulas. O outro tópico, denominado de

“Alunos iniciantes, alunos veteranos”, mostro como essas categorias nativas são fundamentais no ritual de passagem de alunos neófitos para a condição de iniciados, no universo da dança de salão. O último tópico da segunda parte, chamado “Homens cavalheiros, mulheres damas”, inicio a discussão sobre a construção dos modelos de masculinidade e feminilidade que a academia de dança de salão produz, buscando os elementos que baseiam o questionamento da presente pesquisa.

Na terceira parte, intitulado de “A fabricação do dançarino”, apresento a construção do dançarino através da inscrição de um habitus corporal, gestual e performático fundamentado na diferença de gênero. No tópico intitulado “As normas da academia e o autocontrole dos dançarinos” trato do código da dança de salão, que além ser precedido por regras de etiqueta e normas de comportamentos ordena a relação entre damas e cavalheiros. Os dois tópicos seguintes - “A performance na academia” e “O olhar como avaliador das performances” - abordo as atuações dos dançarinos, que através da sedução privilegiam a encenação de situações românticas. Nesse sentido verso como o olhar pode ser essencial para esses indivíduos fazerem-se notar e “dizer” da importância do papel que desempenham no interior do grupo social. No último tópico intitulado “O habitus do dançarino de salão: formas de fazer-se dama ou cavalheiro” abordo a incorporação das ações dançantes pelos indivíduos através do inculcar de disposições técnicas e estéticas para a produção de um corpo-dança, apropriado a cada sexo. E também exponho a forma como essas disposições ultrapassam as barreiras da academia de dança e impetram a vida desses indivíduos.

1 A DANÇA DE SALÃO E SUAS PRÁTICAS SOCIAIS

1.1 Um pouco de História...

Através da história da humanidade verificamos que o homem dançou em todas as épocas. Em seus primeiros movimentos dançando ele buscou invocar as forças da natureza demonstrando, através dos gestos, suas necessidades mais imediatas. Era uma época que a dança tinha formação circular, onde homens e mulheres se dispunham na roda sem ordem pré-estabelecida, até que o círculo fosse fechado. Essas danças não chegavam a ser uma espécie de atividade, mas uma forma de viver.

Baseados na ideia de que o igual atraia o que era semelhante, os homens imitavam, por exemplo, o trovão: girando o próprio corpo no solo acompanhado do rufar dos tambores, dando golpes na terra, provocando a chuva. Sendo esta necessária para as plantações e para saciar a sede. Dançavam imitando as fases da lua para que essa influísse diretamente sobre as mulheres grávidas e as sementes do plantio.

Nos sacrifícios dança-se para satisfazer os deuses; dança-se ao redor dos anciãos para que transmitam sabedoria; dança-se ao redor dos enfermos para afugentar seu mal e ao redor dos mortos para que seus espíritos, satisfeitos, se afastem.

(...)

Dança-se no casamento raptando a noiva, dança-se ao redor das novas habitações, da árvore que dá amparo e o berço que há de abrigar o novo ser (OSSONA, 1988: 43).

Aquele indivíduo participante da organização circular mais dotado para alcançar o poder de êxtase, que mais rapidamente entrasse em transe, Segundo Ossona (1988), podia saltar dentro do círculo e ser animado em suas evoluções e contorções pelos demais dançarinos. Nascendo, assim, o primeiro germe de solista e a base do espetáculo de dança, com um indivíduo que atua, enquanto outros o observam e o acompanham.

De acordo com essa autora, num dado momento da história, o número de dançarinos torna-se insuficiente para cobrir com sua magia as zonas que deviam ser protegidas e beneficiadas com as danças. Logo, abre-se

o círculo, dando nascimento a formação em cadeia. “Esta cadeia vai cobrindo em seu ambular todas as zonas necessárias” (1988: 45).

A esta altura da evolução coreográfica, diz Ossoona, aparece à figura do guia, aquele que conduz o restante dos dançarinos. Com isso acontece a distinção de funções mais apropriadas ao homem e à mulher. Diferenciando, assim, as danças exclusivas de participação feminina e outras de participação masculina. A formação coreográfica que aparece em seguida é a profissional ou de desfile, no qual os indivíduos encontram-se fundidos no conjunto de dançarinos e que mais tarde são dispostos em parselhas. É quando as danças podem realizar-se em linhas frente a frente, sendo uma só de homens e outra só de mulheres, criando condições de realizá-las em recintos fechados.

Para Ossoona, das linhas frente a frente de homens e mulheres à constituição de pares independentes foi apenas um passo. No entanto, para esse acontecimento decorreram alguns séculos. Foi o caso da dança dos salões europeus que, no período do reinado de Luís XIV, ganhou seu apogeu. Não é por acaso que é nesse momento que a dança firma-se como espetáculo e onde se inicia a profissionalização dos dançarinos. Essa dança foi a maneira mais apropriada da nobreza exibir-se na sociedade, conservando o aparato hierárquico da corte. As danças palacianas obedeciam a esse princípio hierárquico, onde nos bailes aquele que tivesse maior prestígio e alma mais nobre era quem ocupava o papel principal (GADELHA, 2006).

Entre os séculos XV e XVI, a dança de salão executada aos pares em bailes ou reuniões da nobreza europeia passou a fazer parte tanto do lazer como da educação aristocrática da época, já que dispunha de um modo criativo e dinâmico de divulgar os costumes e a etiqueta dessa gente. Era dessa forma concebida como divertimento da corte e também utilizada como um dos elementos para afirmar o prestígio e o poder desse grupo dominante (ELIAS, 2001).

Também chamada de dança social por ser praticada em festas de confraternização, proporcionando relações sociais de diverso caráter como a amizade, a dança de salão, passou a ser praticada primeiramente nos salões das cortes reais europeias, chegando às colônias da América por intermédio dos seus colonizadores. No caso específico do Brasil, foram os colonizadores

portugueses e imigrantes de outros países da Europa quem disseminou essa dança em nosso território. As primeiras danças foram o minueto, a polca e a valsa, que chegaram ao Rio de Janeiro ainda no século XIX (ALVES, 2001; MASSENA, 2006).

O começo dessa história dançante, no Brasil, nasceu em meados do século XVIII, quando Portugal, país pioneiro na exploração marítima mundial, tendo constituído seu império colonial com possessões na África, Ásia e América do Sul, caiu em crise tornando-se um país atrasado em relação às grandes potências europeias. Passando, assim, a depender economicamente e militarmente da poderosa Inglaterra, apesar de manter firme o seu sistema colonial.

Por longos anos, Portugal teve supremacia comercial na Europa revendendo especiarias. Entretanto, apesar da prosperidade advinda desse comércio a nação empobrecia. Vários foram os fatores que promoveram a decadência do Estado português: a empresa mercantil era extremamente dispendiosa; muitos gastos com a Coroa para manter o monopólio das especiarias e o constante patrulhamento para evitar os assaltos; gastos com as embarcações que duravam poucas viagens e eram passíveis de naufrágios; a emigração do povo lusitano, as epidemias e as crises de fome que provocando declínios demográficos afetando setores de produção e consumo; aplicação do lucro mercantil com obras dispendiosas, como também concedendo vantagens a aristocracia decadente em detrimento da burguesia.

A Europa, nesse período, passava por uma série de transformações. A Inglaterra iniciava a revolução industrial e necessitava cada vez mais de mercados consumidores. A França já havia passado pela grande revolução burguesa, derrubando o absolutismo, o mercantilismo e acabando com os resquícios do feudalismo. Napoleão Bonaparte⁴ assumiu o poder e passou a consolidar, por meio de guerras, os ideais de modernização política e

⁴ Napoleão Bonaparte foi um líder político e militar durante os últimos estágios da Revolução Francesa. Adotando o nome de Napoleão I, foi imperador da França de 18 de maio de 1804 a 6 de abril de 1814, posição que voltou a ocupar por poucos meses em 1815 (20 de março a 22 de junho). Sua reforma legal, o Código Napoleônico, teve uma grande influência na legislação de vários países. Através das guerras napoleônicas, ele foi responsável por estabelecer a hegemonia francesa sobre maior parte da Europa. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Napole%C3%A3o_Bonaparte>. Acesso em: 31 de maio de 2011.

econômica da Revolução Francesa. Assim, foi criando condições também para o desenvolvimento de uma revolução industrial que carecia de mercados consumidores para a produção francesa. Assim, Inglaterra e França começaram a guerrear.

Napoleão Bonaparte, no século XIX, passou a mover contra a Inglaterra uma guerra que acabou por ter consequências drásticas para o povo lusitano e a corte portuguesa. Devido às consequências do Bloqueio Continental⁵ imposto por Napoleão à Inglaterra e como consequência sendo Portugal dependente desta última, o decreto que estabelecia que nenhum país europeu poderia vender ou comprar produtos ingleses sob pena de ser ocupado militarmente pela França, deixou o governo português em difícil situação. Dessa forma, caso recusasse aceitar o bloqueio, era para Portugal o mesmo que ser ocupado pela França e aceitar o decreto era o mesmo que perder sua principal colônia, o Brasil, para a Inglaterra.

Logo, o príncipe Dom João VI, que na época regia o reino português, pois sua mãe tivera sido considerada louca, decidiu pela transferência da corte para o Brasil entre os dias 25 e 27 de novembro de 1807. Toda a corte portuguesa e a família real resolveu mudar-se para o Brasil, mais de dez mil pessoas ocupavam lugares nos poucos e raros navios, sob a proteção da frota inglesa. Além dos nobres e funcionários do Estado como, por exemplo, as altas hierarquias civil, militar e eclesiástica, também a alta sociedade portuguesa, profissionais liberais e homens de negócio, joias da família real e arquivos importantes do governo, aportaram em terras brasileiras (FAUSTO, 2001).

Após o desembarque da família real e a consequente abertura dos portos às nações unidas (1808)⁶, D. João VI promoveu a entrada do comércio

⁵ O Bloqueio Continental foi a proibição imposta por Napoleão Bonaparte com a emanção, em 21 de novembro de 1806, do Decreto de Berlim, que consistia em impedir o acesso a portos dos países então submetidos ao domínio do Império Francês a navios do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda. Com o decreto buscava-se isolar economicamente as Ilhas Britânicas, sufocando suas relações comerciais e os contactos com os mercados consumidores dos produtos originados em suas manufaturas. Napoleão justificou tal violação do direito internacional como uma exigência de responder à ação de bloqueio dos portos franceses por navios da Marinha do Reino Unido, que anteriormente ao decreto napoleônico havia por diversas vezes sequestrado navios franceses.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bloqueio_Continental>. Acesso em: 31 de maio de 2011.

⁶ O Decreto de Abertura dos Portos às Nações Amigas foi uma carta régia promulgada pelo príncipe regente Dom João de Portugal no dia 28 de Janeiro de 1808, em Salvador, na

internacional no Brasil. Muitos comerciantes que negociavam no país passaram a residir nos portos brasileiros, fugindo dos conflitos da Europa e tentando enriquecer graças às riquezas naturais e minerais de nossa região. Essa abertura favoreceu também aos nativos, principalmente, os proprietários rurais, produtores de açúcar e algodão destinados à exportação.

Segundo Cárcere (1993), as cidades portuárias com a vinda também de artistas, diplomatas e cientistas cresciam e precisavam de melhorias nas suas condições higiênicas e sanitárias. Muitos senhores de terras e escravos deixaram suas residências rurais e instalaram-se próximo a corte, tentando adequar-se aos costumes e comportamentos “civilizados”. Eram assim atraídos pelo fausto, pelo esplendor e pela presença do Monarca (1993: 134).

Esboçou-se aqui uma vida cultural com acesso a livros e a circulação de ideias. Surgiram teatros, bibliotecas, academias literárias e científicas. O incremento da vida urbana oferecia, nesse período, novas alternativas de convivência social.

Fundam-se novos mercados, e os antigos foram saneados. As ruas eram alargadas, e o mato e o lixo eram retirados. A cidade se europeizava. Os moradores usavam roupas mais bonitas e modernas; as ruas enchiam-se de belas carruagens puxadas por cavalos e não mais por mulas; o teatro passou a ser mais frequentado pelas pessoas de destaque; as mulheres deixavam o recolhimento do lar e mostravam-se nas ruas, para exibir trajes e joias; as festas e comemorações religiosas tornaram-se mais animadas e suntuosas (CÁRCERE, 1993: 139).

Com a chegada da corte portuguesa muito dos gostos e hábitos sociais da Europa desembarcam em nosso território, incluindo-se as danças, juntamente com os bailes e os saraus. As salas de visita, lugares restritos a familiares, parentes e amigos, transformaram-se em salões de dança ou

Capitania da Baía de Todos os Santos, no contexto da Guerra Peninsular. Por esse diploma era autorizada a abertura dos portos do Brasil ao comércio com as nações amigas de Portugal, do que se beneficiou largamente o comércio britânico. A carta marcou o fim do Pacto Colonial, o qual na prática obrigava a que todos os produtos das colônias passassem antes pelas alfândegas em Portugal, ou seja, os demais países não podiam vender produtos para o Brasil, nem importar matérias-primas diretamente das colônias alheias, sendo forçados a fazer negócios com as respectivas metrópoles. Para poder ter sua independência em relação à França Napoleônica, Portugal precisou da escolta britânica para fugir ao Brasil sob a condição de que fossem abertos os portos para as nações amigas, pondo fim ao pacto colonial, passando a ser possível o comércio direto dos produtos brasileiros. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Decreto_de_Abertura_dos_Portos_%C3%A0s_Na%C3%A7%C3%B5es_Amigas>. Acesso em: 31 de maio de 2011.

recitais de poesias onde eram realizadas festas de tempos em tempos. Professores de dança europeus, especialmente os franceses, eram contratados para dar aulas aos membros da nobreza brasileira (DEL PRIORE, 2006).

Assim, foram sendo estabelecidos novos arranjos culturais, nos quais diversos costumes e tradições nativas passaram a dialogar com as manifestações culturais da Europa. A dança de salão, na mesma medida que a música urbana brasileira, acabou recebendo também contribuições dos ritmos indígenas e africanos, dando origem a um processo de modificação em algumas danças importadas e ao surgimento de outras bem nacionais, como o samba. Para Drummond (2004),

Num país de miscigenação e de origem colonial, a herança da cultura europeia é indiscutível. A dança no Brasil, porém, sofreu a influência de índios, negros e brancos. E, aos poucos, traçou características próprias (DRUMMOND, 2004:190).

Apesar de muitos textos sobre a música popular brasileira não fazer nenhuma menção sobre as danças que as acompanhavam, temos indícios de que a música tocada nos salões dançantes ou nos saraus, nesse momento, já era considerada uma música urbana, que teve suas origens em fins do século XVIII e início do século XIX e foi capitaneada por duas formas musicais: a modinha e o lundu ou lundum (VIANNA, 2007).

Segundo Vianna (2007), a modinha que aqui se desenvolveu trazia a marca da melodia e uma “erudição” na interpretação das letras. Ela surge em fins do século XVIII, derivada da moda portuguesa. Seu inventor e divulgador foi Domingos Caldas Barbosa, um mestiço brasileiro, que fez muito sucesso em Portugal, na corte de D. Maria I. No Brasil, foi no I Império que a modinha se enraizou, com as obras de Cândido Inácio da Silva e José Maurício Nunes Garcia. As modinhas brasileiras privilegiavam temas amorosos e eram acompanhadas principalmente por instrumentos de corda, como o violão ou bandolim.

Pouco tempo depois,

Ao longo das regências e do II Império, a modinha se tornou quase obrigatória nos salões da Corte, e será, ao lado do lundu branqueado,

um dos gêneros de maior aceitação, a partir do trabalho das casas de edição musical, introduzidas por volta dos anos 1830. Além do Rio de Janeiro, a Bahia foi um importante centro musical de 'modinheiros'. No final do Império a modinha se populariza e sai dos salões, tornando-se umas das matrizes da seresta brasileira. Xisto Bahia e Catulo da Paixão Cearense foram os nomes mais famosos desta fase (NAPOLITANO, 2005: 41).

Depois da modinha surgiu o lundu ou lundum, que foi um gênero musical de origem africana trazida ao Brasil pelos escravos bantos e acabou sendo incorporada aos bailes pelas camadas médias da corte, transformando-se de uma dança considerada 'licenciosa e indecente' numa forma-canção e numa dança de salão.

O lundu-canção e o lundu-dança de salão tiveram muita aceitação na Corte e serviram de tempero melódico e rítmico quando a febre das polcas, valsas, schottings e habaneras tomou conta do Brasil a partir de 1840 (NAPOLITANO, 2005: 41).

Essa música popular, própria das cidades, surgia com um novo conteúdo, nova forma e também como uma resposta as novas necessidades de um novo tipo de gente. Caracterizada como um produto típico da gente citadina, esses novos gêneros musicais, globalizavam-se e como consequência estabeleciam o distanciamento cada vez maior entre as duas esferas de música popular: a rural e a urbana que, segundo Tinhorão (2006), vem "acrescida do progressivo sufocamento dos sons regionais, por influência do modelo imposto pelos grandes centros no processo de urbanização" (2006: 169). De acordo com este autor,

...a moderna música destinada ao lazer das populações das grandes cidades, desvinculadas da cultura folclórica predominantemente rural, é uma criação européia contemporânea da Revolução Industrial. Realmente, foi para atender ao gosto e às necessidades de novas camadas citadinas, surgidas com a diversificação social provocada pelas grandes concentrações urbano-industrial, que, principalmente a partir da primeira metade do século XIX, começou a aparecer uma série de músicas de dança de salão: as valsas vienenses, a shottisch, a polca, a quadrilha, a mazurca etc. (2006: 179).

Para Napolitano (2005), aquilo que chamamos hoje de música popular urbana é um produto do século XX, que reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música popular erudita, da música folclórica e do cancionero. Sua origem, no final do século XIX e início do

século XX, está ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Essa nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, ligada à vida cultural e ao lazer urbano, aumentasse. E a música popular urbana se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, divulgada por um suporte escrito (partitura) – gravado (fonograma) ou como parte do espetáculo de apelo popular, como opereta e o *music-hall*.

Destaca o autor, que nas Américas, na medida em que a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os estratos mais populares, não obedecia a um padrão étnico unicamente europeu, novas formas musicais foram desenvolvidas a partir da tradição de povos não-europeus. Esse campo musical consolidou formas musicais vigorosas e fundamentais para a expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas. Esta nova música vinha expressar novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso e novos conflitos sociais.

Esse era o retrato das primeiras músicas tocadas nos grandes salões, porém para Napolitano a vida musical das ruas, senzalas e dos bairros populares também era intensa, apesar de haver poucos registros impressos ou escritos. “Seu legado é basicamente oral e preservado através das canções folclóricas, festas populares e danças dramáticas” (NAPOLITANO, 2005: 44).

Das grandes influências das danças europeias e dos batuques africanos e indígenas essa mistura musical deu origem aos gêneros modernos da música brasileira, no século XX, como a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe. No período que compreende de 1917 a 1931 a música popular brasileira se modifica e o maxixe⁷ perde sua força e status de símbolo

⁷ O Maxixe, que ficou conhecido também como Tango brasileiro é um tipo de dança de salão brasileira criada pelos negros que esteve em moda entre o fim do século XIX e o início do século XX. Dançava-se acompanhada da forma musical do mesmo nome, foi contemporânea da polca e dos princípios do choro e contou com compositores como Ernesto Nazareth e Patápio Silva. Mas, o maior nome na composição de maxixes foi, sem dúvida, o da maestrina Chiquinha Gonzaga. Essa música teve sua origem no Rio de Janeiro na década de 1870, mais ou menos quando o tango também dava os seus primeiros passos na Argentina e no Uruguai, do qual sofreria algumas influências. Dançada a um ritmo rápido de 2/4, notam-se também

nacional dando lugar a um novo gênero musical-dançante nos salões da cidade carioca, o samba.

Todas essas músicas tocavam tanto nos bailes da corte como também nas propriedades residenciais⁸ e eram dançadas sob a vigilância dos pais ou de criados da família, onde a execução dos movimentos eram mais simples sem o requinte aristocrático. Esses encontros eram a única ocasião para rapazes e moças manter uma simples relação de proximidade. Pois, “O próximo passo era um baile, uma festa, onde pudessem se encontrar e mais... se tocar” (DEL PRIORE, 2006: 278). Esses contatos corporais eram signos de mudanças das relações sociais entre homens e mulheres.

Para a historiografia brasileira, durante esse período, a aproximação entre os casais se dava apenas por leves toques sobre as mãos enluvadas das damas. Sentir o perfume dos cabelos à distância era o máximo de intimidade que se podia travar com uma mulher. Todavia, com a dança de par enlaçado era possível mais facilmente manter oportunidades de afeto e gestos amorosos. Apesar das restrições os espaços de dança “permitiam” a sedução, nos quais as mulheres podiam exibir-se com seus talentos, revelando-se desenvoltas e dengosas, assim “enfeitiçando” seus futuros candidatos a maridos.

As informações colhidas na pesquisa bibliográfica, apesar de escassas nos apontam que, no Brasil, como adaptações dos salões residenciais surgiram os clubes sociais. Os primeiros que se têm notícia foram os investidos no Rio de Janeiro. Podemos contar com alguns clubes tradicionais cariocas, como: o da Associação dos Empregados do Comércio, da Casa do estudante do Brasil, o Clube dos Democráticos (1867), o Clube Helênico, a Estudantina Musical, o Elite Clube, o Clube Recreativo Tiradentes, o Circo Voador e etc. Além desses clubes sociais, em todo o país, contavam-se também com os cabarés e os *dancings*.

influências do lundu, das polcas e das habaneras. Na atualidade, o maxixe, enquanto dança, ainda existe nos passos do samba de gafieira, cuja música que é um tipo de samba extremamente sincopado. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Maxixe>>. Acesso em: 04 de julho de 2011.

⁸ O piano tomou conta da cidade do Rio de Janeiro onde toda sala de estar das boas famílias da época do Império deveria possuir um piano para que as moças de famílias abastadas aprendessem a tocar o instrumento (DEL PRIORE, 2006).

1.2 Rodopiando pelos salões de dança de Fortaleza

Um elevado índice de urbanização dos grandes centros urbanos ocorreu, no Brasil, entre os anos de 1950 e 1970. Aliado a essa urbanização determinadas práticas e usos sociais de uma parcela distinta da população brasileira reafirmou certas formas de convívio coletivo. O processo de remodelação e intervenção sócio urbana de Fortaleza iniciou-se a partir de 1960 e acabou não apenas produzindo transformações de ordem urbana, política e econômica, mais afetou profundamente o cotidiano das pessoas, alterando seus comportamentos e condutas. A mudança na paisagem produziu imagens e representações de uma cidade que queria fazer-se progressista e civilizada (PONTE, 1993).

Porém, é importante salientar que a cidade de Fortaleza urbanizou-se mais por força das migrações internas do que pela urbanização que consumia todo o país. Mesmo assim, a camada social e economicamente privilegiada cearense incorporou influências da euforia que caracterizava o país neste período. E apesar das raízes interioranas essa população almejava sua legitimação e integração na vida da cidade, usufruindo de tudo o que ela podia oferecer. Desta maneira, os clubes sociais acabaram firmando-se como opção de lazer, pois se constituíam como um referencial distintivo dessa classe.

Na década de 1940, com uma população que chegava aos 200 mil habitantes, percebe-se o surgimento de uma demanda por equipamentos urbanos, tais como: moradia, escolas, postos de saúde, luz, água, avenidas, dentre outros. A urbanização da capital cearense aconteceu principalmente ao redor do centro da cidade. Este espaço é o lugar onde transitavam as pessoas e onde acontecia a vida social da população fortalezense. Pois, neste período, o centro de Fortaleza, não aglutinava apenas o comércio, mas também os cinemas, cafés e até a moradia daqueles habitantes privilegiados economicamente, que ao longo dos anos, passariam a reclamar por novos ambientes de convívio.

Os contatos de natureza coletiva, nas praças e nas igrejas e calçadas, passam a não ser suficientes e o aprofundamento das diferenças sociais, que se estabelecem, leva os indivíduos a se dividirem em subgrupos, segundo suas características e aspirações, com o fim de manterem algum nível de reconhecimento e

individualização, dentro de um espaço, em que já não se tem mais controle (PONTES, 2005: 27).

É claro que na capital cearense existiam opções de lazer mais populares e democráticas como praças (Praça do Ferreira) e cafés (Java, Elegante, Iracema, Comércio). A sociabilidade também ocorria nas calçadas, onde os indivíduos colocavam suas cadeiras, reunindo-se com vizinhos, parentes e amigos para longas conversas. Prática trazida da zona rural. Todavia, mesmo nestes ambientes existiam os locais destinados a pobres e ricos (PONTE, 1993).

Mesmo possuindo poucos espaços para o lazer e o divertimento a população que se fazia distinta sempre encontrava meios para promover a separação dos grupos sociais, estabelecendo laços apenas com sua classe social. Como exemplo, temos: o Passeio Público (1880), o Teatro José de Alencar (1910), o Cine-Teatro Majestic (1917). Os clubes também promoveriam essa segregação.

O cinema se constituiu como forma preferencial de diversão na nossa cidade, ainda no século XX essa forma de lazer desfrutava de posição de prestígio. A partir da década de 1940, principalmente no período pós-guerra, seria essa uma forma de entretenimento preponderante na sociedade local (SILVA, 2002). Os principais cinemas de Fortaleza foram: o cine Theatro Majestic (1917), o Cine Diogo (1940) e o Cine São Luís (1958).

O lazer mais democrático encontrado pela população até o final dos anos 1960, foi o rádio. Ele como meio de comunicação reinava nas classes populares com seus programas de auditório, principalmente os da Rádio Nacional. No Ceará, tínhamos os programas da PRE-9 e Ceará Rádio Clube (1934) e Rádio Iracema de Fortaleza (1948) que faziam sucesso. A televisão, que chegou de maneira amadora em 1950, aos poucos assumiria a posição ocupada pelo rádio. Ela chegou à Fortaleza através da TV Ceará canal 2.

Mesmo existindo o cinema, a praça, o café e os programas de rádio com o avanço e o crescimento da cidade ainda existia um déficit de espaços para a integração e divertimento da população. Fator esse que somado a necessidade de alguns grupos sociais, que preferiam refugiar-se em seu

próprio universo, influenciaram a emergência e fortalecimento dos clubes sociais como forma diferenciada de sociabilidade.

Segundo Mirtes Pontes (2005), através de um estudo detalhado sobre os clubes sociais, a moda dos clubes chega a capital cearense, ainda em finais do século XIX, com o Clube Cearense (1867). Construíram-se como espaços fechados para uma parcela da população, possuindo ampla infraestrutura de lazer e convivência para os associados. Eles tinham em sua maioria salões amplos para a realização dos bailes, constituindo-se também de restaurantes e equipamentos esportivos. Muitos desses clubes surgiram no cenário nacional pelos sucessos das valsas e das marchinhas de carnaval que animavam as ruas e os salões dançantes (OLIVEIRA, 1997).

Nos anos da década de 1930, o carnaval que predominantemente se noticia são os dos grandes clubes, que se organizavam, segundo estatutos e regras aceitas pelos sócios. Pois,

Eram esses 'clubes dos ricos' extremamente 'fechados', tendo o seu ingresso vedado aos não sócios. Os critérios para a associação também eram rigorosos, sendo a aprovação de nome dos candidatos motivo de deliberação da diretoria. Em geral, os possíveis integrantes eram indicados por sócios antigos, uma das razões pelas quais nesses espaços se desfrutava de um clima de intimidade, reforçado pelos laços de família e amizade (PONTES, 2005: 117-118).

Os clubes sociais, criados para o conagraçamento de certos grupos, era um ambiente familiar. A rigidez e o controle social eram adequados para as constantes frequências de 'moças de família'. Entretanto, tais clubes também representavam um espaço de inserção dessas mulheres na vida social das grandes cidades, que a época restringia-se a esfera do lar.

Observa-se, então, um maior rigor relativo a quem pode comparecer às festas e qual o comportamento esperado. Naquele ano de 1934, o Ideal Clube ofereceu mais três festas a seus grupos: a festa da Âncora (*Meu Bem é Você*); a das Cartolas (*Cadê Você*) e a dos Veinhos (grupo homônimo), avisando, porém, pelos jornais, estar "irrevogavelmente proibido o sereno no interior da sede do clube". O clube Iracema, com seus grupos *Embaixadores*, *Polícia Secreta* e *Os 14 da Folia* faz publicar o pedido da diretoria aos sócios: "que não se deixem acompanhar de pessoas além (...) da família em rigor e dependência imediata bem como não conduzam menores de 16 anos" (OLIVEIRA, 1997: 120-121).

Em sua pesquisa Pontes (2005) acabou constatando que no universo dos clubes sociais existiram os clubes chamados elegantes, que não apenas aqui construíram fama, mas também em outros Estados do Brasil. O formato arquitetado, em Fortaleza, era bem parecido com os clubes do Rio de Janeiro. Suas atividades eram os bailes, os desfiles de Misses, as grandes e luxuosas recepções, os jantares de negócios, os aniversários e etc. Com esse formato, em Fortaleza, tivemos o Clube Cearense, o Clube Iracema (1884), o Clube dos Diários (1913), O Maguari Esporte Cearense e o Country Club (1924), o Náutico Atlético Cearense (1929) e o Ideal Clube (1931).

Outros modelos de clubes com características menos pomposas foram os clubes esportistas, os de colônias de cidades do interior do Estado e os suburbanos. Os clubes frequentados pela classe média e de caráter recreativo surgem pelos anos 1950 ligados principalmente à dança. Seriam eles: o Marajaig, o Santa Cruz, o Astea, o Surdieck, o General Sampaio, o Tabajara, o Gentilândia, entre outros. Já a década de 1960 seria marcada pelos clubes rotulados como suburbanos. Estes também, direcionados para o divertimento, ligavam-se à dança. Destacavam-se o Clube Recreativo Tiradentes, o Tiro e linha, o Terra e Mar, o Grêmio dos Ferroviários e etc.

Para Pontes (2005), no final da década de 1960 e início dos anos 1970, registrou-se um crescimento de outras formas de lazer em Fortaleza, tais como os bares e a praia. Essa ampliação promoveu uma competição entre os clubes elegantes devido à diminuição da frequência dos associados em suas dependências. Dessa maneira, muitos resolveram abrir seus salões para os não-associados, mediante a compra de ingresso. Essa medida não surtiu o efeito desejado, pois a frequência registrada nos salões dançantes já não era mais a mesma, ocasionando o fechamento de alguns clubes e a diminuição de atividades em outros.

Em fins dos anos 60, começam-se já a detectar significativas modificações nos hábitos de sociabilidade da população. Os clubes começariam a competir com outras formas de lazer. A praia iria ocupar o lugar de preferência, sobretudo dos setores mais jovens. À noite, começariam a surgir, ainda que timidamente os barzinhos, mais descontraídos e abertos (2005: 146).

Nesse mesmo período ocorreu em todo país a invasão das discotecas e das boates, locais onde os casais dançavam sem precisar se tocar. A regra nesses ambientes era a mais pura diversão. Assim, de forma solta, sem a necessidade de um parceiro para dançar e uma coreografia de movimentos a dança de salão caiu num período de “esquecimento” que durou quase vinte anos. As luzes, o ritmo e a jovialidade das discotecas assumiram o lazer de uma boa parcela da população, substituindo os bailes tradicionais, onde se dançava “agarradinho”, pela balada da juventude *pop-rock*. A dança de salão não chegou a desaparecer por completo, mas passou a sobreviver através da sombra de um preconceito que passou a caracterizá-la nessa época, como atividade de velho⁹ ou de classe menos favorecida, pois como já informamos é nesse período que os clubes suburbanos de Fortaleza ganham força. Como exemplos, temos: o Forró Viva Maria, o Tauape Clube, o Gresse (Grêmio dos Subtenentes e Sargentos do Exército) e o Tremendão Meat House.

Em uma das entrevistas que realizei um aluno ao ser perguntado se já tinha sofrido preconceito por praticar a dança de salão respondeu o seguinte:

Na dança de salão, não. Sofri um pouco de preconceito na época que eu inventei de fazer *ballet*. Mas, a dança de salão em si não, só de início. Assim... O pessoal estranhava porque como eu falei, eu comecei escondido de todo mundo. Porque hoje em dia a dança de salão tá bem popularizada, mais há pouco tempo, uns seis anos, por exemplo, quando eu comecei eu acho que muita gente tinha a impressão que a dança de salão era coisa de “véi”. Então quando eu falava que fazia dança de salão muita gente falava assim: – Ah, vai dançar com as “véias”. E sempre o pessoal tinha a impressão daqueles dançarinos de contrato. Então, assim, de início não sei se

⁹ Debert (1999), afirma que as categorias de idade são criações arbitrárias que se modificam de acordo com a sociedade. A idade cronológica do indivíduo é baseada num sistema de datação que nas sociedades ocidentais é um mecanismo básico de atribuição de status como a maioridade legal e a entrada no mercado de trabalho. Estas diversas formas de classificação da vida estão atreladas a um modelo de produção em que o econômico, a valorização da produtividade e do consumo são de suma importância. Nesse sentido a valorização do jovem em detrimento do velho, pode ser entendida, já que o jovem é o indivíduo que está em plena atividade produtiva. Envelhecer em uma sociedade com esses valores se torna uma experiência negativa. No entanto, com a implantação de direitos sociais como a aposentadoria ocorre uma espécie de reinvenção da terceira idade, resignificando a questão do idoso em nossa sociedade. De acordo com a autora, a invenção da terceira idade é fruto do processo de socialização da gestão da velhice, nesse sentido o idoso sai da situação de decadência e pobreza e passa para um tempo privilegiado, para exercer atividades de lazer fora dos constrangimentos do trabalho e da família.

chegava a ser um preconceito, mas de início o pessoal achava isso ou que era coisa de “véi” ou que ia dançar por contrato (ALUNO DAVI).

A mudança de mentalidade sobre a prática da dança de salão ser considerada “coisa de velho”, porque quem a praticava eram “os da antiga” ou porque senhoras viúvas contratavam jovens dançarinos para acompanhá-las no salão, só passou a mudar com um processo que se iniciou com o surgimento da lambada e a divulgação em massa do forró eletrônico a partir dos anos 1980.

Segundo Cordeiro (2002), desde o final da década de 1970, muitos dos ritmos da Região Norte faziam-se presentes na vida musical da cidade de Fortaleza. Logo, quando o sucesso internacional da lambada chega ao Ceará no final dos anos 1980, esse ritmo já era bastante conhecido de nosso público. Assim, surge no cotidiano do fortalezense a lambada, ritmo que chegou com toda força através das músicas de Beto Barbosa e que facilitou a redescoberta do salão de dança, principalmente pelos jovens, nascidos ao som da música pop e do rock.

Acompanhando o sucesso da lambada e incorporando alguns de seus elementos temos também a ascensão do chamado forró eletrônico, com o surgimento de bandas e artistas como, por exemplo, as bandas Mastruz com Leite, Forró Maior, Cavalo de Pau, Mel com Terra, Balaio de Gato, Brasas do forró, entre outras. Para Cordeiro, “é possível que a formação e um novo público dançante adepto da lambada tenha motivado o surgimento de um forró mais acelerado do que o ‘forró tradicional’” (CORDEIRO, 2002: 87).

O trabalho desenvolvido pelo empresário cearense Emanuel Gurgel foi fundamental para a ascensão desse forró, ele criou em 1991 a Banda Mastruz com Leite numa época que apenas o grupo Paulo Ney e Banda fazia sucesso nos clubes populares de Fortaleza. Logo depois, montou sua gravadora, chegando a lançar diversas outras bandas e também inaugurou sua rádio chamada *Som Zoom Sat*. Emanuel Gurgel acabou criando instrumentos capazes de viabilizar a produção, a divulgação e a distribuição do forró passando pela indústria fonográfica, pelos meios de comunicação de massa, chegando ao entretenimento do público através das casas noturnas.

Normalmente as bandas de “farró” fazem sucesso porque estão na mídia e vice-versa. São os empresários das bandas que investem maciçamente em seus produtos. Isso não garante a qualidade musical, como acontece também com outros “estilos”, como o pagode, o axé e o breganejo, que empestam as programações das rádios e televisões mais populares.

Sabe-se nos bastidores dos meios de comunicação que muitos produtores, programadores e até apresentadores de rádio e TV cobram determinadas quantias para as apresentações dessas bandas. Alguns empresários arrendam horários nas emissoras de FM e outros são donos. Nesse último caso, os horários são preenchidos apenas com seus “sucessos”.

Esses mesmos empresários, muitas vezes também são proprietários das casas noturnas que apostam nos gêneros mais lucrativos de música. Assim, eles dominam o mercado fazendo imposição de seus produtos, tão falsos musicalmente e em termos de mensagens quanto sem criatividade – até para denominar suas bandas¹⁰.

Nasceu desse modo, no cenário cearense um farró com um andamento mais acelerado do que aquele produzido desde os anos sessenta, divulgado por Luiz Gonzaga. Ele tornou-se popularmente conhecido “nas bandas de cá” como farró eletrônico ou estilizado, isso por ter incorporado sintetizadores eletrônicos como guitarras, baixo, bateria, metais e teclados eletrônico e pela grande mistura de ritmos¹¹, passando, então, a produzir uma festa e uma música aparentemente diferente dos moldes do mestre Gonzagão. Este que, por sua vez chamado de farró pé-de-serra, possivelmente leve esse nome por ter como seu principal produtor e divulgador um homem nascido no pé da Serra do Araripe¹².

Fortaleza passou a constituir-se como polo irradiador do gênero farró-eletrônico, pois o farró pé-de-serra perdeu um pouco da sua importância na vida da cidade e também na do país. Esse ritmo foi sucesso até os anos 1960, na região Sudeste. Mas, com o surgimento da Bossa Nova, o baião e o farró de Luiz Gonzaga não conseguiram manter-se no auge da indústria fonográfica.

O farró enquanto estilo musical, que havia iniciado sua sedimentação a partir da década de 1960, consistindo na música que animava o grande número de casas de farró surgido em capitais do Sudeste,

¹⁰ AUGUSTO, Nelson. ‘O pé-de-serra e o “farró”’. **O Povo**, Fortaleza-Ce, 18 de janeiro de 2004, Vida e Arte, p. 12.

¹¹ MANSON, Celson. “A volta da zabumba”. **Revista Veja**, 22 de junho de 1994, p.130-131.

¹² As características mais marcantes do farró de Luiz Gonzaga são os seus instrumentos, formados basicamente pela sanfona, triângulo e zabumba e as suas canções, passando também a ser conhecido, no Estado do Ceará, como farró “tradicional” e de “raiz”.

continuará a ser produzido no mercado fonográfico ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, embora sorrateiramente e ofuscado pelas modas musicais vigentes, alternando momentos de evidência e de ostracismo no cenário fonográfico nacional (CORDEIRO, 2002: 30).

Os sanfoneiros e os trios de pé-de-serra tiveram que aos poucos ir reconquistando o seu espaço, pois os grandes clubes da capital fortalezense abriam suas portas apenas para o novo forró. Essa espécie de forró, nascido em meados da década de 1990, teve como influência além da lambada, o sertanejo, o brega, o pagode, a axé music, o pop nacional e internacional. Aposentando o zabumba, o triângulo e o agogô e os substituindo pelos instrumentos eletrônicos, esse forró traduz as transformações ocorridas nessa época e pode ser a resposta para a aceitação do público jovem. A grande maioria das bandas é composta por músicos e bailarinas possuindo, segundo Expedito Leandro Silva (2003), uma média de dezesseis integrantes cada uma. Elas traduzem as mudanças do que eram as bandas de baile que tocavam nos grandes salões de Fortaleza.

Com a mesma facilidade que surgem e se acabam no mercado musical, essas ditas bandas de forró não passam de meros grupos de baile, que por acaso possuem um sanfoneiro e apostam no repertório do chamado “forró”¹³.

Ele também emprega no campo visual muito brilho e iluminação. Esse forró modernizou ainda mais o gênero, impondo com os novos instrumentos uma maior intensidade e aceleração (tão característicos da vida moderna) no ritmo e conquistando definitivamente o público jovem. Além do sucesso das músicas muitas casas ou clubes de forró fizeram sucesso como foi o caso do Parque do Vaqueiro (1985), Clube do Vaqueiro (1984), Cajueiro Drink's, Sítio Siqueira (1984), Valeu Boi, entre outros. Continuamente, vemos surgir novas gerações de bandas que seguem esse mesmo formato como os grupos: Aviões do forró (2002) e Forró do Muído. Muitos também são os clubes que realizam as festas do forró estilizado como, por exemplo, o Forró no Sítio e o Kangalha.

¹³ AUGUSTO, Nelson. ‘O pé-de-serra e o “forró”’. **O Povo**, Fortaleza-Ce, 18 de Janeiro de 2004, Vida e Arte, p. 12.

Formada em agosto de 2002, a banda já é considerada uma das maiores do Brasil. Liderado por Solange Almeida – ou “Solanja”, como é chamada por alguns – e Alexandre Avião, o grupo arrasta uma multidão por onde se apresenta, seja no Norte ou Nordeste e começam a conquistar o Sudeste do país. Dentre os maiores sucessos, estão “Não é nada disso não (bicicleta)”, “Ele bebe, ele fuma, ele foge”, “Já tomei porre por você” e mais recentemente, “Tontos e louco”, música que rendeu até matéria no “Fantástico” da Globo¹⁴.

Para o aluno Davi, “o Projeto Dançar Faz Bem [criado em 2001] por incrível que pareça também ajudou muito nessa mudança de mentalidade, pelo simples fato de ser realizado no ambiente universitário. A escola de dança atraiu muitos jovens que acabou popularizando a dança de salão no ‘boca a boca’”. Também é de sua opinião que outras academias de dança de salão, de Fortaleza, acabaram “espelhando-se” no próprio Projeto, passando a investir em um público mais jovem, bem diferente das senhoras que dominavam as academias até então.

Outra medida que promoveu a divulgação desse estilo de dança e sua popularização foi o lançamento na mídia de um programa de grande audiência nas tardes de domingo. O programa “Domingão do Faustão” passou a apresentar desde 2005 um quadro chamado “Dança dos Famosos”¹⁵, no qual artistas como cantores, esportistas, atores e atrizes, no período de uma semana, aprendem um determinado ritmo e o apresentam em companhia de um profissional da dança de salão, com o objetivo de se consagrar campeão. A última temporada desse *reality show* contou com a presença de um ex. aluno e ex. professor do Projeto Dançar Faz Bem, Diego Borges, que fez parceria com a atriz global Milena Toscano.

A dança de salão, atualmente, em Fortaleza, sobrevive no esteio de alguns clubes sociais que ainda realizam seus bailes, como o Náutico Atlético Cearense, o BNB Clube e o Círculo Militar, dos clubes de bairro ou de

¹⁴ “Embarque nesse avião”. **Diário do Nordeste**, Fortaleza-Ce, 23 de dezembro de 2005, p. 5.

¹⁵ A Dança dos Famosos é a versão brasileira do reality show britânico, *Strictly Come Dancing*, que é exibido anualmente pelo Domingão do Faustão aonde várias celebridades competem por meio da dança de salão. Eles se apresentam para uma banca composta por cinco jurados, onde três deles fazem parte do júri artístico e dois do júri técnico. A plateia do programa e os telespectadores também podem votar, avaliando cada casal. A cada domingo o casal que acumulou menos pontos é eliminado do programa. A partir da 4ª temporada depois que quatro casais são eliminados ocorre uma repescagem. E depois desta, homens e mulheres dançam na mesma noite. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a_dos_Famosos>. Acessado em maio de 2011.

associações, dos hotéis e restaurantes como o Alpendre da Vila, das inúmeras casas de forró onde se executa apenas esse gênero musical e como veremos a seguir das academias e escolas de dança de salão, que se espalharam pela cidade.

1.3 A academia de dança de salão

O século XIX de forma mais precisa que em outros momentos da história ocidental construiu uma pedagogia do gesto, configurando segundo Soares (2005), uma 'educação do corpo'. A partir disso a ginástica do corpo surgiu com uma proposta pedagógica que se fazia portadora de preceitos e normas que deveriam ser internalizadas pelos indivíduos.

A ginástica científica elaborada pelo coronel espanhol Francisco Amoros y Odeano, abarcou uma enorme gama de práticas corporais que seriam: os exercícios militares de preparação para a guerra, os jogos populares e da nobreza, as acrobacias, os saltos, as corridas, a esgrima, o canto e as danças. Passando a tornar-se obrigatória para a sociedade em geral como prática regular de todos os currículos escolares.

De acordo com Soares (2005), apenas através do caráter científico, pois se desejava compreender a ginástica a partir desse cânone apartando-a dos vínculos populares, a burguesia inicia um processo que embora lento pretendia diferenciar sua aplicação entre militares e civis. A ginástica científica passa a apresentar-se como um contraponto aos usos do corpo como entretenimento e espetáculo, pois o que mais importava era a utilidade dos gestos e a economia de energia.

As práticas corporais realizadas nas feiras, nos circos e nas festas por equilibristas, funâmbulos, palhaços, bailarinos e contorcionistas onde o corpo era o centro do espetáculo, apresentavam no universo gestual uma total ausência de utilidade. Nessas atividades "O corpo ali exibido em movimento constante despertava o riso, o temor e, sobretudo, a liberdade" (SOARES, 2005: 24). Para tanto, a burguesia urbana cansada das manifestações lúdicas de caráter popular, que apresentava seus artistas com elementos cênicos,

funambulescos e acrobáticos, oferece a ginástica como novo espetáculo, só que agora “controlando” o uso do corpo e o aprisionando dentro das instituições e no mundo da fixidez, como forma de protegê-lo das ameaças do imprevisível.

As exibições de rua, os circos, libertavam o espontâneo que fora aprisionado pelo saber científico, faziam renascer formas esquecidas da inteireza humana. Exibiam o que se desejava ocultar e despertavam imagens adormecidas no coração dos homens. Eram dissonantes à sociedade que se afirmava no século XX.

Descortinava-se, assim, a luta árdua travada por uma burguesia que desejava todo o poder contra este “outro”, que não é seu espelho e insiste em aparecer, em confrontar seus postulados de transparência, de ordem, de limpeza, de fixidez (SOARES, 2005: 28).

O corpo humano que se exercitava livremente passou para um espetáculo institucionalizado, devendo apresentar-se e firmar-se em ações previsíveis, controladas e que também demonstrasse utilidade na vida cotidiana. Assim, se o circo representava o imprevisível e se seus artistas apresentavam-se em suspensões, gestos impossíveis e antinaturais, já que os espetáculos circenses tinham como únicas propostas cultivar o riso, o sonho e a fluidez, na ginástica, aprendia-se a adquirir forças, armazenar e economizar energia. Era assim necessário criar um homem novo em sua aparência, linguagem e sentimentos, através de uma pedagogia do gesto.

A partir desse entendimento passo a considerar que esse mesmo processo ocorrido na ginástica científica, da pedagogia do gesto iniciada por Amoros, também tomou conta das danças. Ele foi se revelado à medida que surgiram as escritas dos movimentos dançados, através de caracteres, figuras e sinais, onde o corpo do bailarino foi engendrado e apreendido pelo viés da ciência e da técnica (PRIMO, 2006).

O caso da dança de salão não foi diferente, pois antes do surgimento dos clubes e das academias de dança, em todo o país, homens e mulheres dançavam. As “escolas de dança” que muitos desfrutavam ainda no século XIX, principalmente as moças de família, eram as vitrolas, as apresentações de casais em festas particulares e também os filmes americanos¹⁶. Muitas delas só sabiam dançar “a moda antiga”, herdando os

¹⁶ Segundo Silva (2002), o cinema hollywoodiano foi o grande responsável pela mudança de comportamento das pessoas. “Os signos divulgados por meio do cinema americano, e

movimentos de familiares e amigos próximos. Quando participavam dos bailes fora de suas residências eram sob a vigilância dos pais. Nessa época, as danças eram mais simples e não contavam com os passos elaborados e variados dos salões atualmente.

Maria Antonietta¹⁷ em sua biografia, escrita pela autora Teresa Drummond, nos conta que observava muito sua avó e seu pai dançar as mazurcas, as valsas, os chorinhos nos saraus da família e afirmava não ter sido difícil ensaiar seus primeiros passos (DRUMMOND, 2004). Os primeiros contatos com as técnicas da dança de salão só ocorreram tempos depois, após sua entrada na Academia Moraes, da qual falaremos mais adiante. Para ela, “O pai sempre foi um bom dançarino. Nos saraus de seus avós, de olhos vidrados no salão, ela deixava a música penetrar no corpinho mirrado. Herdou do pai e de dona Maroca a arte de dançar” (2004: 26).

Já para os rapazes outros locais, que não apenas as salas de jantar eram permitidos para a prática de seus primeiros passos dançantes. Nessa época, eles podiam frequentar os cabarés e os *dancings* e depois podiam experimentar aquilo que tinham aprendido com suas futuras pretendentes a casamento. Pois,

Não seria descabido deduzir que os cabarés atuavam também como escola de dança para os rapazes da elite. Aprenderiam a dançar nesses ambientes, mais livres e informais, para depois se exibirem nos clubes, de maneira adequada e comportada, com as namoradas (PONTES, 2005: 111).

Mas, foi através da “pedagogia do gesto” (SOARES, 2005) que mesmo desenvolvendo suas próprias danças ou estilos de dançar a aristocracia brasileira, que se formou no país depois da chegada da corte portuguesa, sentiu a necessidade de aprender as coreografias

especialmente por intermédio de seus astros, incidiam de forma significativa no gestual, na maneira de vestir, nos padrões de beleza e de comportamento dos telespectadores” (: 29). Deixando preocupados os setores mais conservadores da sociedade cearense, representados principalmente pela Igreja católica.

¹⁷ A amazonense Maria Antonietta Guaicurus é considerada pelos dançarinos cariocas como a grande dama da dança de salão. A mestra querida com a qual a maioria dos profissionais do Rio de Janeiro, em algum momento, fez aulas é uma personalidade conhecida e respeitada no Brasil e no exterior. Já recebeu muitos prêmios e homenagens, devido a sua grande experiência como professora e coreógrafa, com uma enorme bagagem de trabalhos expressivos em eventos importantes, palcos, televisão e cinema.

institucionalizadas do outro lado do atlântico. Para tanto passou a contratar professores estrangeiros com a finalidade de apreender as danças dos grandes salões europeus.

Segundo um artigo do *Jornal Dance*¹⁸, a primeira escola de dança de salão que se tem notícia surgiu, na cidade de São Paulo, em 1915, com o nome de Escola de Dança e Boas Maneiras Madame Poças Leitão. Essa escola foi criada pela suíça Louise Frida Reynold Poças Leitão, que aprendera a dançar desde os quatro anos de idade e lecionava dança na academia de ginástica de seu pai, ainda no exterior. Após seu marido, português, perder toda a fortuna da família com o declínio da borracha, eles resolveram de imediato que deviam recomeçar tudo em outro lugar. Assim,

Foi quando descobriram que São Paulo era uma cidade próspera e emergente, com seus barões do café, e onde não havia ninguém exercendo uma atividade como a de Louise. Os jovens abastados e fascinados pela dança tinham que ir à Europa para aprender os segredos da valsa. Era, portanto, um mercado virgem e promissor. Arrumaram as malas e emigraram. Ela tinha 27 anos e um filho, Luiz, com apenas três¹⁹.

Mesmo com dificuldades de se comunicar em português, Madame Poças Leitão ministrava suas aulas em francês, idioma muito valorizado na época. No sótão de sua casa, de arquitetura portuguesa, nascia a primeira escola de dança, no dia 11 de janeiro de 1915, tendo com alunos os irmãos Paulo e Stela Altino Arantes, filhos do presidente do Estado, como era chamado no período o governador.

Já a primeira escola de dança de salão difundida na cidade do Rio de Janeiro, foi a Academia Moraes, que tinha como proprietários os irmãos: Armênio, Oscar e Vasco Barros de Moraes. É, porém nesta academia que Maria Antonietta Guaycurus de Souza, a grande dama dos salões cariocas, aprende o ofício de professora de dança de salão, ainda na década de 1940. Apesar de não conseguirmos identificar uma data precisa do início das atividades da Academia Moraes sabemos que Maria Antonietta torna-se sua instrutora em 1945 quando, ao folhear o *Jornal do Brasil*, percebeu um anúncio

¹⁸ “Há 80 anos nascia o ensino de dança de salão no Brasil”. *Jornal Dance*. Ano II nº 4, janeiro/fevereiro, 1995.

¹⁹ “Há 80 anos nascia o ensino de dança de salão no Brasil”. *Jornal Dance*. Ano II nº 4, janeiro/fevereiro, 1995.

na sessão dos classificados, indicando que naquela academia precisavam-se de auxiliares para a prática da dança de salão (DRUMMOND, 2004).

Na véspera do seu aniversário de 70 anos, em entrevista a um jornal Antonietta fala sobre a Academia Moraes:

Dance - Essa academia foi famosa.

Antonietta - Era a única que existia. Faltavam só 15 dias para eu completar 18 anos, então me arrumei toda e me mandei. Quando cheguei lá havia umas 30 ou 40 candidatas, todas muito bonitas, e a maioria pensando que se tratava de um cabaré, porque o anúncio não tinha especificado que o cargo era de "auxiliar de ensino". Foram fazendo o teste e o Moraes mandando embora. Sobrei, com mais cinco moças. A mulher dele era muito ciumenta e percebeu que ele se concentrava nas mais bonitas, mais vistosas. Eu era muito miudinha, não tinha cara de mulher nem de menina, nem busto tinha. Então ela falou "olha, pega a mocinha ali, ela está perdendo tempo, sentada". Eu já dançava muito, nos clubes, nos frevos, nas tardes dançantes. Moraes fez o teste e gostou da minha dança. Realmente eu tinha prática, só não tinha técnica²⁰.

Nos primeiros anos da Academia Moraes os alunos eram em sua maioria do sexo masculino, eles frequentavam os bailes tradicionais da cidade, os *dancing*²¹, os cabarés e as gafieiras. As senhoras e senhoritas que frequentavam a escola só podiam se matricular mediante a avaliação do ambiente e permissão dos pais ou maridos. Mesmo após essa sondagem preliminar elas tinham que ir às aulas acompanhadas. A frequência da academia Moraes aumentava sempre no período que se antecipavam as formaturas e os bailes de debutantes. Muitas profissionais de dança de salão – dos *dancings* – chamadas de *taxi-girls*²² buscavam a academia para aperfeiçoar sua dança.

Bem maquiadas, usando mil adereços, as dançarinas guardavam o cavalheiro sentadas em cadeiras fixas ao redor da pista. Ao serem convidadas à contradança, levantavam olhando, de relance, os ponteiros do relógio suspenso. Dançavam quantos minutos o cavalheiro quisesse. Em seguida, o picotador perfurava os cartões: o dele e o dela, e cada um voltava para o seu lugar de origem (DRUMMOND, 2004: 77).

²⁰ "Entrevista com Maria Antonietta". **Jornal Dance**, maio, 1997.

²¹ O *dancing* era um lugar de muito respeito. As dançarinas não podiam se sentar à mesa de ninguém, sequer podiam corresponder aos galanteios dos rapazes. Sua função no baile era sentar e esperar o convite de um cavalheiro, dançar quantas músicas ele quisesse e depois no final do baile elas recebiam um valor (metade) pelo seu trabalho.

²² As *taxi-girls* recebiam por cada música dançada. O controle era realizado por meio de cartões perfurados pelo picotador no final de cada música ou na sequência de músicas dançadas.

A academia Moraes chegou a ter cinco escolas espalhadas pelo Rio de Janeiro, mas por vários motivos somados ainda a invasão da música “pop” nos anos 1960 e das boates, conseqüentemente, uma a uma foi encerrando suas atividades. O sucesso dos Beatles, do Tropicalismo, da Jovem Guarda e da Bossa Nova invadem o salão de dança agora chamado de pistas de dança e a sensualidade do encontro dos corpos, da união de mãos, braços e troncos cede lugar a uma dança “solta”, livre dos contatos corporais. É assim que embalada pelas discotecas a noite carioca fecha as portas dessa Academia.

Antonieta conta que ocorreu um incêndio no prédio de Copacabana; a filial de Niterói não deu certo. Na Cinelândia, um processo contra o condomínio despejou-a. E a escola da avenida Passos faliu. A única que entrou nos anos 70 foi a academia da rua São José (DRUMMOND, 2004: 110).

Antes mesmo da decadência da Academia Moraes muitas outras escolas ou centros de dança de salão foram surgindo no cenário do Rio de Janeiro. Os melhores alunos das academias geralmente ganhavam experiência e passavam a se destacar como instrutores. Muitos desses abriram seus próprios espaços de dança. A concorrência tornou-se ampla em razão da difusão de novos ritmos e do vigor dos novos profissionais, como exemplo, temos a história de Jaime Arôxa²³ e Carlinhos de Jesus²⁴.

(...) A dança de salão estava morrendo por causa da discoteca (...), conta Antonietta, que diz ter incentivado várias pessoas a abrirem seus próprios cursos. Como é o caso de seu ex-aluno Jaime Arôxa, que ela aponta como o melhor dançarino de hoje, ao lado do badalado Carlinhos de Jesus, com quem Antonietta dançou numa cena do filme Ópera do Malandro. (...) ²⁵

²³ Jaime Arôxa é pernambucano, radicando-se no Rio de Janeiro na década de 1980. Descobriu a dança de salão por intermédio da mais antiga professora, Maria Antonieta. Já como profissional, criou sua própria metodologia de ensino da Dança de Salão destacando a expressão dos sentimentos pelo movimento, respeito de si próprio e a busca de conhecimento maior sobre o outro. Disponível em: <www.jaimearouxa.com.br>.

²⁴ Carlinhos de Jesus é carioca. Dançarino e coreógrafo é atualmente diretor da Casa de Dança Carlinhos de Jesus, no Rio de Janeiro, e proprietário da Casa de Dança e Espetáculos Lapa 40 Graus. No carnaval, além de ter sido coreógrafo da comissão de frente da Escola de Samba Mangueira, ele arrasta uma multidão com o seu "Bloco dois pra cá, dois pra lá", que percorre as Ruas do bairro de Botafogo e Copacabana.

Disponível em:< http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlinhos_de_Jesus>. Acesso em: junho de 2011.

²⁵ “Entrevista com Maria Antonietta”. **Jornal Dance**, maio, 1997.

A primeira academia de Jaime Arôxa chamou-se Escola de Dança de Salão Chiquinha Gonzaga²⁶, criada em 1985. Depois, Jaime e Inácio de Carvalho resolveram homenagear Maria Antonietta chamando sua academia de Escola de Dança de Salão Maria Antonietta²⁷. Em 1993 desfez-se a sociedade, Inácio ficou com a academia de São Paulo, pois detinha o direito autoral sobre o nome de Maria Antonietta e Jaime ficou com a do Rio de Janeiro, substituindo-a pelo Centro de Dança Jaime Arôxa, inaugurado com cerca de 800 alunos (DRUMMOND, 2004).

A dança a dois estava despertando a curiosidade da geração “pop”. E com esse novo impulso ela atraiu pessoas de todas as faixas etárias e de todos os pontos do país. Em Fortaleza, apesar do sucesso dos clubes sociais só vemos surgir o fenômeno das academias de dança de salão nos anos 1990. O sucesso da lambada fez reacender o desejo da juventude fortalezense pela dança a dois. Músicas como “Adocica” e “Preta” interpretadas por Beto Barbosa e “Chorando se foi” do grupo Kaoma além de estourar nas rádios também eram tocadas nas casas de forró. A lambada, que teve o mestre Pinduca como seu pai criador, recebeu influências tanto da região Norte do Brasil como da música caribenha. Era praticada mantendo os corpos dos dançarinos bem próximos um do outro, com pernas e joelhos bem flexionados. Sua execução dançante é marcada lateralmente, com dois movimentos para o lado direito e dois para o lado esquerdo. Um trabalho corporal e de base semelhante ao que se é realizado no forró.

Devido ao recente interesse de aprender as coreografias da nova dança, no caso a lambada, que utilizava vários movimentos de giro e ao surgimento de um forró diferente, que se apresentava com um andamento rítmico mais acelerado, nasceram, assim, às primeiras academias ou escolas de dança em Fortaleza. Elas, em sua maioria, concentravam-se mais na periferia da cidade e eram constituídas por grupo de dançarinos, que

²⁶ Compositora da música brasileira, Chiquinha Gonzaga compôs muitas valsas, polcas, maxixes, lundus, fados, mazurcas entre outros gêneros. Ela “foi quem introduziu a música popular nos salões elegantes” (DRUMMOND, 2004: 41).

²⁷ Apesar de ter vivido no mundo da dança durante muitos anos Antonietta levou uma vida de dificuldades e só em 17 de maio de 1994 é que foi inaugurada a sua primeira academia, localizada sob o sobrado da Estudantina Musical e chamada de Escola de Dança de Salão Maria Antonietta.

organizados buscavam apreender e sistematizar tecnicamente alguns movimentos da dança de salão para a prática da lambada e do forró.

Esses grupos passaram a frequentar as festas dos clubes e as casas de forró. Uniformizados, todos, alunos e professores apresentavam-se nos salões de dança com camisetas que estampavam na frente o nome ou a logomarca da academia, juntamente com o telefone e o endereço da mesma e atrás a condição do dançarino na academia, se era professor, instrutor ou aluno. Essas informações diziam muito a respeito do nível técnico da academia de dança como também do próprio dançarino. Nesses ambientes os dançarinos abriam espaços (rodas) no salão mostrando suas habilidades, força física e movimentos acrobáticos. Os outros casais ficavam apenas olhando o desempenho do casal. É importante salientar que esses indivíduos, representantes das academias, competiam nos salões dos clubes ou casas de forró, tentando ganhar fama e mais adeptos para seus grupos.

O maior nome de academia desse gênero, que fez muito sucesso, em Fortaleza, foi à academia F & B²⁸, dos proprietários Fábio e Brígida, que está no mercado da dança a dois há quase dezenove anos. Desde o seu surgimento foi uma academia que se propôs a desenvolver o ensino de um forró estilizado. Assim, conquistou grande prestígio entre os amantes do forró eletrônico porque passou a ensinar um tipo de dança que combinava passos rápidos a giros e rodopios. Usar a camisa da F & B nos clubes da capital cearense representava certo status, pois quando algum casal F & B começava a dançar era sinônimo de que quase todo o salão parava para observá-los e admirá-los.

Fortaleza tinha muito a cultura dos grupos de forró, que iam para os clubes com a camisa dos grupos para chamar atenção e chamar mais alunos. Esses grupos tinham muitos membros, talvez mais membros do que mesmo alunos. Tinha um grupo que tinha um representante muito forte que ainda faz isso que é o Salvador, que foi professor do Éder. O Éder dizia que existia uma espécie de rivalidade entre esses grupos da periferia. Talvez a F & B, que sempre foi ali na Praia de Iracema, não sei se ainda é perto da avenida Dom Manuel, talvez por ser um bairro mais “elitizado”, ela [a academia] tenha desenvolvido também a dança de salão. O que o Éder me falou foi que os grupos tinham uma rivalidade enorme com o povo da dança de salão. O pessoal do forró não aceitava os da dança de salão. Considerava um povo que se “achava”, que queria se melhor do que o povo do forró.

²⁸ Atualmente a Escola de Dança F & B localiza-se na Rua Pereira Filgueiras, 183 – Centro.

Aí, as pessoas da dança de salão foram pescando algumas pessoas do forró para a dança de salão. E tinha uma rivalidade muito grande quando algum “chefe” do forró perdia alguém para a dança de salão. Eles não queriam perder ninguém para a dança de salão (PROFESSORA ALINE).

Com o passar do tempo essas academias de forró absorveram movimentos e passos da dança de salão criando aquilo que ficou conhecido nacionalmente com *forrofiieira*, uma mistura de forró com samba de gafieira. Essa mistura dá-se quando no compasso do forró combinam-se movimentos do samba como: o gancho, a tesoura, a letra, a boneca, entre outros passos. Apesar do diálogo entre o forró e o samba demorou alguns anos para que esses dançarinos, juntamente com suas academias, passassem a ensinar outros ritmos da dança de salão como: a salsa, o bolero, o soltinho, o tango e etc. Muitas das academias de bairro apesar da grande influência recebida por esses ritmos nunca admitiram trabalhar com a dança de salão. Geralmente, os grupos de forró rivalizavam com quem eles chamavam de “o povo da dança de salão”. Afirmavam que os praticantes de tal estilo queriam ser melhor que eles. Temos informações que apenas a academia F & B toma a iniciativa e se lança também no ensino da dança de salão.

Segundo Brígida, a escola, que funciona num espaço modesto, soma hoje 16 anos e cerca de 90 alunos. Boa parte deles turistas (a casa é localizada próximo ao Dragão do Mar), pessoas da terceira idade e moradores da região. Tem gente que procura a dança de salão para emagrecer, outros para perder a timidez, alguns para paquerar e até para acompanhar o parceiro nas festas. O ritmo preferido é o forró. “Porque é a dança da terra. Todo lugar que você vai toca forró”, acredita. Além das aulas de dança, a escola F & B também oferece serviços de coreografia para casamentos, 15 anos e eventos²⁹.

Partindo da rivalidade entre os grupos de dança e sentindo a necessidade de ampliar o mercado da dança a dois foi que Carlinhos Araújo, montou sua academia. A Escola de Dança Carlinhos Araújo³⁰ foi à primeira do gênero a ser fundada em Fortaleza, pelos anos 1990, quando seu proprietário Carlos Roberto dos Santos Araújo trouxe, do Rio de Janeiro para a capital

²⁹ No passo do forró. **O Povo**, Fortaleza-Ce, 13 de junho de 2008, Buchicho.

³⁰ A Escola de Dança Carlinhos Araújo no início dessa pesquisa possuía duas academias. A matriz localizava-se na Av. Antônio Sales 2238, no bairro Dionísio Torres e a filial na Av. Santos Dummont 3130 loja 201A, no Shopping Center Um. Mas, no ano de 2010 a escola fechou as portas da matriz, ficando apenas com as salas de aula do Shopping.

cearense, seu conhecimento sobre dança de salão. Com o passar dos anos, montou sua escola e foi formando diversos dançarinos para compor aquele que seria seu maior meio de divulgação: o grupo Baila Comigo de Dançarinos Profissionais. Este grupo levou seu nome à mídia, fazendo com que seu trabalho fosse conhecido por todos. Assim trouxe, para a cidade de Fortaleza, não apenas a dança de salão com seus diferenciados ritmos, mas uma atividade desconhecida para nós fortalezenses: os dançarinos de aluguel.

A Companhia Baila Comigo de Dançarinos Profissionais surgiu em março de 1996 e foi pioneira no Brasil oferecendo os serviços de contratação de dançarinos de aluguel e baile de ficha. Segundo o fundador e professor Carlinhos de Araújo, o objetivo do grupo era suprir a falta de homens nas turmas de dança de salão, compostas em maior parte, na época, por senhoras da terceira idade.

Para isso, jovens inexperientes foram treinados para se tornarem bailarinos profissionais e acompanharem as alunas nas aulas e nas festas. O sucesso do negócio inusitado foi tão grande que Carlinhos de Araújo e seus bailarinos de aluguel foram parar não só nos jornais, como também em programas televisivos, como “Hebe” (ao vivo) e “Jô Soares Onze e Meia” no mesmo ano. “Hoje, no Brasil, é imensa a quantidade de pessoas que vivem disso”, revela Araújo³¹.

Logo depois da solidificação da academia do Carlinhos Araújo muitos de seus alunos, que se transformaram em instrutores, anos depois resolveram difundir suas próprias academias, como foi o caso dos dançarinos: Tony Palhano, Walterlan, Robson e Cláudio. Essas academias, que em sua maioria levavam o nome de seus idealizadores, alcançaram sucesso, por um determinado tempo, porém sem grandes investimentos umas encerram suas atividades. Alguns desses professores voltaram a trabalhar com o próprio Carlinhos Araújo e outros permaneceram no mercado das academias de dança de salão continuamente mudando de endereço.³²

³¹ “Dançarinos de Aluguel”. **Diário do Nordeste**, Fortaleza-Ce, 16 de outubro de 2005, Zoeira.

³² Muitas das academias de dança de salão em Fortaleza costumam fechar suas portas ou mudam de endereço devido à dificuldade dos idealizadores, por exemplo: em pagar o aluguel das salas de aula, da falta de infraestrutura para a realização das mesmas, pela falta de alunos. O próprio Carlinhos Araújo, ano passado, fechou sua academia matriz localizada na Avenida Antônio Sales ficando apenas com a filial, localizada no Shopping Center Um.

1.4 O Projeto Dançar Faz Bem

Bom, o começo foi... Então eu vou falar como foi. Eu assisti àquele filme *Ritmo Quente (Dirty Dancing)* e fiquei encantada. Eu vi àquela dança final, que tem na parte final do filme, aí eu disse: - Nossa! Eu quero aprender a fazer isso! E no filme toca rumba, né? E eu sempre gostei muito dos ritmos latinos, então salsa, rumba, merengue. Só que aqui em Fortaleza a gente não vê muito não. Quando eu falava algumas pessoas riam muito porque quem aprendia a dançar isso era mais o pessoal de mais idade, de algumas academias. Eu já tinha até pesquisado e aí como eu estava até te contando numa dessas aulas que eu fazia na cultura francesa, que é no prédio próximo a aula do Dançar Faz Bem, eu ouvi aquela música. Aquela salsa assim me chamando para dançar. Aí eu vim seguindo o som da música até saber que sala era, né? Aí eu subi as escadas e encontrei. Vi lá o pessoal tendo a aula de salsa e falei até com o professor Edson na época. Fiquei louca para aprender assim, para saber quando é que iam abrir as inscrições pra fazer aula e ele me passou as informações, me passou a comunidade no Orkut. Na época eu já fiquei ligada, “antenada”, tanto que eu me lembro como se fosse agora que eu era a primeira da fila pra poder fazer a inscrição. Eu saí mais cedo da aula, acho que a inscrição era uma hora antes de começarem as aulas pra não dá confusão ou era depois do aulão. Mas, só que assim que terminou o aulão eu já estava lá, quer dizer antes de terminar o aulão eu já tava lá. Porque eu sabia que ia ter muita gente, que ia ser disputado. Então a gente pegou e se programou pra poder tá bem cedinho na fila e se matricular e ter certeza que ia ficar fazendo dança de salão (...).

Nas minhas primeiras aulas é que eu vi que a gente não ia aprender só salsa, né? Ia aprender também outros ritmos que eu não tinha muito afinidade ainda. Eu achava as aulas muitos devagar, que eram aquelas coisas de passos 1,2 e 3. Então, eu pensava que a gente já ia começar a primeira aula já fazendo aquelas coisas do filme e aí eu tive que ter muita paciência para poder ir às aulas, porque a mulher pega muito mais rápido. Os homens vão pegando mais devagar e aí foi assim. Mas, depois eu comecei a entender que tem toda uma metodologia, né? Não é uma coisa assim pra chegar e vamos lá e agora vamos fazer assim, não. Foi todo um processo de aprendizado e que a contagem é importante para isso e não podemos atropelar etapas, né? Queimar etapas e que tem toda a turma para acompanhar e tal (ALUNA CÍNTIA).

Em uma das primeiras turmas do “mestre” Carlinhos Araújo, encontrava-se o aluno Walberto Gomes Filho, que na época ainda era um estudante secundarista. Passando no vestibular para o curso de Educação Física, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Ceará³³,

³³ A Universidade Federal do Ceará nasceu como resultado de um amplo movimento de opinião pública que teve início no ano de 1949. O principal interlocutor deste movimento foi Antônio Martins Filho, intelectual que veio a se tornar o primeiro reitor da então recém-criada Universidade do Ceará. Foi criada pela Lei 2.373, de dezembro de 1954 e instalada numa sessão no dia 25 de junho de 1955. Sua implantação deveu-se da união de várias instituições de ensino superior existentes na cidade de Fortaleza: Escola de Agronomia do Ceará,

Walberto dá início à construção de um projeto de extensão, com a finalidade de divulgar uma atividade física que pudesse proporcionar prazer e bem estar aos seus praticantes. Com a ajuda de sua irmã, na época sua parceira, convida alunos do próprio curso de Educação Física para o início das primeiras aulas de dança de salão, formando uma equipe de instrutores. Pouco tempo depois deu início as turmas formadas pela comunidade acadêmica, como também pela não acadêmica, com aulas semanais e aos sábados pela manhã.

O Projeto Dançar Faz Bem³⁴ nasceu da iniciativa de um aluno que tinha por intenção apresentar primeiramente para seus professores de graduação que a dança de salão poderia ser mais uma modalidade de atividades física, não sendo apenas importante para o condicionamento do ser humano, com também, uma forma de estabelecer a sociabilidade entre seus praticantes.

A ideia de criar um espaço de divulgação da dança de salão dentro da Universidade surgiu com Walberto Gomes Filho. Ele era aluno do curso de Educação Física da UFC e idealizou, assim como implantou, o projeto em 2001³⁵.

Com essa ideia na cabeça e a autorização para poder utilizar uma das salas do curso, Walberto inicia uma peregrinação, indo de sala em sala, na busca de outros alunos que se interessasse em dar andamento aquela proposta. Sua intenção era formar um grupo de instrutores dentro do próprio curso de Educação Física. Assim que conseguiu formar sua equipe, ele passou a ensaiar três vezes por semana, porque o seu maior desejo era ampliar o mais rápido possível as aulas para o restante da comunidade acadêmica. Até que no início, do segundo semestre do ano de 2001, o grupo formado resolveu

Faculdade de Direito do Ceará, Faculdade de Medicina do Ceará e Faculdade de Farmácia e Odontologia do Ceará.

Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Universidade_Federal_do_Cear%C3%A1>. Acesso em: 28 de maio de 2011.

³⁴ Apesar da escola de dança chamar-se “Projeto Dançar Faz Bem”, seus professores e alunos referem-se comumente a ela como “Projeto”. Sendo assim, utilizarei esse termo ao longo do trabalho.

³⁵ “Dançar Faz Bem! A dança de salão cresce cada vez mais em Fortaleza. Conheça o projeto de jovens estudantes”. **O Estado**, Fortaleza-Ce, 02 de julho de 2010.

divulgar as aulas de dança de salão, primeiramente, para os alunos do campus do Benfica³⁶.

A iniciativa deu tão certo que o “boca a boca” entre os alunos ajudou na divulgação das aulas e acabou levando o nome do Projeto para toda a Universidade, obrigando o responsável pelo empreendimento oficializar a atividade junto a Pró-Reitoria de Extensão. Desde então, todo início de semestre, juntamente com o início das aulas da Universidade, os professores lançam o dia do “aulão de dança”³⁷ para apresentar os dias e horário das aulas.

São 7 horas da manhã. Pessoas, em sua grande maioria jovens, formam uma fila em frente à sala de artes do bloco da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Elas ainda irão esperar até 13h para que se inicie o processo. Mas, que processo é esse? O que essas pessoas estão esperando?

Elas esperam para se inscrever no projeto Dançar Faz Bem, um projeto de extensão dos alunos do curso de Educação Física da UFC. Através deste projeto, a comunidade pode ter acesso a aulas de dança de salão. As inscrições acontecem no início de cada semestre letivo, normalmente num sábado. Quem chega primeiro tem prioridade de escolha de turma, dia e horário. Muitos acabam não encontrando vagas disponíveis devido à grande procura³⁸.

A maioria dos alunos que frequentam as aulas de dança do Projeto, desde sua criação, é de universitários, provenientes dos mais diversos cursos e não apenas da UFC, mas também de outras Universidades³⁹. A faixa etária quase sempre vai dos 19 aos 30 anos de idade, chegando a ser raros alunos de outras faixas etárias. Esses dados podem ser confirmados através da ficha de inscrição que cada aluno preenche com as seguintes informações: nome

³⁶ A UFC em Fortaleza está dividida em três campi. O campus do Benfica que localiza: Reitoria; Pró-Reitorias de Planejamento, Administração e Assuntos Estudantis; Centro de Humanidades; Cursos de Direito, Educação, e Economia, Administração, Atuária, Contabilidade e Secretariado; Curso de Arquitetura e equipamentos culturais.

³⁷ Para efetivar o início das aulas de dança do Projeto foi criado o Aulão de dança, que nada mais é do que um momento onde são demonstrados todos os ritmos trabalhados na academia durante o semestre e assim se é divulgada essa atividade de extensão da Universidade. Nesse momento ocorrem as matrículas dos alunos para o respectivo período. É sabido por muitos que nas últimas edições do Aulão foram registrados um número elevado de indivíduos que queriam participar do Projeto, obrigando os professores a distribuir senhas e controlar o tumulto e as brigas que acabavam surgindo, pois a quantidade de alunos por turma, em cada semestre, gira aproximadamente entre sessenta, sendo trinta mulheres e trinta homens.

³⁸ “Dançar Faz Bem! A dança de salão cresce cada vez mais em Fortaleza. Conheça o projeto de jovens estudantes”. **O Estado**, Fortaleza-Ce, 02 de julho de 2010.

³⁹ A grande maioria dos alunos é proveniente dos cursos de Psicologia, Comunicação Social, Letras, Educação Física, Engenharia, Informática, Medicina, entre outros.

completo, telefone, endereço, e-mail, nível de escolaridade e a turma a qual o aluno vai pertencer⁴⁰. A academia também é marcada pela heterogeneidade étnica e pela homogeneidade de camada social, representada pela classe média. O equilíbrio entre homens e mulheres é o grande diferencial do Projeto em comparação com outras academias de Fortaleza, onde existe uma predominância do gênero feminino.

Mas quem dança hoje no projeto? Quanto a essa questão, há características que diferenciam o Dançar Faz Bem de outras escolas de dança de salão. Um ponto relevante do curso é que os alunos são em sua maioria universitários, já que se trata de um espaço dentro da faculdade. As turmas são bastante numerosas, com 40 alunos em média. Além disso, há uma quantidade igual de homens e mulheres. “Eu frequentei alguns bailes, frequentei algumas academias e eu vi que era diferente. Sempre as turmas pequenas, você vê pouquíssimos jovens na dança de salão”, comenta Aline⁴¹.

Devido a sua localização o Projeto não possui gastos com água e luz. A mensalidade paga pelos alunos, que gira em torno de R\$ 20,00 reais por mês, é utilizada para os gastos com inscrições de cursos e viagens de aperfeiçoamentos dos professores, algum equipamento de som, DVD’S de dança, roupas e sapatilhas para as apresentações dos professores. Segundo uma das professoras da academia, o processo de entrada e saída de dinheiro:

(...) É transparente e todo mundo sabe que o dinheiro que vem do Projeto não é pago hora aula para nenhum dos professores. Somos todos voluntários. Nós ganhamos um curso ou às vezes a sapatilha para se apresentar. Mas assim... A gente investe muito também, a gente ganha o dinheiro da passagem pra vim pra cá. Mas, assim, dinheiro e lucro a gente não tem.

A estrutura dos primeiros anos da academia de dança pode ser observada na seguinte descrição:

Inúmeras vezes caminhando pelo bosque do CHI, chegando próximo a Biblioteca, podemos ouvir sons de ritmos dançantes. À medida que avançados em direção ao prédio do curso de Educação Física, da Faculdade de Educação, na Universidade Federal do Ceará, ainda no corredor que antecede a escada da sala de artes, percebemos uma aura de música e dança.

⁴⁰ O Projeto Dançar Faz Bem conta atualmente com quatro turmas, duas no período da manhã e duas pela tarde. Todas acontecem aos sábados.

⁴¹ “Dançar Faz Bem! A dança de salão cresce cada vez mais em Fortaleza. Conheça o projeto de jovens estudantes.” **O Estado**, Fortaleza-Ce, 02 de julho de 2010.

Subindo degrau a degrau o som fica cada vez mais forte e o ruído provocado pelos sapatos e chinelas de alunos e professores, mais intensos. No final da escada, há uma espécie de antessala, que serve como local de espera para o início das aulas. Nela encontramos um velho birô de madeira carvalho e algumas cadeiras de linha escolar. Adentrando a sala principal logo visualizamos sua estrutura. A disposição organizacional é de uma sala ampla num formato quadrado, um enorme espelho fixado numa das paredes e alguns ventiladores quebrados. O ambiente não é nada arejado. Sentimos com o passar do tempo que tudo recendi a fortes odores corporais, provocado pelo suor de alunos e professores. Ao fundo encontramos uma barra de ferro, próprio para exercícios de *ballet*, percorrendo toda a extensão da sala. Já o aparelho de som, que invade a mesma com os ritmos bolero, samba, salsa, forró, zouk e tango, reside no canto esquerdo, conduzido pelos professores através de um controle remoto (DIÁRIO DE CAMPO).

O Projeto funcionou nessa sala do curso de Educação Física no período de 2001, quando foi implantado, até o ano de 2009. Porém, desde 2008 já existia uma proposta de mudança do curso de Educação Física do campus do Benfica para o campus do Pici⁴². Os blocos correspondentes às salas de aula e às instalações esportivas no Pici foram todas reformadas e dessa maneira o Projeto acabou recebendo um ultimato de que também deveria operar sua mudança.

Durante esse período os professores que administravam a escola de dança manifestaram um desejo forte de continuar no Benfica. Afirmavam que devido à história cultural do Projeto ele estaria diretamente ligado a esse campus. Entendiam que o curso de Educação Física podia partir para outro lugar, mas, o Projeto Dançar Faz Bem, que já tinha uma ligação forte e sedimentada com Centro de Humanidade deveria ali permanecer. Esse impasse durou aproximadamente um ano. Logo, quando ocorreu à mudança do curso de Educação Física para o Pici, as aulas de dança ainda aconteciam no prédio da Faculdade de Educação. Porém, devido à impossibilidade de usar a sala de artes, espaço apropriado para as atividades de dança em decorrência

⁴² O bloco da educação física no campus do Pici é isolado geograficamente dos demais blocos. Segundo a professora Aline, o bloco da Educação Física distante dos outros blocos inviabilizaria que o público dos outros cursos tivesse acesso às dependências do Projeto. - A localização do bloco é meio complicada, são assim uns 10 minutos andando no meio do nada aí você chega ao bloco da Educação Física. Não tem nada é muito mato. É um acesso bem difícil e o Projeto funciona dia de sábado e o acesso ao Pici é deserto dia de sábado, não tem movimentação pra gente poder ir para lá. No campus do Pici localizam-se os Centros de Ciências, Ciências Agrárias e Tecnologia; Pró-Reitorias de Graduação e de Pesquisa e Pós-Graduação; Biblioteca Universitária, núcleos e laboratórios diversos, além de área para a prática de esportes.

do amplo espaço e do espelho, durante dois semestres, professores e alunos utilizaram salas de aulas ditas “normais”.

Para começarmos as aulas nós afastávamos as cadeiras. Dávamos aula em salas normais, até o momento em que ela (vice-diretora da Faculdade de Educação) não autorizou de forma nenhuma o funcionamento do Projeto. Ela foi irredutível. (...) E antes de irmos pro Pici, porque a gente sabia que esse público todo que frequentava o Projeto acabaria não conseguindo ter acesso às dependências da Educação Física lá no Pici, a gente procurou aqui outras alternativas. E foi quando a gente encontrou os pátios da história e o pátio da comunicação ali na frente [Curso de História e Curso de Comunicação Social e Propaganda]. Pedimos autorização para a diretora do Centro de Humanidade do CHII, quer dizer do CH inteiro. Eu acho que é a Fátima, esqueci o sobrenome dela, sou péssima. Mais é Fátima o nome dela. Então, ela é a diretora de todo o centro de humanidade e ela autorizou a gente utilizar os pátios. Então a gente já está no segundo ou é terceiro semestre aqui (PROFESSORA ALINE).

Todas essas dificuldades para definir o novo espaço onde aconteceriam às aulas era apenas a ponta do iceberg, muitos outros problemas foram sentidos pelos professores e também pelos alunos, que infelizmente ainda não encontraram uma estrutura adequada para a realização das mesmas. Segundo a fala de uma das professoras,

Estamos funcionando aqui no CHII, no pátio da História, e assim é diferente da sala de dança... Não tem espelho e tudo a gente tem sempre que trazer... Uma caixa de som e levar pra casa a caixa de som, porque não tem sala para a gente guardar.

Assim de certa forma a gente escuta o pessoal dizer que a gente teria essa estrutura lá no Pici, só que realmente a gente acredita que se a gente fosse para o Pici o Projeto ia perder muito, até poderia acabar. Porque nós tínhamos algumas turmas a noite. Os horários de funcionamento de aula ao público do Projeto são à noite e aos sábado, e eles são os piores horários pra utilizar o Pici. Eu não sei nem como é o acesso lá.

É tanto que nós não temos problema de utilizar o Pici, porque nós temos várias atividades, como: reuniões e ensaios lá no Pici. Agora, para público... A gente não quer fazer com que o público vá até o Pici e a gente acredita que o público não vai comparecer como comparece aqui, tá entendendo? Quem vem pro aulão 200 ou 300 pessoas que a gente enche quatro turmas de 60 alunos todo semestre e lá a gente tem certeza que não vai acontecer por causa da localização e do acesso aos sábados e a noite que seria os horários das aulas (PROFESSORA ALINE).

Apesar da grande rejeição da partida para o campus do Pici a própria professora reconhece que outros projetos são bem sucedidos naquela localidade. De acordo com ela, existem até mesmo alguns projetos ligados à dança. O público alvo é a comunidade carente do bairro Panamericano⁴³, localidade próxima a Universidade. É um projeto com um formato destinado a terceira idade, voltado para um público mais idoso, diferente dos universitários que frequentam o Projeto. Para Aline, caso o Projeto Dançar Faz Bem fosse se instalar no curso de Educação Física: - Ele poderia até sobreviver, mas seria de outra forma, não seria como é hoje, atingindo as pessoas que atinge.

Dessa maneira, a Universidade Federal do Ceará é o local onde foi implantado, desde 2001, portanto há dez anos, um projeto de extensão que no meio da dança de salão é bastante reconhecido, por uma didática que, segundo os professores, é diferenciada e que prioriza o conhecimento integral do corpo humano, dos movimentos, da técnica e proporciona entre os praticantes momentos de sociabilidade. Assim, o Projeto Dançar Faz Bem, consegue ser reconhecido como uma escola de dança atual, pois trouxe para o universo da dança de salão muitos jovens e que por meio de um baixo custo de suas mensalidades torna-se convidativo para um grande número de estudantes universitários, algo incomum nas principais academias da cidade de Fortaleza.

1.5 Minhas escolhas, minhas expectativas...

O interesse pelo estudo da dança de salão começou a surgir com o meu ingresso como aluna no Projeto Dançar Faz Bem em 2004, onde pouco tempo depois, tornava-me uma das professoras de dança de salão. Através dessas experiências fui me interessando em observar desde sempre como se operava a construção do dançarino de salão, assim como, a produção de um corpo-dançante, que se alterava nos indivíduos à medida que eles avançavam na aprendizagem dessa dança. Também fui constatando um discurso de gênero que separava e distinguia o comportamento tanto de damas como de

⁴³ O bloco de Educação Física fica mais próximo a essa comunidade do que a outros blocos do Campus.

cavaleiros. A partir desse histórico pessoal e das observações de campo para essa pesquisa resolvi estudar o papel de homens e mulheres nas academias de dança de salão, na cidade de Fortaleza, através dos corpos, gestos e performances que deles são exigidos.

Tinha primeiramente a intenção de estudar duas academias de dança de salão. Escolhi aquelas que representam universos sociais distintos e também diferentes formas de trabalhar o ensino da dança de salão. Os campos de estudo escolhidos foram a Escola de dança de salão Carlinhos Araújo, a primeira academia com a atividade de dança de salão nessa cidade, como já informamos. E o projeto de extensão da Universidade Federal do Ceará, chamado Projeto Dançar Faz Bem, que há dez anos atende alunos e a comunidade no ensino dessa dança.

Assim, no período que se iniciaram as aulas do Mestrado em Sociologia, resolvi adentrar o campo de estudo, começando a frequentar o Projeto Dançar Faz Bem. Esse retorno causou-me uma mistura de sentimentos. Senti alegria, angústia, euforia, tristeza e de certa forma até um pouco de “inveja” da equipe⁴⁴ que atualmente ministrava as aulas de dança, da qual infelizmente não mais faço parte.

Ao me direcionar para a primeira aula destinada à observação de minha pesquisa, ainda dentro do ônibus, no horário de 13h00min da tarde, com o sol queimando o asfalto lá fora, fui pensando como enfrentaria tamanha emoção depois de tanto tempo afastada das atividades do Projeto. O clima era diferente daquele surgido na minha primeira aula como aluna e também do primeiro dia que me desloquei de casa para ministrar a primeira aula como professora. Senti uma responsabilidade maior, acho que era o desafio da pesquisa que invadia meus sentimentos. Era engraçado retornar, depois de cinco

⁴⁴ A equipe de professores que compõe atualmente o Projeto Dançar Faz Bem é formada por quatro professoras e três instrutores. Segundo as professoras do Projeto, ainda hoje existe um enorme preconceito em relação às mulheres que assumem aulas de dança de salão. Em entrevista uma delas afirmou: - Existe um preconceito muito grande aqui em fortaleza. Não sei em outros Estados. Eu vejo mais mulheres dando aula em outros estados do que aqui. Acho que aqui quem começou fui eu e a Aline. Eu não me lembro de ver outra mulher dando aula, assumindo uma aula ou pelo menos assumindo a aula e tendo apenas um menino só para ajudar. Pois, normalmente é o contrário. Geralmente é o homem quem assume a aula e a mulher está ali apenas para ajudar. Nas aulas eu tento dá o meu melhor. Eu sinto hoje em dia que não é a mesma coisa uma mulher dar aula para um homem, entendeu? Eu sei que é bem diferente. Porque eu não tenho as mesmas experiências que um homem tem. Mais eu busco isso ao máximo nos ensaios, quando eu vou planejar minha aula principalmente. Vejo o que é que ele precisa fazer e também dou minha opinião pessoal de mulher. Porque é a gente que sente o que ele vai fazer, então, às vezes, os detalhes são importantes. Nós conseguimos mostrar melhor para o homem os detalhes, mais ao mesmo tempo, as experiências de salão, de baile, nós não temos como mostrar. O aluno perde um pouco.

anos, afastada do projeto a caminhar por aqueles corredores (DIÁRIO DE CAMPO).

Como de costume, chegando lá, fui muito bem recebida. Alguns alunos, aqueles mais antigos, aproximaram-se de mim e perguntaram-me se estava retornando a fazer parte da equipe do Projeto. Respondi-lhes negativamente, mas afirmei que voltava agora na condição de aluna. Senti uma espécie de estranhamento na feição desses alunos com minha resposta, mas não queria no primeiro encontro ter que dar explicações sobre a pesquisa. Achei mais interessante sentir o clima da própria escola, dos novos alunos, enfim do ambiente, para só posteriormente mostrar-me como pesquisadora⁴⁵.

Nesses primeiros contatos, pude perceber que a escola de dança e seus alunos passaram por algumas transformações. Primeiro verifiquei a mudança entorno da renovação da equipe de professores, que dos sete componentes, três instrutores são da terceira geração, duas professoras são da segunda geração e outras duas são remanescentes ainda do grupo que auxiliou na construção do projeto de extensão. Observei também uma maior desenvoltura apresentada pelos alunos, diferente da minha época. Percebi que os alunos iniciantes, na sua maioria, já apresentavam noções de ritmo, postura e dos papéis de damas e cavalheiros. Suponho que isso tenha se dado pelo número elevado de cursos de férias e *workshops*⁴⁶ promovidos pelos próprios professores do Projeto durante os períodos de férias da Universidade, nos quais muitos alunos passam a estabelecer os primeiros contatos com o Projeto e assim com a dança de salão. Constatei também que existiam novos meios de sociabilidade entre os alunos, como por exemplo, os encontros nas casas uns

⁴⁵ Os devidos esclarecimentos sobre a pesquisa foram feitos aos poucos. Primeiro dialoguei com os professores a respeito da minha inserção nas aulas e logo depois fui esclarecendo para os alunos minhas “reais” intenções.

⁴⁶ Esses cursos e workshops são realizados nos meses de julho e janeiro, cada ritmo é trabalhado no período de uma semana e as aulas são divididas entre iniciantes (aqueles que nunca tiveram contato com o ritmo trabalhado) e veteranos (aqueles que já tiveram contato com o ritmo trabalhado). Essas atividades proporcionaram para o Projeto Dançar Faz Bem uma grande divulgação de suas atividades, pois muitos dos alunos que chegaram a participar de pelo menos um desses cursos, desde sua implantação em 2004, ingressaram no curso regular do Projeto.

dos outros para a prática da dança ou na participação no Grupo de Estudo de Dança (GED) ⁴⁷, que recebe apoio também do Projeto.

O GED quem começou foi o Salmito, a Flávia e a Aline. Na época eu tinha saído do projeto eu não era mais aluno do projeto e estava tendo aula lá no kukukaya. E acho que a Aline e a Flávia eram alunas daqui e o Salmito era "verminoso" era aluno daqui e de lá. Ele tinha convidado elas para se reunir num domingo pra ensaiar alguns passos porque tava com dificuldade queria treinar e tal. Ele tinha até me chamando para ir nesse primeiro domingo só que eu estava viajando e não pude ir. Eu fui a partir do segundo encontro era só nós quatro. Acho que tinha mais duas pessoas, que eu nem me lembro quem era mais que depois não apareceram mais. O objetivo era esse a gente tinha as aulas no sábado e treinava no domingo o que a gente tinha aprendido. Então, tanto que o GED é grupo de estudo de dança. O objetivo era estudar e aprofundar o que a gente havia aprendido no sábado. Como o Salmito tem aquele jeito todo aberto e tal o que eu gostava também não era só de estudar a dança, aquela coisa pesada da técnica, éramos um grupo de amigos. A gente se reunia, conversava, e entre outras coisas dançava. Aí com um tempo foi crescendo a gente foi chamando mais alunos, outras pessoas, principalmente ex-alunos e aí depois os próprios professores foram gostando e foram participando. A gente foi crescendo começou com quatro pessoas e hoje na comunidade já tem 300 pessoas, embora nem todas participem do encontro. Mais foi crescendo acho que por conta disso.

(...) Aí depois acabava por esticar, né? Assim inicialmente como sempre era na casa de alguém o pessoal começava a levar um lanchezinho. Então começou assim como essa história meio de um piquenique. Aí o pessoal ao invés de dançar vai assistir a um filme sobre dança. Aí esses laços de amizades começaram a extrapolar além do GED. Já era além do Projeto. Já começou a interação com os alunos do kukukaya e daqui. E depois com as pessoas que eram de fora. Muitas pessoas começaram no projeto pelo GED, né? Assim a prima da Juliana. A Juliana era aluna do projeto, ela começou a chamar a prima dela para ir participar do GED. Ela começou alguns passos lá aí depois ela veio pro Projeto, porque também sempre que tinha o início das aulas os aulões estavam sempre lotados, aí os alunos não conseguiam fazer a inscrição (ALUNO DAVI).

Era sabido que minha inserção no Projeto apresentava-se mais tranquila, pois já havia uma trajetória pessoal dentro da própria academia. O meu grande desafio seria então a escola de dança do Carlinhos Araújo. Dessa maneira resolvi enfrentá-lo e no início do segundo semestre de 2009, mais precisamente em agosto, procurei me iniciar como aluna.

⁴⁷ Trata-se de um grupo formado inicialmente por alunos do Projeto Dançar Faz Bem - UFC/CE e que atualmente conta com integrantes que também não são do projeto, mas são movidos por uma mesma paixão: dançar com os amigos, bem como celebrar novas amizades através da dança. Disponível em: <<http://grupoged.blogspot.com/>>. Acessado em: 18/06/2010.

Escolhi uma turma que tivesse como professor o próprio Carlinhos Araújo⁴⁸ e assim todas as quintas-feiras eu tinha aulas de samba e bolero. Para minha surpresa e decepção notei que o ritual estabelecido nessa escola não era favorável para minhas investigações. Verifiquei que a aula transcorria em ritmo de baile. Ou seja, não existia um professor explicando didaticamente movimentos, posturas ou comportamentos.

Assim que chegávamos à escola, no horário determinado para o início da aula, o professor Carlinhos Araújo ligava o som e iniciava um breve aquecimento dos corpos, dançando em ritmo lento “um dois prá lá, dois prá cá”. Nesse momento, todas as alunas, na frente do espelho, apenas o imitava. Logo em seguida, nos dirigíamos para uns *pufs*, que se localizavam no canto esquerdo da sala, onde cada dama esperava ser convidada por um instrutor. As aulas funcionavam no esquema dois para um, o que corresponde duas alunas para cada instrutor. Nessa matemática dançante a aluna dança uma música e na seguinte fica sentada.

Durante os quatro meses que frequentei a escola fui ficando preocupada, pois não conseguia perceber como professores, ou nesse caso os instrutores, trocavam experiências e conhecimentos com as alunas sobre técnica, corpo e muito menos sobre comportamentos masculinos e femininos. Raramente pude presenciá-los dando dicas de postura ou até de passos, nem mesmo quando a aluna era novata. Essas informações eram repassadas no tempo de uma música. Quando os instrutores explicavam algum movimento mais complexo geralmente faziam no canto da sala, longe dos meus sentidos.

Minha atenção, durante as aulas, estava quase sempre nas minhas companheiras de sala. Na academia do Carlinhos Araújo, temos em grande medida senhoras viúvas ou aposentadas, profissionais liberais e empresários, como seus principais alunos. A turma da qual eu fazia parte basicamente era composta de senhoras, numa média de idade que girava em torno dos 60 anos. Elas buscavam o tempo todo interagir comigo, queriam falar sobre tudo: dança, dançarinos, namorados, maridos, bailes e sobre as fofocas que surgiam entre elas. Devo confessar que era para mim o melhor momento da aula.

⁴⁸ Algumas aulas na Academia do Carlinhos Araújo são ministradas por outros professores, que são eles: Auricélio Vieira, Valterlan Menezes, Tony Palhano, Carlos André, Leo Braga, entre outros.

Retomávamos sempre os assuntos nos intervalos das músicas. E a diferença de idade entre mim e elas não impediu a afinidade, não estabeleceu nenhum preconceito e nem rivalidade de ambas às partes. Peculiaridades já registradas em outras pesquisas, como por exemplo, em Alves (2004), quando optou por não dançar nos bailes pesquisados, afim de não estabelecer nenhuma espécie de rivalidades entre ela e suas informantes.

Procurei não dissimular uma falta de experiência com minha própria dança. Resolvi, assim, mostrar que já sabia dançar, pois ia ser difícil e artificial esconder que não sabia. Essa foi à melhor estratégia que poderia ter utilizado tanto em relação à academia, pois os instrutores estavam sempre conversando comigo e me solicitando para dançar, como também em relação as minhas companheiras de aula. Desde o primeiro momento elas perguntaram onde eu tinha aprendido a dançar, se já tinha feito *ballet*. Tornei-me a queridinha da turma. Com o passar do tempo, percebi que quando estava dançando elas me olhavam com admiração. Chegavam, às vezes, até a tirar algumas dúvidas a respeito de determinado movimento.

Porém, nessa dinâmica não era possível registrar como os professores auxiliavam as alunas na produção de corpos, gestos e performances de dançarinas. E tendo exclusivamente a minha própria experiência para historiar, com os conselhos que recebia dos instrutores e as ideias trocadas sobre o universo da dança de salão, acreditei não ser isso o suficiente para dar conta de uma pesquisa. Assim, resolvi abandonar a proposta de acompanhar as duas academias e concentrei minha atenção e esforço intelectual apenas no Projeto Dançar Faz Bem.

1.6 Dançando com a pesquisa

O exercício da aula de hoje exigia dos praticantes que cada dama fechasse seus olhos e deixassem que o seu cavalheiro comandasse aquela dança sem nenhuma interferência. Percebi que a real intenção dos professores era fazer com que nós mulheres permitíssemos ser guiadas e conduzidas por nosso parceiro interferindo o mínimo possível naquela dança.

Fechar os olhos nos instantes daquela música significou para mim muito mais do que deixar me levar pela condução do meu parceiro. Significou que com a ausência da minha visão na realização dos movimentos e do que acontecia ao redor do salão eu sentia com mais

intensidade o corpo do meu parceiro. Assim, fui percebendo naqueles instantes dançando que estudar esse objeto implicava muito mais em usar todo o meu corpo do que apenas registrar comportamentos e impressões dos dançarinos com minha visão. Foi através desse simples e ao mesmo tempo complicado exercício de entrega e confiança a meu parceiro, que a metodologia da pesquisa passou a se desenhar no meu próprio corpo e na minha mente.

Passei a obedecer aos comandos do cavalheiro com os olhos cerrados. No entanto, conseguia com mais intensidade observar o que os outros sentidos me informavam. Comecei a prestar mais atenção na música que estávamos dançando e no cheiro que saía do corpo do meu parceiro, que até aquele momento tinha um toque amadeirado. E também a cada toque de condução que recebia em meu corpo. Fui despertada para a importância dos outros sentidos. Percebi como o olfato era fundamental para o praticante da dança de salão e também como as notas musicais saídas das caixas de som no canto da sala eram importantes no cadenciar de cada movimento. Procurei me controlar ao máximo para não abrir os olhos, acho que as outras meninas também fizeram o mesmo. Ouvia vez por outra os professores orientando que olhos deveriam permanecer fechados até o final do exercício. Fui percebendo que os professores sempre tinham razão em dizer que nós mulheres tendemos a querer comandar a dança a dois. E que através desse exercício passaríamos a controlar mais essa necessidade (DIÁRIO DE CAMPO).

Minha preocupação central e meu objetivo foi o estudo dos corpos, gestos e performances de professores e alunos para a construção dos papéis masculinos e femininos, na academia de dança de salão. Como forma de captar estas feições trabalhei inicialmente com a observação de campo nos espaços de uma academia de dança, o Projeto Dançar Faz Bem, produzindo anotações em diários de campo sobre o momento das aulas de iniciantes e veteranos.

O olhar antropológico atuou não apenas para o registro da diversidade cultural, mas também para a busca dos significados dos comportamentos, a lógica das transgressões e a construção dos modelos de gênero. Segundo Malinowski (1984), sem um trabalho de campo exaustivo o pesquisador consegue aprender muito a respeito da estrutura social nativa, todavia não consegue perceber ou imaginar a realidade da vida humana, o fluxo regular dos acontecimentos cotidianos.

Apesar da intimidade existente com meu objeto de estudo, creio, assim como DaMatta (1978), que o familiar não é necessariamente conhecido. E o processo de estranhar o familiar, de desnaturalizar noções e categorias é

segundo Gilberto Velho, “uma tarefa nada trivial e, com certeza, nem sempre bem-sucedida” (VELHO, 2003: 15). No entanto, segundo ele mesmo,

As possibilidades desse empreendimento ser bem-sucedido dependem, sem dúvida, das peculiaridades das próprias trajetórias dos pesquisadores, que poderão estar mais inclinados ou aptos a trabalhar com maior ou menor grau de proximidade de seu objeto. Logo, para variar, não há fórmulas nem receitas, e sim tentativas de armar estratégias e planos de investigação que evitem esquematismos empobrecedores. Assim, cada pesquisador deve buscar suas trilhas próprias a partir do repertório de mapas possíveis (VELHO, 2003: 18).

Ser uma iniciada no universo da dança de salão foi importante principalmente para o entendimento da linguagem corporal desse universo, por exemplo: nas figuras formadas pelos corpos em movimento, no diálogo corpóreo entre damas e cavalheiros, nos incômodos físicos acionados pela repetição dos movimentos ou pela ameaça dos contatos próximos, nas disputas pela atenção dos professores. Mas, apesar de conhecer em parte o mundo da dança de salão quero deixar claro que esse “privilégio” me atrapalhava à medida que em muitas ocasiões deixava-me levar pelo senso comum formado e difundido nas academias de dança. Também deixava passar informações importantes e elementos significativos do campo, que aos poucos me foram despertados através das orientações que recebi e das diversas noites refletindo sobre a própria pesquisa.

Então, refletindo sobre meus planos de investigação passei a me questionar se devia ou não fazer as aulas de dança. Se era suficiente apenas sentar num canto da sala, observar e descrever. Logo, como estratégia optei pela participação, pelo envolvimento com o grupo estudado. Resolvi assim, deixar-me levar pelas mesmas emoções que os alunos iniciantes e iniciados sentem quando praticam essa atividade. Acreditando que essa opção podia fazer de mim uma pesquisadora capaz não apenas de observar as dinâmicas rituais da academia, mas de sentir com meu próprio corpo as transformações do “ser dançarino”. Todo esse exercício foi realizado através não apenas da visão, mas também da audição, do olfato, do paladar e principalmente do tato. Para Laplantine,

A descrição etnográfica não se limita a uma percepção exclusivamente visual. Ela mobiliza a totalidade da inteligência, da sensibilidade e até da sensualidade do pesquisador. Através da vista, do ouvido, do olfato, do tato e do paladar, o pesquisador percorre minuciosamente as diversas sensações encontradas. Por conseqüência, a escrita etnográfica não deve apenas estar atenta às formas e às cores (linha reta, círculo, espiral, cruzada, zebra, berrante, vermelha, azul, rosa, suave, amarelo deslavado, verde pálido, ou ainda todas as nuances do cinzento), mas também ao brando, rugoso, estridente, agudo, grave, sonante, dissonante, seco, úmido, ácido, amargo, picante, salgado, açucarado, etc. (LAPLANTINE, 2004: 20).

De tal modo, a fim de enriquecer minhas descrições deixei-me impregnar pelos estímulos corporais e emocionais que o campo da dança produz, acreditando que marcas no corpo do próprio pesquisador poderiam ser ferramentas a mais para a compreensão do universo estudado. A dedicação exaustiva do meu corpo-físico foi capaz de lidar com o cansaço, às vezes com as dores durante as aulas e também com o tédio e o prazer de me encontrar sempre repetindo os mesmos movimentos já aprendidos. Voltando ao posto de aluna fui acompanhando as várias etapas do aprendizado dessa dança e assim uma participação observante (WACQUANT, 2002) proporcionou um maior entendimento das categorias de estudo e das redes de significados que os “nativos” produziam no momento de suas ações. Cada gesto, cada comportamento e cada performance foram cuidadosamente observados e juntamente com os depoimentos estão convergidos nessa produção.

Na elaboração dessa pesquisa tive como apoio duas principais leituras. O primeiro texto foi o livro *A dama e o Cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade* de Andréa Moraes Alves. Neste trabalho a autora faz um estudo sobre os bailes de dança de salão do Rio de Janeiro, tentando dar conta da conexão existente entre o envelhecimento e as questões de gênero.

Seguindo a trajetória de suas informantes Alves constrói um mapa da cidade carioca. Mostra-nos que as relações entre homens jovens e mulheres mais velhas, na dança de salão, são cada vez mais comuns. A profundidade de sua pesquisa está na análise que faz sobre a motivação dessas senhoras em participar de uma dança que provoca mudanças de comportamento, construindo, assim, uma nova identidade feminina. Segundo a

autora, essas mulheres subvertem a imagem de senhoras “velhas” quando tomam por iniciativa contratar jovens parceiros para dançar.

Ela narra distintos tipos de bailes, como: os bailes-ficha, os bailes “normais” e os bailes da terceira idade. Todavia, dá mais destaque aos ditos bailes ficha e os “normais”, onde senhoras têm a oportunidade de dividir, ou não, o aluguel de um dançarino (*personal dancer*). A figura do cavalheiro tem a obrigação de acompanhar sua dama, dançar quando e no momento que ela quiser; ser gentil, prestativo e só se despedir de sua parceira na porta da casa dela. Sua entrada no baile e seus gastos com comida e bebida são pagos pela contratante.

A partir dessa descrição Alves revela que não existe a imagem inocente da velhinha que está sendo explorada pelo jovem rapaz aproveitador. O que há na verdade é uma relação de um homem com uma mulher, que independente da interferência econômica, todos agem segundo as normas da própria dança de salão. E que tanto os rapazes aproveitam essa situação para ingressar no mercado de trabalho, como as senhoras utilizam-se dessa estratégia para serem incluídas no salão de dança. Finaliza afirmando que essa atividade ajuda a construir uma identidade feminina fora do ambiente doméstico.

Outro trabalho importante foi o de Mariana Massena, *A sedução do brasileiro: um estudo antropológico sobre a dança de salão*. Nessa dissertação de mestrado a autora tenta de forma geral examinar como essa dança pode conter aspectos simbólicos capazes de representar tradição, nacionalidade e gênero. Ela parte da ideia que a dança de salão está relacionada a uma representação de “ser brasileiro”, um indivíduo com ginga e jogo de cintura, capaz de ter desenvoltura corporal nos mais diferenciados ritmos. A figura do malandro carioca, emblemática do imaginário de nosso país, segundo Massena, acabou sendo sedimentada como um dos personagens do dançarino de salão. De acordo com a autora, esse imaginário que antes se restringia ao Rio de Janeiro ganha uma identidade brasileira.

Inicialmente ligada às classes populares cariocas, a dança de salão, com o passar dos anos, expandiu-se por todo o país. Nesse processo de expansão “passa a ser ensinada em escolas e academias de dança voltadas

para a classe média” (MASSENA, 2006: 14). Para Massena, ao consumir essa dança a classe média parece buscar valores e significados de uma dança representativa de figuras tradicionais.

Ela busca discutir a participação da dança de salão na constituição do mito de brasilidade. Busca também as significações de ser homem e ser mulher no contexto do salão⁴⁹, as representações sobre sedução e o significado do baile para os atores envolvidos.

A partir desse norte metodológico e bibliográfico optei pela coleta de dados no campo de observação durante um pouco mais de dois anos, período compreendido de março de 2009 a junho de 2011. Realizei entrevistas com o grupo de professores, pois essa técnica permitiu perceber as representações desses profissionais a respeito da dança de salão como um todo, com seus gestos e performances, como também do universo feminino e masculino que ela engloba. Considerei que na realização das entrevistas a investigação adquire um sentido interativo, transformando-se em um *‘encontro etnográfico’*, uma vez que o entrevistado não é considerado um simples *reservatório de informações*. Constituindo, assim, uma *‘fusão de horizontes’*, no qual o pesquisador tenha a habilidade de ouvir o “nativo” e também por ele ser ouvido, estabelecendo um diálogo entre iguais (OLIVEIRA, 2000: 24).

Privilegiei como técnica de pesquisa as entrevistas abertas. Elas aconteceram no prédio da Universidade nos intervalos entre uma aula e outra de dança. As entrevistas com os professores obedeceram a quatro blocos de perguntas, que não limitavam as respostas dos entrevistados, mas serviram de orientação e também como pontos estratégicos de investigação.

A primeira etapa das entrevistas tinha como tema o ingresso no mundo da dança de salão. Neste tópico os professores falaram sobre a escolha da dança de salão como opção ao seu estilo de vida e sobre o próprio

⁴⁹ Ao analisar sobre as significações de ser homem e ser mulher a autora apenas descreve de forma sutil os papéis distintivos de ambos os sexos nesse universo. Aponta sobre aspectos como a atividade dirigida aos cavalheiros e a passividade direcionada às damas. Analisa também a indumentária do casal e a diferença na frequência de homens e mulheres nas academias estudadas. Seguindo algumas dessas diretrizes e outros pontos sobre o lugar de cada gênero, procuro aprofundar toda essa discussão ao longo da minha pesquisa, no contexto da cidade de Fortaleza, tomando outros personagens.

processo de aprendizagem. Para finalizar, responderam se sabiam algo a respeito do surgimento das academias de dança de salão na cidade de Fortaleza.

Numa segunda etapa, o principal tema foi o processo de ensino-aprendizagem dos alunos, abordando a diferenciação entre iniciantes e veteranos, homens e mulheres. Neste tópico da entrevista o objetivo era entender: como os professores aplicavam sua metodologia de ensino durante as aulas, quais as principais dificuldades enfrentadas pelos alunos iniciantes e veteranos e qual ou quais tipos de mudanças físicas, psicológicas e sociais ocorriam em cada categoria de alunos. Além disso, procurei questionar a respeito da experiência de ensinar outro indivíduo a dançar.

Na terceira etapa da entrevista o tema principal foi sobre o papel de homens e mulheres na dança de salão. Os informantes eram estimulados a falar sobre as características do que seria, para eles, um “bom” dançarino e uma “boa” dançarina. Dentro desse contexto perguntei se algumas dessas características mencionadas os entrevistados acabavam levando para sua prática cotidiana. Perguntei também para as damas sobre a sensação de ser conduzida e para os cavalheiros a sensação de conduzir a dança.

No quarto momento nossa conversa trabalhava as questões referentes à intimidade provocada pelo contato dos corpos. Nessa ocasião senti certa timidez nas respostas, como também a necessidade de fortalecer um discurso que afirmava a ideia da proximidade dos corpos como algo a ser encarado como natural. Perguntei sobre o que mais chamava atenção quando observavam outros casais dançando e também se já tinham sofrido preconceito por praticar a dança de salão. Finalizei perguntando sobre os sentimentos e sensações dos dançarinos quando estavam dançando.

Para as entrevistas realizadas com os alunos utilizei os mesmos blocos de perguntas. No entanto, fiz algumas modificações. Na primeira etapa, permaneci com os questionamentos referentes ao ingresso na dança de salão e a escolha do projeto Dançar Faz Bem como academia. Na segunda etapa, concentrei as perguntas nas dificuldades enfrentadas por eles no processo de aprendizagem e nas mudanças psicofísicas promovidas pelo exercício dessa

dança. No terceiro e quarto momento, mantive as mesmas perguntas feitas aos professores.

Dessa maneira realizei oito entrevistas, duas delas com ex. professores do Projeto, três com atuais professores e três com alunos. Utilizei também como fontes: artigos científicos, recortes de jornais e revistas, sites sobre dança de salão e filmes⁵⁰, estes sendo em grande maioria produzidos nas últimas décadas, nos quais muitos colocam em evidência a transformação física e psicológica de seus personagens principais através das técnicas e dos comportamentos da dança de salão.

Os relatos e depoimentos dos alunos e professores acerca do entendimento e da incorporação da dança de salão serviram para produzir uma etnografia (GEERTZ, 1987), que contou também com os registros do processo de ensino-aprendizagem, da interação dos personagens na academia, da incorporação do *habitus* de dançarino e da construção de uma feminilidade e de uma masculinidade, que a dança de salão demanda dos indivíduos que dela participam.

Este texto que será apresentado tenta justapor descrição etnográfica e análise sociológica. Dessa maneira a apreciação do produto final pode permitir alargar uma discussão fecunda, no campo da sociologia, para o entendimento de um pensamento transdisciplinar, permitindo compreender dança, corpo e gênero.

Assim, preciso que o leitor adentre a sala de aula dessa academia, conheça suas dinâmicas e seus personagens e possa entre *um dois prá lá, dois prá cá* sentir os movimentos do salão de dança.

⁵⁰ Chega de saudade (2007), Vem Dançar (*Take the lead*, 2006), Dançar despertar de um desejo (*Je ne suis pas là pour être aime*, 2005), Vamos dançar? (*Shall We Dance?*, 2004), Tango (1998), Vem Dançar Comigo (*Strictly Ballroom*, 1992), Ritmo Quente (*Dirty Dancing*, 1987).

2 A DANÇA DE SALÃO COMO RITUAL

2.1 O processo de ensino-aprendizagem

O corpo na contemporaneidade é pensado como uma construção cultural constituída de diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, grupos sociais, étnicos, religiosos e etc. Ele apresenta-se como algo mutável, provisório e suscetível a inúmeras intervenções de acordo com cada cultura, bem como com suas leis e seus códigos morais.

É fácil examinar que o corpo humano não é formado apenas pelo lado biológico, mas fundamentalmente pelos signos culturais e sociais do qual faz parte. Não que seja o caso de negar a importância da dimensão biológica do corpo, mas afirmar que a biologia não é o suficiente para justificar determinadas atribuições culturais, como há algum tempo foi comum no pensamento ocidental, como podemos constatar nas atribuições historicamente dadas a homens e a mulheres.

Em 1830, o médico J. J. Sachs explicava que a complementaridade física levava a uma complementaridade social: para ele, o corpo masculino expressaria um vigor positivo, moldando o entendimento e independência masculina e equipando o homem para a vida na sociedade, para as artes e ciências. Já o corpo da mulher expressaria a suavidade e os sentimentos femininos. A ampla pélvis determinaria a mulher para a maternidade. Os membros frágeis e a pele delicada seriam prova da estreita esfera da atividade feminina, da vida doméstica e da paz de uma vida familiar (NUNES, 2000: 57).

Verificamos que as atividades corporais não ficaram de fora da distinção dirigida ao masculino e ao feminino. Muitas das atividades atribuídas ao corpo não podiam ser exercidas pelas mulheres, porque poderiam ser prejudiciais a sua saúde, consideradas frágil e débil, em relação ao sexo oposto. Sua condição foi construída através da inferioridade em relação ao homem, exclusivamente porque seus corpos apresentavam características biológicas nomeadas pela medicina como inferiores e incompletas.

As explicações corriam na direção de afirmar a fragilidade dos órgãos femininos, principalmente os reprodutivos, e na necessidade de preservá-los para o grande momento de suas vidas, que seria o da maternidade. Tais proibições conferiam diferentes lugares sociais para homens

e mulheres. O espaço privado passou a ser de domínio feminino e muitas das explicações dadas a tal lugar sobrevinha da formação biológica desse corpo, representado como delicado, de habilidades mais contidas, músculos e ossos mais frágeis.

Com o passar do tempo às transformações econômicas, políticas, sociais e culturais, características do século XIX, foram favoráveis ao desaparecimento desse determinismo biológico, definindo que as aprendizagens das modalidades corporais não podiam estar mais condicionadas à diferença sexual. Sendo assim, o corpo não poderia ser considerado apenas uma coleção de órgãos, dispostos segundo as leis da anatomia.

Com essas mudanças as expressões do corpo humano passaram a estar também associadas às contribuições dos grupos sociais, dando a esses sujeitos novos contornos a seu próprio universo, oferecendo a possibilidade de construir-se inteiramente como personagem do grupo que se faz parte. Para Le Breton (2006),

No interior de uma mesma comunidade social, todas as manifestações corporais do ator são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros. Elas só têm sentido quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria do grupo social. Não há nada de natural no gesto ou na sensação (2006: 9).

As representações quase sempre temporárias e efêmeras dos indivíduos pertencentes a uma comunidade social passam a estar de acordo com o lugar e com tempo onde circulam, se expressam e se produzem. E também porque não dizer onde se educam, pois são nas instituições de educação onde marcas se incorporam a partir de diferentes disposições ou processos educativos, estes quase sempre presentes na escola tradicional, mas não apenas nela. Como podemos verificar outras pedagogias podem contribuir para falar sobre nós e sobre nossos corpos.

Perguntei a uma professora, numa entrevista, se as técnicas dos movimentos da dança de salão e as informações corporais adquiridas no processo de ensino-aprendizagem poderiam ser apreendidas fora das academias? Ela respondeu:

Não, porque vão ter momentos chaves e assim você acha que tem que ser orientado. Não tem como você vê uma pessoa que aprendeu forró num clube de forró, indo as festas. Você vê naturalmente uma pessoa que aprendeu em uma academia que ela tem noção de condução, que ela tem noção de postura, e que ela tem noção de consciência corporal e isso realmente tem que ser orientando não tem como aprender do nada, não tem como aprender só, não tem como ir fazendo “nas coxas” como o pessoal faz. Mas, quando a gente faz a coisa com técnica à mudança é gritante. E é por isso que a gente tá tentando fazer com que mais e mais pessoas aprendam a dançar. Atender o maior número possível de alunos pra que eles também tenham a possibilidade de pegar essas técnicas (PROFESSORA JULLI).

Percebemos através do discurso da professora que, segundo eles mesmos, a dança de salão envolve um uso do corpo que pressupõe uma consciência corporal, um conhecimento de passos, um ordenamento e um comando de movimentos e posturas que são aprendidos em aulas de dança. Sendo assim, os indivíduos não têm a capacidade de aprender a dançar sem frequentar essas aulas ou “do nada”, como afirmou a professora. Eles só podem incorporar passos, giros, comportamentos, condução, posturas, entre outras coisas, mediante o acúmulo de conhecimentos produzidos durante as aulas.

O aprendizado dessa prática já que envolve normas, comportamentos e expectativas em relação ao corpo, pode, nesse sentido, ser entendido como uma *técnica corporal*. Por “técnicas corporais, Mauss (1974) entende, as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (1974: 221).

Mauss discute a capacidade desenvolvida pelas culturas em educar seus corpos, adaptando a distintos usos. O autor tem o cuidado de cientificar que longe da uniformidade dada pela natureza, os corpos são manipulados culturalmente e usados de modo particular em cada sociedade, apontando, nessa medida, a dimensão instrumental do corpo, objeto de uma educação corporal. Segundo Mauss, em todos os elementos da arte de utilizar o corpo, os fatos de “educação” dominam. Essa noção de educação podia sobrepor-se à noção de imitação, mas o que se passa, às vezes, é uma “imitação prestigiosa” (MAUSS, 1974).

No caso da dança de salão, como veremos mais detalhadamente a seguir, os alunos incorporam durante as aulas a técnica da dança, o

comportamento exigido e a etiqueta a partir dos modelos copiados dos professores através de uma “imitação prestigiosa”. Assim, imitam-se atos que obtiveram êxito e que são bem sucedidos em pessoas em quem se confia e que têm autoridade sobre os outros indivíduos. Podemos considerar que nessa atividade:

É precisamente nesta noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado, autorizado e provado, em relação ao indivíduo imitador, que se encontra todo o elemento social. No ato imitador que se segue, encontram-se todo o elemento psicológico e o elemento biológico (MAUSS, 1974: 215).

Porém, esses mesmos profissionais da dança serão capazes de passar da condição de espelho para tornarem-se apenas guias, dentro da função de estimular nos alunos uma descoberta de habilidades nunca antes vistas ou estimuladas.

Percebi dessa maneira que os professores firmam sua posição de prestígio com a construção de um capital dançante que lhe confere crédito suficiente e dá condições de impor seu reconhecimento enquanto profissionais no campo da dança de salão. Sendo assim, os dançarinos-aprendizes “obedecem” aos comandos desses professores dando uma espécie de “sentido do jogo” (BOURDIEU, 2008), que para a realização de sua prática é preciso que correspondam às regras estabelecidas pela dança de salão, sem a intenção e a obediência consciente a essas regras.

Pensar o jogo, seguindo Bourdieu, remete-se a noção de interesse ou *illusio*, que significa dar importância a um jogo social, percebê-lo, reconhecê-lo, estar preso a ele e acreditar que vale a pena jogar. Para a noção de interesse, escreve: “Interesse é ‘estar em’, participar, admitir, portanto, que o jogo merece ser jogado e que os alvos engendrados no e pelo fato de jogar merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e reconhecer os alvos” (BOURDIEU, 2008: 139). Desse modo, para estar envolvido nesse jogo o dançarino precisa incorporar a técnica corporal, os gestos e comportamentos, que vão orientar a sua ação e também assegurar a reprodução das relações objetivas que o fazem funcionar o salão de dança.

Veremos mais adiante que a interiorização desse conjunto de procedimentos, como forma de valores, normas e princípios sociais, além de

garantir ao dançarino a adequação entre suas ações e a realidade objetiva da sociedade dançante, garante o investimento para participar do jogo da dança, dentro de um campo que, utilizando Bourdieu, “impõe um preço de entrada tácito” (2008: 141).

2.2 A academia enquanto ritual

Sábado, sol forte. Desço apressada do ônibus que passa pela Avenida 13 de Maio. Atravesso-a e de imediato estou nos arredores da Universidade Federal do Ceará. Pelas calçadas identifico alguns alunos do Projeto caminhando para mais uma aula de dança. Olho para meu relógio e me certifico que não vou chegar atrasada. Do outro ponto da Avenida mais alunos chegam. No portão do Centro de Humanidades II todos se encontram. Neste momento percebi uma animação diferente da observada no cotidiano deste local. Eles cumprimentam-se, abraçam-se e outros se beijam no rosto. Entramos todos pelo portão de uma só vez. Até chegar a sala, ou melhor, ao pátio vamos trocando figurinhas, impressões e experiências sobre os ritmos trabalhados na última aula. Percebo que esse momento é uma espécie de recreio antecipado.

Como costumeiramente acontece o casal de professores dirigiu-se para o centro da sala de aula. Explicaram para toda a turma o ritmo que seria ministrado naquela tarde e o movimento que todos deveriam aprender. Perguntaram, em voz alta, para toda a turma se alguém gostaria de demonstrar conteúdo da última aula. E como ninguém se prontificou, resolveram eles mesmos lembrar o que tinham passado e disseram que esse movimento era importantíssimo para aquilo que iriam aprender. Depois de dirigidas essas informações, o professor solicitou que todos se voltassem para o espelho a fim de iniciar o alongamento. Nesse momento foi possível perceber que cada aluno se olhava no espelho da sala e obedecia a cada comando do professor.

Ainda em frente ao espelho e de forma individual o professor passou a relembrar a base da salsa. Deslocou-se para sua direita contando três tempos. Pediu que toda a turma o acompanhasse. Fez o mesmo movimento para a esquerda e repetiu. Fez para a direita e repetiu. Assim fez direta-esquerda por diversas vezes. Após esse aquecimento, ele ligou o som e todos repetiram o exercício no tempo de uma música. Ao término da música o professor solicitou a presença de sua parceira e com ela demonstraram mais uma vez o movimento daquela aula. Os alunos ficaram impressionados com a performance dos professores. Cheguei a ouvir comentários do tipo: *Nossa que massa! Mas acho que não vou conseguir.* Assim os professores separaram homens de um lado e mulheres do outro. Cada professor ficou responsável por uma parte da turma. O professor orientou os cavalheiros sobre o a forma de iniciar e terminar o movimento, como também sobre a posição dos braços, ombros, pernas e mãos. Explicou sobre a manutenção de uma postura ereta e a delicadeza da qual deveriam tratar sua parceira. Na outra metade

da sala, uma professora também fazia suas recomendações às damas. Deixou claro em seu discurso que o principal papel feminino era a de esperar pela condução do seu cavalheiro, mas deixou em evidência que elas poderiam manipular seus corpos com mais vivacidade, demonstrando mais sensualidade em suas ações. Depois de tanta conversa a professora avisou que as damas estavam prontas para dançar com seus respectivos cavalheiros. Então, o professor apesar de estar dirigindo ainda algumas instruções convenceu-se de que já era a hora de colocá-los para dançar (DIÁRIO DE CAMPO).

Como já foram expostas no primeiro capítulo, atualmente, as aulas do Projeto Dançar Faz Bem acontecem na Universidade Federal do Ceará, no Campus do Benfica, aos sábados, no pátio do CHII, localizado próximo aos cursos de História, Psicologia e Comunicação Social. A Universidade fica localizada no bairro chamado Benfica, que se constitui como uma região simbólica da cidade de Fortaleza, devido aos ares boêmios e intelectuais. Na história do bairro as primeiras habitações foram formadas por chácaras de grandes famílias abastadas. Situado próximo ao centro comercial de Fortaleza, o bairro, que tinha a tranquilidade da vida rural passou a ser preferência de muitas pessoas da elite cearense.

O mais ilustre morador do bairro foi o senhor José Gentil, que comprou uma chácara no bairro em 1909, transformando-a em sua residência. Ele também iniciou a construção de diversas casas, vilas, ruas e praças. Atualmente as dependências das propriedades do senhor Gentil abrigam as instalações da Universidade Federal do Ceará, instalada em 25 de junho de 1955, da Reitoria, de algumas residências universitárias, da Editora da UFC, dos departamentos de Pró-Reitoria, das casas de cultura, da Rádio Universitária e do Cetrede (VASCONCELOS, 2005).

No período da manhã o pátio utilizado por professores e alunos fica próximo das salas de aula do curso de História, num espaço arborizado, cercado de bancos de cimento e um bebedouro. Na parte da tarde, as aulas são realizadas no pátio da Comunicação Social, que fica entre as Avenidas da Universidade e 13 de Maio, num dos maiores cruzamentos da cidade de Fortaleza. Apesar de ser um ambiente bastante ventilado o barulho dos carros impede que os professores sejam escutados com facilidade, obrigando-os

quase sempre a utilizar microfones⁵¹. Como também, devido à localização do pátio, o ar fresco que percorre o ambiente vem muitas vezes acompanhado da fumaça que sai dos ônibus e carros que trafegam pelas Avenidas.

Além de tudo isso, os alunos reclamam do sol que invade uma parte do pátio. Percebemos que por volta das três horas da tarde muitos deles dançam afastando seus corpos das arestas de sol que teimam invadir o salão. Apenas na segunda aula do sábado à tarde, destinadas aos alunos iniciantes, que se inicia por volta das dezesseis horas, sentimos a claridade menos incidente na sala. Às cinco e meia da tarde, geralmente, os professores acendem as luzes.

O entorno do Projeto Dançar Faz Bem é repleto de diversas lanchonetes, sorveterias, foto copiadoras, livrarias, *lan houses* e bares. Todos esses equipamentos têm nos jovens universitários seus maiores frequentadores. Um local importante para os alunos da academia, que se mantém como extensão da sociabilidade dos mesmos, é a pracinha da Gentilândia⁵².

O local onde são realizadas as aulas do Projeto é aberto a qualquer pessoa que queira visitá-lo. Os acontecimentos exteriores geralmente estão sob a vigilância de professores e alunos. Caso principie, por exemplo, qualquer manifestação de barulho, todos acabam se distraíndo e terminam por verificar o que está acontecendo. Porém, nessa mesma medida, o Projeto também se tornou mais visível, pois sempre é possível constatar alguém observando, pelos muros da Universidade, o movimento dos alunos dançando.

O ônibus estava no sentido Campus do Pici-Unifor. O salão de dança nesse momento encontrava-se repleto de casais dançando, executam uma salsa alegre e caliente. Muitos giros foram percebidos por aqueles que se encontravam dentro do ônibus, que atentamente observavam os movimentos sensuais dos dançarinos, por entre as janelas abertas. Percebi que o motorista inclinou um pouco o corpo a fim de olhar melhor o que se passavam naquele recinto. Essa observação durou poucos minutos, pois o sinal abriu e de imediato o motorista deu partida no ônibus (DIÁRIO DE CAMPO).

⁵¹ Devido à necessidade de mobilidade dos professores nos espaços da sala de aula o microfone utilizado é sem fio e o carregador do aparelho fica preso a sua roupa.

⁵² Estou me referindo da praça que abriga diariamente as barracas de alimentação, pois muitos alunos logo após as aulas seguem em direção a essa praça com a finalidade de repor as energias perdidas.

Em todas as aulas ao grupo de alunos e a equipe de professores juntam-se também amigos, visitantes, parentes, ex. alunos, ex. professores ou transeuntes das avenidas que passam em frente à Universidade. Muitos destes personagens apenas observam as atividades da academia, já outros vêm para dançar ou apenas para conversar, renovando quase sempre o ambiente do salão de dança.

Pelas observações em campo percebi que a academia tem uma divisão espacial e temporal específica carregada de significados simbólicos. Os agentes desse estudo encontram-se distribuídos no espaço de acordo com o volume de capital simbólico que possuem e também de acordo com a estrutura desse capital (BOURDIEU, 2004). O ritual estabelecido serve para outorgar autoridade e legitimidade aos professores, estruturando e organizando as posições entre estes e os alunos. Também serve para conceder uma espécie de segurança para os alunos, pois familiarizados com as sequências rituais todos passam a saber o que vai acontecer e qual o papel que cada um deve desempenhar na representação dançante.

O espaço do salão de dança destina, no ritual, um lugar de destaque para os professores, estejam eles no primeiro plano da sala, enfrente ao espelho, ou no centro da mesma, rodeado pelos alunos. A figura do professor ocupa um lugar central porque é ele quem interfere na construção do “estilo de dançar” dos alunos e também porque é o detentor do conhecimento legítimo da técnica⁵³.

Eu tive várias influências, por exemplo, uma pessoa em quem eu me espelho no samba de gafieira, que era professor e que deixou de ser, era o Edson. É uma pessoa que eu admiro muito, que eu vejo a forma dele dançar. No forró eu adoro o jeito da Aline dançar. Então, assim acho que foram esses estilos. O Helder [professor-dançarino de outra academia] aquele do cabelão lá, quando ele dança salsa ele faz umas marmotas, umas coisas que eu acho legal. Assim, porque ele curte a letra da música. Então, acho que o estilo de dançar você acaba pegando desses exemplos. Você acaba pegando dos professores (ALUNO DAVI).

Já os alunos têm a possibilidade de ocupar diversos espaços, inclusive os cantos das salas, quando preferem reservar-se ao anonimato ou

⁵³ No Projeto dançar Faz Bem, os professores obtiveram sua formação em dança de salão no próprio Projeto e mais da metade da equipe, composta hoje por seis integrantes, são profissionais formados no campo da Educação Física.

ausentar-se de algum exercício. É ali o lugar onde os indivíduos se asseguravam para não chamar tanta atenção, sendo possível escapar dos olhares de avaliação dos professores e também da plateia.

Percebi que a intenção maior de reservar-se aos cantos da sala é na tentativa de disfarçar a ausência da técnica apropriada para a realização dos movimentos, onde podemos tomar essa atitude como característica de uma timidez por parte dos alunos. Ou também, quando preferem esquivar-se de “obedecer” aos comandos dos professores, pois certa vez fui surpreendida observando um casal que ao se negar em realizar a troca de casais ocupava os cantos da sala, evadindo-se das orientações dos professores. A dama e o cavalheiro em questão apresentavam-se muito incomodados no momento que terminava uma música e eram solicitados para realizar a troca de parceiros. Como estratégia para dissimular a realização dessa tarefa, eles percorriam os vários cantos do salão, fugindo das vistas dos professores⁵⁴.

É relevante advertir também que é nos cantos da sala de aula onde novas variações de passos surgem, conselhos são dirigidos ou trocados, onde se nasce e se dissemina a fofoca, onde homens e mulheres combinam possíveis encontros para logo depois das aulas e até onde os professores reservam-se para dá dicas “especiais” de novas ações e comportamentos, tais como: aconselhado os cavalheiros caso não estejam conduzindo com firmeza suas damas, demonstrando variações de execução de um movimento, corrigindo a postura do casal ou até ajudando com que estes consigam entrar no ritmo da música⁵⁵, etc.

Por ser uma atividade que necessita sempre de homem e de uma mulher, às vezes, o espaço do salão da academia é também diferenciado em relação ao gênero. Em muitas situações os cavalheiros recebiam as orientações do professor em determinado lugar e as damas, em outro plano da sala, recebiam as orientações da professora.

⁵⁴ No Projeto Dançar Faz Bem é quase que obrigatória à realização da troca de casais. Todos os alunos devem dançar entre si seguindo as orientações dos professores, pois segundo as regras da própria academia, eles acreditam que nessa troca há também um fluxo de informações e conhecimentos sobre dança, corpo, postura e comportamento.

⁵⁵ Muitos professores observando a falta de ritmo de determinados alunos tomam por iniciativa controlar com seus próprios corpos utilizando principalmente as mãos, o corpo do aluno, como se este fosse parte sua.

As aulas no Projeto são ministradas, na sua maioria, por um casal de professores. Nelas homens e mulheres são ordenados em pares para a execução dos movimentos-passos. O professor é quem explica os movimentos e as performances que os cavalheiros deverão desempenhar. Nesse processo de ensino-aprendizagem da técnica os professores além de exigir do cavalheiro a ação e a precisão dos movimentos, encarrega-o de utilizar atributos associados à criatividade e ao raciocínio rápido. Nas orientações também cabe ao cavalheiro escolher sua dama para dançar. Dessa escolha surge o convite, que é o empreendimento mais importante da interação do casal, porque é a partir dele que se dá início a uma dança. Entretanto, durante muitas aulas observadas, pude verificar que os professores recusavam-se em proceder dessa maneira e em alguns momentos passavam a solicitar que as damas, e não os cavalheiros, dirigissem-se ao encontro do seu parceiro, convidando-o para dançar.

No caso das damas, é uma professora quem explica e coordena a execução dos movimentos femininos, exigindo que as mulheres explorem o seu lado emocional. Os ensinamentos são para manterem-se sempre pacientes a espera das primeiras ações do cavalheiro, deixando seu corpo continuamente em alerta para eventuais manipulações. Ela também ensina a maneira de exaltar a sensualidade, como por exemplo, demonstrando a forma correta de passar a mão pelos cabelos.

A dama, segundo as explicações das professoras, tem como papel fundamental ornamentar a dança através de atitudes graciosas e até ousadas, tomando por atitude comportamentos sensuais, tais como requebrar os quadris dançando, por exemplo, o ritmo do samba de gafieira, lembrando assim as mulatas cariocas. Ou fechando a expressão do rosto deixando transparecer um sentimento de ressentimento ou uma atitude passional quando estão dançam tango.

Percebi que no espaço da academia o corpo do dançarino, seja ele homem ou mulher, passa a ser considerado um instrumento capaz de apropriar-se de uma técnica e de uma etiqueta dançante, produzindo um ser social dotado de um conjunto de disposições ligado sistematicamente ao universo da dança de salão. Sendo assim, um veículo de expressão técnica e

performática, que através da sua representação, como veremos mais adiante, o indivíduo pode manipular expressões, montando sobre si mesmo um personagem.

Durante as aulas de dança os professores utilizam-se da linguagem oral e corporal para descrever os movimentos. Nelas, os mesmos, instituem uma espécie de ritual de passos que é ensaiado exaustivamente até que os alunos consigam executá-los, transformando exercícios considerados às vezes banais e sem nexos em movimentos cheios de sentidos e significados. O corpo de quem dança experimenta dessa maneira “a diferença das forças implicadas na passagem de uma posição para outra, de um gesto para outro” (GIL, 2004: 21).

A sequência da apresentação do movimento é distribuída na seguinte ordem: primeiro eles falam o nome do movimento-passo e logo depois o apresentam com gestos corporais. O desenho corporal e as instruções orais indicam como efetuar cada movimento. Em seguida, todos os alunos são dispostos a executar cada ação, obedecendo às sequências pré-estabelecidas.

Durante as observações de campo verifiquei que a arte da dança de salão tem na aparência dos gestos uma simplicidade que, na maioria das vezes, não é verdadeira. Muitos dos movimentos e passos são difíceis de serem executados e, segundo os professores, supõem uma reeducação corporal do dançarino. Ao visualizar cada movimento, instruído pelos profissionais da dança, fui percebendo que isso não implicava que os alunos deveriam realizá-los perfeitamente. Pois, muitas vezes compreendê-lo pelo pensamento não é o mesmo que executá-lo. Dominar a teoria da dança de salão pouco diz sobre o dançarino, o que vale mesmo é o domínio corporal que o aluno apresenta na prática dançante. Para tanto, os professores esclarecem que os exercícios praticados continuamente tornam os movimentos cada vez mais claros tanto para o intelecto como também para o próprio corpo.

Fazemos planejamentos, antes de tudo temos sempre o planejamento. Geralmente numa aula tem dois ritmos, a gente sempre escolhe começar pelo mais fácil. Tudo isso é pensado. Tipo assim, hoje, as aulas vão ser de bolero e salsa. Aí a gente entende que o bolero é mais lento, os movimentos são mais simples, temos mais tempo para pensá-los, os movimentos são parecidos com o ato de caminhar. Isso é só um exemplo. Aí temos entre o bolero e salsa. Desde a escolha do que vai ser o primeiro ritmo a gente já está

pensando nos alunos. Aí primeiro vai ser o bolero porque é mais lento é mais fácil de executar. Desde a escolha de qual vai ser o primeiro e qual vai ser o segundo a gente já está pensando na didática. Aí depois vem a salsa que é mais rápida, tem um pouco mais de detalhes de como vai ser executada a base. Na hora da aula a gente sempre inicia com um alongamento para soltar as articulações. É um alongamento rápido que não vai causar flexibilidade, mas vai soltar as articulações, deixar o corpo mais preparado para o que vai acontecer. Aí colocamos uma música do ritmo para fazer um aquecimento. O aquecimento para o iniciante, como ele não sabe ainda nenhum movimento, a gente antes de colocar a música, a gente ensina um balanço ou então um dois prá lá dois prá cá, para eles começarem a perceber o ritmo. Aí a gente coloca a música e começa a fazer movimentos bem simples como: pisar para um lado, pisar para o outro, ou dois para um lado, dois para o outro. Para eles começarem a entender o ritmo. Geralmente a gente começa a ensinar a base. A gente sempre começou pela base, no último ano é que a gente passou a fazer algumas modificações, através do nosso entendimento do que é base. Por exemplo, a gente sempre chegava e dizia: - Vamos passar a base do samba, que é um passo à frente pisa dois e um passo atrás. Mais tarde a gente ia querer que eles [os alunos] se deslocassem. Agora a gente não está mais iniciando pela base, já estamos começando pelo deslocamento. Tipo assim, em vez de ser um a frente e um atrás a gente mostra logo que eles são livres. Mostra a estrutura básica, que é menos que a base. A estrutura básica é dois juntos e um longo. Então, dois juntos e um longo para qualquer lugar. Depois a gente prende isso numa base. Isso a partir das nossas reflexões ajuda os alunos nos movimentos. Porque o salão de dança pressupõe movimento. (...) As turmas são grandes, então, a gente faz tudo bem esmiuçado. Aí depois do aquecimento dos ritmos a gente ensina a base passo a passo. Perna direita à frente volta, perna esquerda atrás volta. É tudo devagar e repetido diversas vezes. Quem tem facilidade acha até um pouco chato porque já aprendeu, mas a gente está repetindo para as pessoas que têm dificuldade de acompanhar. Primeiro é sem música depois é com música. Primeiro é sozinho preocupando-se só com seu corpo, depois a gente junta os casais para tentar fazer junto. Aí depois a gente vai dando mais dicas sobre a condução, corpo. A gente vai acrescentado mais coisas.

Os veteranos já foram nossos alunos então a gente pressupõe que eles sabem de muitas coisas. No início do semestre a gente sempre faz muitas revisões. Porque como temos várias turmas às vezes vem aluno de uma turma, às vezes de outra. E às vezes o desenvolvimento de uma turma não é o mesmo de outra. Então, a gente tenta fazer um nivelamento e faz muitas revisões. A primeira aula do semestre de forró não vai ter nada de novidade sobre o forró, só revisão. A gente vai descobrir o que eles sabem e vai tentar nivelar e vê como tá a maioria da turma. E sempre que as pessoas aprendem um passo sempre fica alguma coisa para aperfeiçoar, para melhorar a qualidade dos movimentos. A gente busca dá sempre novas informações porque os alunos gostam muito de passos. A gente sempre tem esse dilema que o mais importante é a técnica, mas os alunos preferem aprender passos. A gente tenta mesclar. Faz uns exercícios de condução, de ritmo. Quando a gente passa um passo pede para eles tentar fazer de outra forma. Geralmente eu passo apenas o começo do movimento, aí depois eu mando eles praticar, depois eu conluo. A gente exige que eles dominem um pouco mais da técnica (PROFESSORA ALINE)

Geralmente o ritual estabelecido para cada aula consta que os primeiros movimentos versem sobre o alongamento e o aquecimento dos corpos. Nesse momento os indivíduos encontram-se dispersos pelo salão e praticam essa atividade individualmente. De acordo com os professores, para a prática de qualquer atividade física é recomendado que se faça um breve alongamento dos músculos e das articulações. Segundo esse discurso, isso servirá para purificar o corpo permitindo que as habilidades motoras sejam percebidas e desenvolvidas mais facilmente.

Depois de alongados, os professores guiam seus alunos para a prática de exercícios que desenvolvam a base do ritmo que será experimentado. Por exemplo, se a finalidade é a prática do bolero, eles exercitam as diferentes bases do bolero. Alertam que esse fundamento bem executado facilitará o desenvolvimento e o aprimoramento da dança. Nesse processo os movimentos caracterizam-se por uma individualização dos alunos, cada um responde por si e pratica os exercícios a sua maneira. É o momento que os dançarinos têm para conhecer melhor seus corpos e suas possibilidades artísticas.

Após o aquecimento dos corpos e o treino com a base do ritmo, homens e mulheres, passam a concentrar sua energia e disposição nos passos de dança que serão aprendidos. Para tanto, o casal é separado, ocorrendo uma diferenciação nos ensinamentos de homens e mulheres. Nessa ocasião, quando damas e cavalheiros estão separados o grau de abstração do movimento-passo é elevado devido, sobretudo, à ausência corporal do parceiro. Os indivíduos, nesses instantes, desenham com seus próprios corpos um movimento “quebrado”, sem ter, às vezes, noção do resultado final de suas ações.

A primeira aula de hoje foi o bolero. Como sempre após o alongamento e aquecimento dos corpos fomos separados. Homens para um lado, mulheres para o outro. A técnica do movimento pedia que os cavalheiros ensaiassem junto ao professor os seus movimentos. As explicações corriam no sentido de esclarecer que cada cavalheiro deveria após a prática da base (frente-trás) sair da frente da dama utilizando a saída lateral. Nesse momento os cavalheiros realizaram esses movimentos sem a presença da sua dama. Repetiram por diversas vezes a tal saída lateral. O professor continuou explicando que a entrada para o “s” do bolero deveria acontecer mediante a condução do cavalheiro, que com a mão apoiada nas costas da dama deveria abrir o próprio corpo e auxiliá-la

na passagem de um movimento a outro. Um pouco mais distante as professoras ensinavam as técnicas para a prática do “s” do bolero para as damas. “A aula sendo de “s” não pode chegar e fazer tudo de uma só vez”, disse uma professora. Para saber fazer um “s” do bolero as damas devem ter a técnica de pivô, que é conseguir girar sem colocar o pé no chão. As meninas por inúmeras vezes tentaram girar utilizando o peso corporal num pé só, mas sem a ajuda dos cavalheiros, sem a presença de um apoio que servisse para facilitar o equilíbrio, muitas delas não conseguiram. Apesar da insistência da professora o movimento não saía como o planejado e tanto homens como mulheres já estavam se impacientando com tamanha dificuldade. Foi quando o professor propôs a junção dos casais. E depois de diversas repetições tudo saiu como o planejado (DIÁRIO DE CAMPO).

Enfim, aprendido o passo individualmente, chega à hora dos cavalheiros partirem em direção as suas damas para a integração do casal e a execução daquilo que fora instruído. Nesses instantes os professores alertam que sempre é indicado ao cavalheiro antes de iniciar qualquer dança planejar suas linhas de ação, que seriam elas: dançar pensando primeiramente no cuidado e conforto da dama, executar os movimentos com precisão, fazendo-se o mais compreensível possível para sua parceira e deslocar-se pelo salão sempre no sentido anti-horário.

De acordo com os professores, antes que se inicie qualquer ritmo é preciso que damas e cavalheiros estejam em sintonia. A sintonia do casal surge através do primeiro veículo de comunicação entre eles que é o abraço. Para sua realização é preciso que um indivíduo esteja de frente para o outro, aproximando os corpos pela região abdominal. Depois, é imprescindível que o cavalheiro enlace sua mão direita sobre a cintura da dama e deixe a esquerda estendida esperando que ela repouse ali sua mão direita. Para uma melhor estabilidade entre ambos a mão esquerda da dama deve apoiar-se levemente no ombro direito do cavalheiro, não deixando sobre ele nenhum peso, apenas utilizando-o como ponto de apoio. “A dama não deve apoiar seus braços sobre os braços do cavalheiro, pois se isto ocorrer, forçará o cavalheiro a baixar os seus braços em função do peso exercido pelo braço da dama” (GONZAGA, 1996: 14).

Durante as aulas podemos perceber que a integração do casal é o momento mais significativo da dança a dois. Cabe ao cavalheiro a ação de

convidar a dama para dançar, pensar os movimentos, transmiti-los ao seu corpo, depois fazer a dama entender o que ele quer através de uma condução.

A dança de salão exige uma ação racional extraordinariamente complexa e ordenada, cuja transmissão efetua-se através de uma mente que registra o movimento-passo como uma fotografia, codificando cada detalhe, até que todas as informações cheguem ao corpo do dançarino. Logo, para o cavalheiro chegar a uma unidade de ação corporal eficaz é preciso, primeiramente, tomar consciência de cada segmento do movimento, do corpo de sua parceira e do seu próprio. Saber até diferenciar a postura e a posição de cada membro. Em umas das aulas observadas ouvi um professor dizer que: - A dança requer muita concentração, uma disponibilidade enorme para pensar. Para o bom desempenho da dança devemos raciocinar antes, durante e depois de cada movimento.

Entretanto, apesar dessa pedagogia corporal, onde a academia de dança representa a instituição de ensino e onde o processo educativo comandado pelos professores tenta habilitar, modelar, educar, treinar e até mesmo disciplinar o dançarino de salão, todos os corpos observados nessa atmosfera não são como os corpos aludidos por Foucault (2007): vigiados, treinados, corrigidos e controlados.

Para Foucault, existe um fantasma de um corpo social constituído que exerce poder sobre os corpos dos indivíduos e em todas as sociedades esse poder estaria relacionado a esse corpo, pois é sobre ele que se impõem as “limitações, proibições, ou obrigações” (2007:118). Seria um poder disciplinar que procede, em primeiro lugar, na distribuição dos indivíduos no espaço, localizando-os a fim de definir a posição que cada um ocupa na hierarquia social, estando cada indivíduo no seu lugar e em cada lugar, um indivíduo.

O poder disciplinar, segundo o autor, permite que se conheçam os indivíduos para assim dominá-los e utilizá-los da forma mais conveniente. Esse poder tem a função de adestrar os corpos obtendo sua máxima utilidade e docilidade. Ele funciona de modo calculado e permanente. Exerce a coerção individual e coletiva dos corpos, punindo pequenas transgressões daqueles

que se desviam do comportamento ideal, pois sua maior contribuição é compor um corpo social homogêneo.

Os alunos na academia de dança não são tratados com a dureza e o disciplinamento das fábricas, asilos, hospitais, prisões e exércitos acenados por Foucault, tendo por finalidade apenas que o indivíduo torne-se qualificado para o sistema institucional e educacional que se encontra inserido. A disciplina do corpo que é a base do gesto eficiente na dança de salão fica, na maioria das vezes, a critério do próprio aluno, caso ele deseje apresentar-se com perfeição diante da sua plateia ou almeje transformar-se em professor de dança.

Mesmo agindo com a utilização de procedimentos disciplinares, não há por parte dos professores o controle permanente dos corpos e dos movimentos, das almas, das intensidades, da expressividade e dos desejos dos dançarinos. Não podemos afirmar que a educação corporal e comportamental desenvolvida na academia de dança apresente-se como algo que atemorize os dançarinos, obrigando-os a obedecer sistematicamente os professores.

Em entrevista um professor afirmou que:

Lidar com pessoas é sempre complexo e a experiência na atividade de ensinar as pessoas uma coisa que elas não são obrigadas a aprender é ainda mais complexo, pois os questionamentos estão sempre presentes. Não é como estar numa aula de matemática, por exemplo, em que a maioria dos alunos se limita ao que o professor expõe. Uma pessoa que toma coragem pra entrar numa aula de dança é um aluno que está realmente determinado a atingir um objetivo, que ele mesmo traçou: aprender a dançar. Como ele não está lá por "obrigação", a tarefa do professor de dança, além de tentar ensinar da melhor maneira possível às técnicas e movimentações, é sempre estar provando e convencendo o aluno que ele não está perdendo seu tempo naquela atividade e, principalmente, sempre estar motivando o aluno a superar as dificuldades iniciais. No caso da dança acho que isso não é tão difícil, uma vez que o ato de dançar traz uma sensação imediata de prazer, porém o professor de dança tem que estar sempre preparado com uma boa resposta para qualquer questionamento que surja durante as aulas. É extremamente gratificante sentir o aluno superar obstáculos e transformar-se na dança, através de suas palavras e demonstrações. Perceber o bem estar que trás às pessoas a sensação de estar dançando, que apesar do casal ter tantas coisas pra se preocupar na hora de dançar, ainda assim, eles estão se divertindo com isso (PROFESSOR HEBER).

Esta disciplina, não é uma disciplina em si mesma, ela é amenizada com o prazer proporcionado pelo sucesso da realização dos movimentos-passos, como também através da interação e socialização entre os parceiros de dança. A técnica dos movimentos geralmente era repassada em meio a brincadeiras, onde os dançarinos não conseguiam se enfadar, apesar da exigência racional e do trabalho corporal de certos movimentos. Os professores não desfrutavam de um poder disciplinador, mas sim de uma persuasão que seduz, a cada aula, seus alunos para a prática da dança de salão. Em várias aulas foi fácil observar a diversão que se apresentava no comportamento dos alunos, muitos deles completamente descomprometidos com a técnica. Essa dimensão técnica dos movimentos com suas posturas, gesto e condutas muitas vezes eram esquecidos pelos indivíduos, principalmente, quando os professores estimulavam a criatividade e a liberdade de ação. Os dançarinos quase sempre ficavam absorvidos pelos prazeres que a dança promove. Para eles dançar é:

Uma sensação primeiro de prazer, tá? Aí quando eu danço com um cavalheiro ideal, daquele que eu estava te falando, que ele tem uma postura boa, que ele sabe me levar, que eu não preciso me preocupar se ele vai me fazer um cambê que vai quebrar a minha coluna. Eu acho que a palavra principal é doação, então, eu me dou pra aquele cavalheiro durante aquela dança. Nós somos um casal naquele momento e aí quando bota a música, aí quando junta os passos, aí fica um negócio tão legal (risos) que é muito prazeroso (PROFESSORA JULLI).

Quando a gente pega um parceiro muito bom, que conduz muito bem, assim, em tudo aquilo, né? A pessoa consegue se conectar bem com o parceiro... Nossa! (suspira) É um dos momentos que eu me sinto mais feliz. Assim como se fosse uma felicidade plena mesmo. Assim tá dançando é como se você esquecesse todos os problemas, esquecesse todas as coisas que faltam para fazer, os aborrecimentos, tudo. Aí você vem para cá e se renova. É por isso que eu ainda estou aqui, né?(...) (ALUNA CÍNTIA).

Foi natural também verificar, durante as aulas, o entusiasmo que muitos professores deixavam transparecer quando seus alunos eram bem “sucedidos” em determinado passo, ritmo ou quando conseguiam, segundo eles, “superar obstáculos e transformar-se na dança”. Para eles, o prazer de ensinar outra pessoa a dançar ultrapassa a mera técnica dos movimentos.

(...) é uma atividade que realmente dá muito prazer você ver uma pessoa que não sabia *um dois pra lá, dois pra cá* e aí com calma a gente vai dando os detalhes e aí vai tentando que ela entre no ritmo e aí vê que no final ela vai para um baile e se diverte muito mesmo sabendo só a base, sabendo às vezes só dois passos. (PROFESSORA JULLI).

(...) para mim é um prazer, porque quando você gosta de uma arte, de algo... Quando você vê aquelas pessoas querendo aprender o que você gosta então, assim, você se inspira e cria uma motivação muito especial. É exatamente uma inspiração maior para ensinar. Então, assim, ensinar dança de salão para mim é tudo de maravilhoso (PROFESSOR ÍTALO).

Percebi que o desafio imposto ao corpo do aluno, assunto aprofundado no próximo tópico, também era um desafio imposto ao próprio professor. O prazer de ensinar, segundo os professores, é proporcional ao prazer que o aluno sente em realizar os movimentos, sejam eles simples, sabendo apenas a base ou complexos. De acordo com a opinião dos mesmos, apesar da importância de se vê atingido e concluído um determinado movimento nada é mais importante, na prática dessa atividade, do que a constatação das transformações físicas, psicológicas e sociais dos alunos.

Ah, é muito bom, muito bom. Eu acho que é único você vê o quanto à pessoa se modifica a partir do que você fez por ela, né? De vê gente que chegou supertímida, não falava com ninguém e hoje em dia é amigo de todo mundo da dança. Eu não sei... Talvez eu sinta mais isso por eu ter passado por esse processo. Eu vejo a melhora nas vidas das pessoas, na questão social, na questão física. É social. É questão de trato com a pessoa, né? Tem gente que não sabe nem conversar às vezes e você já vê essa pessoa que chegou aqui e nem falava bom dia e já tá desenrolada e já tá falando com todo mundo. Comigo foi muito assim... Eu era um bichinho do mato, eu não falava com ninguém, eu era muito tímida e a dança mudou muito, me mudou demais foi uma mudança de dentro para fora (PROFESSORA BEL).

Muitos professores utilizavam em seus discursos a comparação com o *ballet*, que é uma modalidade de dança individualista, onde o bailarino treina quase que sozinho seu corpo e sua peça (personagem) e acaba quase não tendo nenhuma interação com os outros bailarinos. Para eles, “a dança de salão é diferente porque é toda social”. O dançarino tem que chamar o outro para dançar, tem que perceber o corpo do outro, tem que conversar com outro em algum momento da dança, ou seja, tem que ter o mínimo de relação com o

seu parceiro. Por isso, a transformação social é, na maioria das vezes, mais importante do que a correção disciplinar de um corpo “indisciplinado”.

Apesar do esforço em modificar o corpo do outro, corrigindo-o, disciplinando-o, controlando-o para a realização dos movimentos e para a incorporação de disposições como: postura, modos de caminhar, gestos e comportamentos, o prazer de dançar e a interação do casal-dançarino são, segundo os protagonistas desse estudo, os elementos mais importantes na prática dessa atividade.

Agora, vamos tecer as principais dificuldades enfrentadas pelos alunos iniciantes e veteranos e as transformações pelas quais a maioria passa no ensino-aprendizagem da dança de salão.

2.3 Iniciantes e veteranos

Assim... As primeiras aulas eu tinha vergonha, um pouco de timidez. Eu sempre ficava um pouco assim... Principalmente porque eu comecei meio que escondido. Lá em casa ninguém sabia. Meus amigos, a minha namorada. Na época não sei por que eu tinha vergonha de dizer assim para pessoal, porque eu sempre fui um pouco duro. Aí eu tinha medo de dizer que ia dançar e o pessoal todo ia ficar “mangando” de mim. Aí eu comecei meio que escondido. Aí no aulão do Projeto tinha uma prima minha... Eu disse: - Ai meu Deus do céu! Eu a proibi de falar para qualquer pessoa que eu tava fazendo aula. Aí pronto, ela também não falou. De início a minha maior dificuldade foi a vergonha, a timidez. Quando eu fui vencendo isso foi melhorando, né? Eu tive um pouco de dificuldade em termos de ritmos no samba, mas assim porque eu sempre tinha que conciliar o ritmo, a postura, aquela história toda. E aí no samba eu lembro que foi o que eu tive mais dificuldade. E um dos ritmos que eu gostei mais, que peguei com mais facilidade foi à salsa. Não sei por que, era aquela coisa mais solta e tal... Aí eu gostei mais (ALUNO DAVI).

Verificamos ao longo das aulas que a dança de salão é uma atividade que envolve a integração de habilidades como ritmo, padrão espacial, sincronia dos passos e coordenação motora de todo corpo. Sendo assim, as primeiras aulas de dança de salão são em grande medida um desafio incomum. Enfrentar a timidez do corpo e da alma, a falta de ritmo e de coordenação motora na execução dos movimentos, a falta de informação sobre

o ritual das aulas e quase sempre nenhuma intimidade com o próprio corpo são apenas algumas das dificuldades que os alunos apresentam no momento que decidem aprender a dançar.

Há na academia de dança uma diferença no ensino-aprendizagem entre iniciantes e iniciados. Os alunos transitam de iniciantes⁵⁶ para veteranos⁵⁷, geralmente, no período de um semestre, tempo em que aprendem os primeiros ensinamentos da prática do salão de dança. Essa divisão que separa esses universos interdependentes, essencialmente, constitui-se de acúmulo de técnica e desenvolvimento da performance dançante. No interior de cada uma dessas categorias há alunos que desenvolvem sua dança mais rapidamente do que outros. Observamos também que alguns alunos desistem de continuar frequentando as aulas no início do semestre e outros passam vários semestres na turma de veteranos⁵⁸.

⁵⁶ Iniciante é o aluno que se inicia no universo da dança de salão e também é o aluno que frequenta a primeira turma do Projeto.

⁵⁷ Veterano é o aluno que já passou pela turma de iniciante do Projeto e encontra-se num nível considerado, pela academia, como intermediário. As categorias nativas: veteranos e intermediários muitas vezes se misturam nas falas de professores e alunos. O Projeto já manteve durante dois semestres uma turma avançada, chamada por eles de veteranos II, porém devido à falta de espaço para a realização da mesma não foi possível dá continuidade a essa turma.

⁵⁸ Percebemos nas falas dos alunos, que muitos deles permanecem na turma de veteranos por alguns semestres primeiro pela possibilidade de aprimoramento de sua dança e técnica. Segundo, para manter e estreitar os contatos de amizade. Nesse caso é comum perceber o dançarino muito mais interessado em manter conversas paralelas ao momento das aulas do que em participar efetivamente das mesmas. Porém, segundo a professora Aline, a turma de veteranos sempre se mostrou com alguns problemas. Antes os alunos sempre reclamavam da repetição de passos e movimentos e agora antes do fim do semestre de dança muitos alunos se evadiam das aulas. “Estávamos tendo evasão no Projeto e a gente sempre parou para pensar e saber por que isso agora estava acontecendo. Eu acho que o que está acontecendo são mais opções na cidade de Fortaleza. E baratas. Por exemplo, o Adriel Rocha é barato. E outra coisa as pessoas estão descobrindo... Nós dávamos cinco ritmos numa turma, aí diminuimos para quatro, e no futuro talvez a gente diminua mais ainda. Porque a gente tá percebendo que didaticamente você dá cinco ritmos numa turma, que só tem uma aula por semana, a pessoa vai aprender muito pouco de cada um. E os alunos quando estão no intermediário eles querem se aprofundar mais, tá entendendo? Eu nunca fui à turma do Diego, mas se você for à turma de West Coast Swing [é um estilo de dança em par de origem norte-americana derivada do Lindy Hop] todos são ex. alunos do Projeto. Ele acabou levando porque foi professor aqui do Projeto e também porque é uma turma de um ritmo só. Os alunos começaram a perceber que quando eles fazem um ritmo só eles têm um desenvolvimento muito grande. Na turma de tango da Bel dos vinte alunos mais de 50% são deles alunos daqui. No Adriel Rocha tem turma só de Zouk [é um gênero musical originário das Antilhas (Guadalupe e Martinica). Está presente em vários ritmos brasileiros e sempre teve grande influência na região Norte do Brasil, especialmente no Pará e Amapá]. Eu nunca fui lá, mais com certeza tem ex. alunos do Projeto. E outros ex. alunos que estão sendo monitores em outras academias. Antes, não se tinha muita opção e assim os alunos apesar de reclamarem da turma de veteranos, ainda continuavam no Projeto. Hoje em dia é bem diferente. Não tínhamos como oferecer a turma de iniciantes, intermediário, avançado I,

O dançarino iniciante deve aprender a perceber o espaço disponível para desenvolver os movimentos, planejando-o todos antes mesmo de executá-los. Deve interagir com sua parceira, como também, com os outros casais que se agitam pelo salão. É ensinado e ensaiado na academia que o deslocamento dos corpos deve obedecer ao sentido anti-horário. Eles também são orientados a não permanecer fixos num mesmo espaço, durante muito tempo. Todavia, mesmo que os alunos tomem para si essas regras do salão de dança, medindo com precisão cada movimento em relação aos outros dançarinos, ocorra uma colisão entre dois ou mais casais é ensinado aos alunos pedir desculpas elegantemente.

Nas aulas dos iniciantes geralmente há uma preparação do corpo para incorporação de determinado conhecimento. Preparar o corpo significa, em sua maioria, estar apto para exercer todos os gestos e comportamentos que a dança exige. Essa preparação nasce fundamentalmente do aquecimento e dos exercícios praticados em sala de aula pelos alunos. Para os professores, sem eles o corpo não reage ou demora a reagir aos diferentes estímulos que a dança incita.

A principal diferença entre iniciantes e veteranos é a preparação do corpo para a dança. De acordo com uma entrevistada,

As pessoas que são iniciantes, às vezes, não sabem como elas caminham que é um pé e depois o outro. Então, nós professores primeiro vamos esclarecendo como é que o corpo funciona. Esclarecemos sobre as pisadas dos pés, sobre os braços, que é um prolongamento do corpo. Então, primeiro a pessoa passa a ter consciência corporal. Isso a gente vai trabalhar mais com os iniciantes e também vamos trabalhar com a questão da própria da condução, que é fundamental na dança de salão. O casal só se entende porque tem condução do cavalheiro e tem recepção da dama. Então, a grande diferença entre o ensino dos iniciantes e dos veteranos é mais com relação a essa principal orientação da preparação corporal e dessa condução. Aí quando a gente chega nos veteranos o principal foco, pelo menos eu tento fazer nas minhas aulas, e quando a gente está planejando eu tento encaixar isso, é fazer com que a memória deles consiga juntar os passos. Então, por exemplo, se eu pego uma turma dessas, eles sabem digamos seis

avanzado II e assim por diante. A gente não tem nem tempo nem espaço para colocar esse monte de turma. Então, a gente realmente admite que temos apenas as turmas de iniciantes e intermediários. A gente orienta muito que os alunos podem repetir o iniciante, podem repetir o intermediário. O que vai ser muito bom para a técnica deles. Agora tem pessoas que querem logo se desenvolver e vão procurar outras opções, que antes não se tinha na cidade de Fortaleza e agora tem.”

passos. Eles fazem o passo que aprenderam na aula passada e o dessa aula, então, ao longo das aulas a gente tenta que eles liguem com o passo da semana passada e da retrasada. Porque ele tem várias figuras que ele já aprendeu, mais às vezes não usa. Às vezes por falta de estímulo, às vezes por questão de memória mesmo ou por falta de prática (PROFESSORA JULLI).

Na maioria das aulas observadas percebi que o nervosismo do dançarino iniciante habita no medo que sente por falta de uma técnica aprimorada, de uma postura consentida como correta, de uma familiaridade com os ritmos trabalhados, de uma ansiedade em aprender rapidamente os movimentos e de um autocontrole necessário para desempenhar uma dança avaliada, por seus pares, como satisfatória. Provavelmente a crença desse dançarino no conteúdo apreendido, nos primeiros meses de aula, não seja capaz de manter uma “ilusão estética”, apropriada para representar sua própria dança, “deixando, assim, que o ator apareça por trás do papel que desempenha” (GEERTZ, 2009: 98). Vejamos os seguintes depoimentos:

As primeiras aulas... Elas pra mim confundiram um pouco minha cabeça porque eram muitos os ritmos, né? E então eu vi que era uma coisa que a gente ia aprendendo gradativamente. E o professor sempre dizia pra gente que a gente tivesse calma porque era um processo que ia ser evoluído de forma gradativa e que a gente iria com o tempo estar dançando de forma mais espontânea, né? No começo é aquela coisa mais mecânica que a gente sente... Mas depois a gente começa a vê que a gente fica mais leve pra dançar. A gente se sente mais automático pra desenvolver os passos e por isso a gente se tornar mais espontâneo na dança (PROFESSOR ÍTALO).

(...) Minha maior dificuldade era a timidez e conciliar tanto a questão do ritmo com a postura. Às vezes você fica preocupado com tanta coisa e ficava olhando pros pés e tal. Ficava preocupado em manter a postura e conciliar essas coisas: posturas e ritmo. Para terminar tinha a timidez que vinha junto (ALUNO DAVI).

Certa vez recebi o convite de um aluno iniciante para juntos praticarmos um movimento que acabara de ser demonstrado pelos professores. Sua aparência denunciava que além de muito nervoso meu parceiro também se encontrava bastante inseguro para a prática daquele passo. Senti sua respiração mais acelerada e seu corpo transpirava tanto que sua camisa encontrava-se toda molhada. Olhava tão atentamente as instruções que recebia dos professores que não lhe foi possível concentrar-se em mim. Tentamos por diversas vezes aquele movimento e antes de nos colocarmos

para dançar ouvimos ao longe quando o professor falou: - Meninos, por favor, não se desestimulem, porque o mau dançarino de hoje, pode ser o bom dançarino de amanhã.

Os próprios professores alertam, no momento das aulas, que o “sofrimento” e as angústias apresentadas por alguns alunos, nos primeiros encontros com a dança, tornam-se desnecessários à medida que eles não são obrigados a desempenhar com sucesso suas performances. Muitos sem perceber lutam contra um corpo que ainda não se encontra amoldado as normas, aos gestos e comportamento do salão de dança. Observei em muitas aulas de iniciantes que esses sentimentos atrapalhavam o desempenho do casal.

Um dos fatores que contribuem para que o aluno não consiga dançar como queira é a ‘ansiedade’. Quando estamos ansiosos, nossa coordenação motora fica presa, pois a tensão que descarregamos em nossa musculatura faz com que nossa mente fique atenta mais à parte muscular do que à parte de desenvoltura psicomotora (GONZAGA, 1996: 25).

Para os professores, a maior dificuldade encontrada pelos alunos neófitos na aprendizagem da dança de salão é a falta de consciência corporal. Porque é através dessa ausência de consciência que muitos alunos não conseguem controlar e coordenar seu próprio corpo, dificultando assim o aprendizado da dança. O desafio imposto ao aluno de conhecer o próprio corpo é o desafio muitas vezes de produzir um novo corpo, aqui no caso um corpo dançante.

Germana: Qual ou quais as maiores dificuldades dos iniciantes na aprendizagem da dança de salão?

Bel: Eu acho que é a consciência corporal e a coordenação motora, né? E também de não conseguir controlar seu corpo. A gente faz tantas coisas que para gente é natural, e a dança é tão natural, mais que ao mesmo tempo exige tanto controle que a gente não trabalha durante o dia a dia, né? A dança trabalha. Então a pessoa começa a se trabalhar nisso. Normalmente acho que 80% das pessoas não têm controle corporal, não sabe o que é a perna direita, o que é à esquerda, o que é pisar ou não pisar. Às vezes talvez até saiba mentalmente, mas fisicamente não consegue executar.

Segundo a opinião da mesma professora, a tarefa de ensinar um indivíduo a desenvolver suas habilidades motoras a partir da infância é responsabilidade da Educação Física. Pois,

A educação física foi incluída no currículo escolar para trabalhar o corpo, para ter a diferença de trabalhar as matérias da mente, o estudo, o conhecimento e a educação física vêm com a parte de trabalhar o corpo. Só que como é muito desvalorizado, não é bem feito às vezes pelos profissionais... E se perde mesmo. A pessoa acaba dando mais valor ao conhecimento científico, de trabalho, de carreira do que ao próprio corpo, né? E a dança... Acho que ela resgata um pouco isso, que foi perdido na época de escola. Na época da educação física escolar.

Como fiz alusão no tópico sobre a descrição das aulas de dança, percebi muitas vezes que a vergonha diante dos outros dançarinos e até de si mesmo colocava alguns indivíduos distante do grupo, que buscavam, na maioria das vezes, esconder-se dos olhares “inquisidores” dos professores ou da plateia, que em regra costumava assistir as aulas. O desequilíbrio corporal, a ausência de ginga, molejo e a timidez só deixavam de ser temidos à medida que o iniciante passava a conhecer a si próprio, controlando assim sua ansiedade, como também, apropriando-se de um conjunto de disposições corporais e artísticas naturais da dança de salão.

Mencionarei alguns desafios enfrentados pelos alunos, observados durante as aulas e citados nas entrevistas, principalmente os iniciantes. Eles não obedecem a uma sequência lógica e serão apresentados conforme a incidência com que eram presenciados e narrados.

Verifiquei que o primeiro desafio proposto aos alunos eram os exercícios referentes ao caminhar na dança. Para os iniciantes e também para os veteranos, na dança de salão, constitui-se regra, durante as aulas, aventurar-se sob o ritmo de cada música, transformando seu simples caminhar em um caminhar ritmado. Essa primeira noção de aprendizagem impõem que os passos do salão de dança nada mais sejam do que variações do andar associado a giros e rodopios. Isso esclarece que caso o aluno tenha dificuldade de coordenação motora, possivelmente, ele terá dificuldades em dançar no ritmo da música.

Afirmava a professora que era importante que todos os alunos estivessem com ambas as pernas fincadas ao chão. Explicava que o peso corporal é um instrumento do dançarino e que por isso deveríamos ter certeza de que naquele exercício o peso do nosso corpo estava distribuído uniformemente nas duas pernas. Pediu seguidamente que deslocássemos pela sala, porém naquele instante tínhamos a noção que com o peso distribuído nas duas pernas era impossível deslocar. Um aluno perguntou: - Como podemos caminhar

se os pés estão fincados no chão? A professora terminou por explicar que a chave do mistério era que o deslocamento depende da distribuição do peso corporal em uma das pernas, mantendo a outra perna livre para eventuais movimentos. Dançar também necessitava que o peso estivesse em uma das pernas, mantendo a outra livre para eventuais figuras. Dando continuidade à aula o ritmo trabalhado foi a salsa. As explicações concentraram-se na base horizontal, que se configura como um deslocamento para os lados direita-esquerda. Depois explicaram a base no sentido vertical, com deslocamentos frente-trás. Está última é a base mais usual da salsa, segundo os professores, pois quase todos os passos de salsa saem dessa base. A aula transcorreu com esses exercícios, primeiro de reconhecimento do deslocar-se dançando, em seguida, da assimilação das bases. Depois de reconhecer esses dois princípios básicos os alunos deveriam imprimir a esse deslocamento o ritmo das batidas musicais. Deveriam reconhecer a batida forte da música e começar a contagem da mesma em oito tempos, utilizando sempre as marcações 1,2,3 pausa 5,6,7 pausa. Todos deveriam iniciar com a perna esquerda a frete. Passados esses exercícios de contagem do ritmo os professores resolveram iniciar o contato entre os dançarinos. Como a salsa é uma dança na qual o casal tem a possibilidade de ficar mais distante, com os corpos relativamente separados, mantendo o contato somente através das mãos, nesse momento não houve nenhuma indicação de como os cavalheiros deveriam proceder ao aproximar-se de sua dama. Percebi que mesmo sem nenhuma recomendação os alunos aproximaram-se e sem grandes problemas puseram-se a dançar (DIÁRIO DE CAMPO).

O segundo desafio na prática da dança é estabelecer os primeiros contatos corporais com o parceiro de dança. Essa experiência é desafiadora para a maioria. Isso é percebido, especialmente, pela distância dos corpos nos primeiros contatos e pelo olhar distante que muitas vezes prefere não encarar o próprio parceiro. Geralmente esse desafio é vencido à medida que o tempo passa. Conversando com uma aluna ouvi o seguinte relato: - É estranho dançar com outras pessoas que você nem conhece, não sabe nem de onde vem. Estão ali uns mais altos, uns mais baixos, todos diferentes. É estranho... Assim de você chegar perto, pegar na mão, chegar mais perto. Eu era muito tímida. Isso pra mim foi um pouco difícil no início, mais depois passou.

A professora solicitou que fossem formados os casais. Timidamente muitos que ali estavam não se conheciam, mas forma se chegando. A indicação era que formássemos um círculo de casais. Nesse círculo constava sempre uma dama acompanhada de seu cavalheiro. Dessa maneira foi pedido que um se dispusesse na frente do outro. Inesperadamente a professora pediu que os alunos se abraçassem como se abraça a um amigo. Foi uma risada coletiva, talvez a timidez tenha dado lugar a tantos risos. No círculo havia pelo menos trinta casais que a cada ordem da professora indicava que o cavalheiro devia passar para a dama seguinte distribuindo um grande abraço. O movimento do círculo demorou uns vinte minutos, nele cada

cavalheiro era obrigado a perguntar o nome da dama, dar-lhe um abraço e seguir em frente. Até o momento de chegar a sua primeira parceira... (DIÁRIO DE CAMPO).

O terceiro grande desafio do salão de dança é de exclusividade dos cavalheiros. O comprometimento masculino é de adquirir habilidade suficiente para movimentar o seu corpo no espaço do salão trazendo junto a si outro corpo, no caso, o corpo da sua parceira, combinando a isso o ritmo musical. Mas, às vezes,

O corpo não tá preparado e algumas pessoas têm essa dificuldade de passar informações a partir do seu próprio corpo pra outra pessoa. Então, por exemplo, se é uma condução que o cavalheiro tem que “empurrar” a dama pra trás, às vezes, ele não tem controle da força. E a dama é do mesmo jeito. Elas, às vezes, não deixam o braço firme e não entende o que seja uma condução. Simplesmente, ela acha que foi um movimento aleatório de braço dele. Esse início dele adaptar o corpo eu acho que o mais difícil. Algumas pessoas naturalmente tem mais dificuldade com o ritmo e aí realmente quando a gente faz dança de salão a gente tem que colocar realmente os passos que se aprende dentro da música, no ritmo que ela tá te propondo. Não tem como eu aprender sem entender sobre ritmo. É tanto que eu digo assim: - Menino à mecânica está perfeita. Vamos botar agora a mecânica desses passos na música. Porque o passo fora da música não existe, não fica legal (PROFESSORA JULLI).

Acho que minha grande dificuldade foi o de executar o meu movimento no ritmo da música e fazer a dama seguir minha condução ao mesmo tempo. Creio que esse seja a grande dificuldade dos que fazem o papel de cavalheiro na dança a dois (PROFESSOR HEBER).

Essa é uma tarefa que requer certo tempo de prática, principalmente, para os cavalheiros responsáveis pela condução. A responsabilidade pelo deslocamento implica além do compromisso com uma boa condução também um cuidado especial com a parceira de dança.

A importância de você conduzir na hora com firmeza mais sem ser grosseiro. Acho que é muita questão de responsabilidade, de você saber o que você quer, mas também saber demonstrar o que você quer sem “cavalise”. É a sessão de muita responsabilidade, ter assim um cuidado também e outra coisa que eu penso muito não só na condução em si, mas, assim proteger a dama na hora que tá dançando. Porque tem gente que vem gira e às vezes pisa no pé da “bichinha”. Então, assim, você tem que proteger a dama. É também muita responsabilidade e proteção (ALUNO DAVI).

A condução da dança de salão só vai ser bem sucedida se o cavalheiro tornar-se o mais compreensível possível e se assumir a responsabilidade de cada ação de condução. Transformar o pensar dançante em estímulo corporal é o mesmo que pensar cada ato, cada ação e assim transmiti-lo para braços, tronco e pernas. A ação da dança é algo que vai sendo trabalhada aula a aula. É complexa a relação da mente com o corpo. É uma pedagogia explícita e codificada.

Entendi pelo conjunto de desafios que o iniciante da prática vai somente aos pouco aprimorando suas habilidades motoras e seus conhecimentos, adquirindo cada vez mais técnica e rompendo com sua timidez gestual. No início da aprendizagem as ordens estabelecidas pelos professores para obter as sequências de ações e movimentos desejados tornam a dança um ato levemente mecânico.

Porque assim de início tudo é mais difícil quando você é iniciante, porque você fica aquela coisa muito automática, muito técnica e tem que se cuidar: - Ai, será que eu estou pegando na altura certa, será que não sei o quê? Tanto que depois você se sente a vontade até pra improvisar, entendeu? Você faz uma pegada diferente, justamente pela leveza, se sente melhor, entendeu? De início é um pouco “coisado” (ALUNO DAVI).

Esta situação de acúmulo de técnica e desenvolvimento da performance pode ser definida como um rito de passagem⁵⁹, pois nesse período ocorre uma transformação que é clara e inequívoca, no qual os indivíduos terminam o semestre com uma carga de conteúdo técnico e estético apropriado para a produção de um corpo-dança.

Porém, a iniciação nas aulas de dança pode também ser considerada mais do que um rito de transição, podemos avaliá-la como um rito de formação. Esta formação vai acontecer à medida que os alunos frequentam as aulas incorporando posturas, comportamentos, atitudes e gestos de dançarino, diferenciando-se dos “de fora”, logo, dos não-iniciado. Sendo assim,

⁵⁹ Considero ritos de passagem como “formas de negociação de um novo estatuto no seio de uma sociedade que apresenta um sistema estruturado e hierárquico de posições e associa grupos de indivíduos que comungam os mesmos princípios – o que tenderia a atenuar as distâncias sociais sem produzir, contudo, um nivelamento”. SEGALLEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002: 49.

o aluno iniciante tem a possibilidade de se distinguir dos não-iniciados através da produção de um corpo-dança, que embora se encontre nos primeiros passos-dançantes já se destaca do anonimato e atrai a atenção dos outros indivíduos.

Os alunos iniciados, chamados de “veteranos”, passam a aprender novas posturas, comportamentos e movimentos mais complexos com a passagem dos primeiros meses de aula. O acúmulo de conhecimento e o *corpus* de saberes provocam distinções entre estes e os iniciantes. Para os professores,

Na verdade a gente procura ter uma ideia universal para os dois [alunos iniciantes e alunos veteranos] que é a ideia de se divertir dançando, de dançar com prazer, de respeitar a individualidade de cada um. Não queremos impor uma técnica específica ou um modo de dançar específico, mas normalmente nos veteranos a gente cobra um pouco mais, né? Nos iniciantes a gente trabalha bem mais o social, a pessoa se soltar, não afastar a pessoa da dança que era uma coisa que a gente via muito às vezes em outros cantos. Eu e Aline que começamos há muito tempo atrás o panorama era bem diferente assim, né? As aulas que a gente via eram meio assustadoras, não era uma coisa prazerosa, era uma coisa que você via e dizia: - Eu nunca vou conseguir fazer isso! E a gente não queria que o Projeto fosse assim, entendeu? Então a gente sempre procurou trabalhar mais esse lado de se divertir dançando. Só que quando passa para um nível intermediário a gente não pode usar só isso. Porque existe uma cobrança tanto do que a gente tá passando, que é aquilo que o projeto tá passando para esses alunos, né? E é uma evolução, você precisa evoluir. Você não pode se manter sempre naquele mesmo estágio. É um processo de evolução (PROFESSORA BEL).

Com os iniciantes, por exemplo, eu ensino os conteúdos não exigindo muito da técnica deixando eles mais espontâneos, né? E posteriormente na turma mais avançada ou então intermediária a gente já vai cobrando um pouco mais dessa técnica. Para não afastar o aluno com tanta exigência o aluno iniciante ele precisa se sentir bem, saber que é capaz de aprender. Então a partir do momento que você ensina e não cobra muita técnica ele se sente bem e a gente sabe que só pode exigir a técnica mais a frente. Não que ela seja negada no início, mas não tão cobrada. Então eu diferencio assim (PROFESSOR ÍTALO).

A eles são exigidas muito mais do que a simples imitação dos gestos. Os professores estimulam a todo o momento para que os alunos descubram formas variadas de demonstrar movimentos complexos, adaptando suas capacidades artísticas ao interesse pela dança. Tentando despertar nesses alunos emoção, criatividade e autonomia.

Julli: A gente fala pra eles: - Oh, vocês não são mais iniciantes, vocês já são veteranos, vocês já são intermediários.

Ai eu acho que a gente acaba incentivando eles há progredir mais rápido, né? E também tem aquela questão do corpo dele já tá preparado, né? Já passou um semestre ai praticamente já tá preparado. O corpo tem que tá preparado pra fazer os passos com mais facilidade, aprender com mais facilidade. Aí acaba que realmente é numa turma de veteranos que a gente consegue um fluido melhor do espaço e consegue fazer o salão sempre se movimentar e tal e fazer voltando com que eles também criem tem essa saída mais que tal. Eu falo: - Se a gente fizesse essa saída, será que vocês conseguem demonstrar essa saída ou conseguem fazer uma outra saída?

Germana: Existe um estímulo por parte de vocês?

Julli: Existe um estímulo por parte da gente dos alunos estarem criando também.

Germana: Vocês não ficam prendendo movimentos ou criatividade dos alunos?

Julli: Não, eu acredito que não. Em algumas aulas eu mostro que isso aqui é possibilidade. Você fez a sua. O aluno erra o passo, faz um giro lá no meio, isso é uma outra possibilidade de se fazer o mesmo movimento. A dança te dá possibilidades de você ir por outro caminho. O exemplo que eu demonstrei foi um. Esse aí é outro. Você só tem que ter consciência que são dois distintos, mas se os dois estão no ritmo da música, eles estão corretos.

À medida que estão inseridos nesses grupos de dança os corpos dos indivíduos passam a apresentar marcas visíveis do processo de inserção e hierarquização, pois gestos, comportamentos, habilidades muscular, respiratórias e rítmicas são aperfeiçoados quando se avançam os conteúdos aprendidos. Marcas que serão valorizadas por esse grupo, tornando-se referência para os alunos iniciantes. Podemos assim pensar, conforme Pierre Clastres que, “um homem iniciado é um homem marcado” (CLASTRES, 1982:128).

Numerosas iniciações contam com ritos de inscrição nos corpos provocando marcas. Essas marcas seriam os signos visíveis da formação e da transformação da nova identidade, como exemplos, temos: as circuncisões, as escarificações, as tatuagens (LE BRETON, 2007). Na dança de salão a mudança corporal apesar de não marcar os dançarinos através da dor é fácil de ser notada. O indivíduo iniciado adquire uma outra postura física, outras habilidades corporais, outras atitudes e outros comportamentos.

Segundo os professores, além das técnicas dos movimentos é indispensável também para esses indivíduos adquirir uma escuta finamente elaborada, pois:

Uma formação musical ativa e viva não deverá jamais estar dissociada da aprendizagem do movimento. A música leva o corpo a mover-se no espaço. Os principiantes fazem isto sem organização, seus passos levam-nos para qualquer lado. Mas, a partir de quando aprenderem a perceber o fraseado musical, seu dinamismo, seus tempos de pausa, descobrirão passo a passo nova orientação espacial (BERGE, 1986: 89).

Entendi que depois de aprendidas e aperfeiçoadas essas disposições esses indivíduos mudavam não apenas de categoria, mas passavam a ser vistos como exímios dançarinos e eram aceitos em outros ambientes, arquitetando “crédito firmado na crença e no reconhecimento ou, mais precisamente crédito pelas quais conferem a uma pessoa – ou a um objeto – os próprios poderes que eles lhes reconhecem” (BOURDIEU, 2007b: 187-188). Durante os meses de aulas percebi que esses alunos propendiam a ganhar apreço por algum ritmo da dança de salão e acabavam aprofundando seu conhecimento. Outros se aventuravam em competições nos bailes, promovidos pelo próprio Projeto. Alguns investiam tempo em ensaios e aulas fora dos muros da academia.

Verifiquei também que quanto mais elevada era a posição hierárquica que o dançarino ocupava na academia, mais encontrava elementos, inclusive materiais, utilizados para se fazer presentes dentro da distinção entre iniciantes e iniciados, como: sapatilhas, sapatos e roupas de dança.

O investimento com sandálias, sapatilhas ou roupas de dança pode representar que o aluno deseja investir na sua “carreira” de dançarino⁶⁰. Esses equipamentos são bons indícios do grau de dedicação do indivíduo tanto para o processo de aceleração de conhecimento como para o destaque pessoal. Os professores também se utilizavam desse investimento material para reforçar a importância no universo do salão de dança⁶¹.

⁶⁰ O preço de uma sapatilha ou tênis de dança gira em torno dos R\$ 90,00 reais.

⁶¹ Logo após uma viagem dos professores do Projeto para um curso na cidade de São Paulo todos eles exibiam suas compras de materiais de dança para os alunos. Muitos dos alunos ficaram interessados em adquirir os acessórios como: tênis, sapatilhas e sapatos de dança.

A relação de amizade entre professores e alunos é, segundo os mesmos, recorrente na academia.

É uma relação muito boa, muito próxima. A gente tem acesso a eles. A gente tira dúvida, troca música, troca figurinha. Então todo mundo é amigo no Orkut, nessas redes sociais. Assim todo mundo tem contato e eu nunca tive problema não com relação a isso. Toda vida que eu precisava tirar alguma dúvida eu tirava (ALUNA CÍNTIA).

Percebi que fazer amizade com o corpo de professores, frequentar os mesmos ambientes que estes, convidar uma professora para dançar, ser convidada por algum professor e ter acesso às turmas mais avançadas da própria academia contribui para formar um conjunto de estratégias capazes de participar do estabelecimento dessa hierarquia dentro da escola de dança. Aqui podemos apontar que cada dançarino a sua maneira busca conhecer e se apropriar desses mecanismos adicionando cada vez mais elementos ao seu capital dançante.

2.4 Gênero em perspectiva

A sociedade ocidental sempre estabeleceu categorias de gênero a partir do padrão biológico, integrando assim sexo, gênero e sexualidade. Segundo Buther (2003), ao longo dos tempos, as identidades de gênero foram construídas e reforçadas dessa forma. A distinção biológica entre homens e mulheres determinou a formação e a classificação efetiva dos papéis femininos e masculinos.

Os lugares estanques de homens e mulheres representou um ônus elevado para a condição feminina, pois a submissão que lhe foi reservada dessa relação impedia-a de transitar pelo espaço público. Este era o lugar exclusivo dos homens, quase intransponível para o universo feminino. Salvo, porém, para as mulheres que lutaram para obter acesso à esfera pública ou conquistaram o direito de ser agentes de sua própria vida. Mas, a grande maioria, foi obrigada a aceitar em silêncio as limitações que iam sendo impostas no seu cotidiano.

As mulheres, nesse contexto, absorviam sua função de esposa, mãe e educadora, devendo assim voltar-se à esfera privada e dos afazeres domésticos. Já o homem, firmava seu papel de progenitor e dominador do espaço público.

O nascimento da sociedade burguesa instituiu papéis definidos para os gêneros e significou, para as mulheres, a restrição a espaço do privado, do lar, da maternidade e da família. O espaço público, o conhecimento racional, a competição, a propriedade, a herança e a força tornaram-se atributos dos homens, seres considerados universais (PEDRO, 2003: 162).

As relações entre homens e mulheres foram ordenadas por essas diferenças, inexistindo igualdade ou semelhança. Os corpos biológicos, como apresentado no tópico anterior, eram também utilizados como escala hierárquica de poder. As construções culturais em torno do feminino e do masculino legitimaram a identidade, o papel social e político de cada um dos sexos. Instituíram-se assim modelos assimétricos, no qual a mulher era caracterizada como frágil e emotiva, enquanto o homem era caracterizado como forte, racional e dominante.

As características femininas foram dessa maneira construídas a partir da necessidade de mudar a imagem da mulher, pois, até a idade média, eram vistas como um ser mais carnal e de um desregramento sexual pouco controlável. Eram elas consideradas seres traiçoeiros que atiçavam a luxúria e o ciúme, provocando disputas entre os homens.

Para esses inquisidores, as mulheres, devido à sua origem 'torta', seriam perversas, impressionáveis, influenciáveis, supersticiosas e não conheceriam a moderação. Nelas, a indisciplina seria um vício natural e limitar-se-iam a seguir seus impulsos, sem qualquer senso do que é devido. Donas de uma cobiça carnal insaciável, para satisfazerem sua lascívia, copulavam até com o demônio (NUNES, 2000: 24).

A Igreja católica via com muita preocupação essa imagem feminina.

Ora, tal preocupação em elaborar uma imagem da feminilidade adequava-se aos propósitos da Igreja. Na perspectiva sacramental e mística, a sexualidade encontrava sua única justificativa na procriação. E esta era o dever absoluto dos esposos. O uso do corpo no casamento possuía uma perspectiva escatológica, pois somente nas penas da vida conjugal e no sofrimento e angústia do parto encontrava-se a redenção dos pecados e a via ressurrecionista; a

procriação só tinha legitimidade na expectativa da multiplicação de criaturas prometidas à beatitude eterna. A sensualidade, abandonadas às impulsões desregradas, rebaixava a alma dos homens ao nível dos animais, e por isto era fundamental evitar que a mulher, criada por Deus para cooperar no ato da criação, acabasse por tornar-se para o homem uma oportunidade de queda e perversão. Ela deveria apagar todas as marcas da carnalidade e animalidade do ato pela imediata concepção. Daí serem malditas as infecundas, as incapazes de revestir com a pureza da gravidez a dimensão do coito. Daí também a importância do casamento em dar uma ordem e uma regra para a natureza, *a priori* corrompida (DEL PRIORE, 2009: 27).

Foi na virada do século XVIII, a partir da necessidade política de situar a mulher como guardiã da infância, que observamos uma mudança significativa na representação do feminino. Sua imagem vai aos poucos sendo promovida ao estatuto de principal responsável pelos cuidados e educação dos filhos. Surgindo assim, uma valorização dos aspectos positivos da feminilidade e um endeusamento da figura materna. O exercício da maternidade foi diretamente ligado à necessidade de um sacrifício por parte das mulheres. Pois, segundo Nunes (2000),

Elas deviam sacrificar seus anseios, seus projetos, sua capacidade de pensar, seus direitos pessoais e civis, em nome dos filhos e do marido. Essa capacidade de sacrifício seria considerada como um dos dons de sua natureza, em função de sua vocação materna e então enaltecida e 'santificada'. A mãe passa a ser tratada como uma mártir da modernidade, ganhando um valor positivo e inexistente até então. Seu sacrifício a redimiria dos pecados de Eva e ela, pelo sofrimento e renúncia, seria colocada em um pedestal. Ser mãe é padecer no paraíso: num mundo divinizado a mulher purga suas culpas e atinge uma espécie de beatificação (2000: 49).

As normas educativas procuravam exercer um controle absoluto sobre a sexualidade feminina, que deveria encontrar-se adestrada para o sucesso do casamento e da maternidade. Evitando-se assim a perda da inocência.

No centro de toda essa pedagogia, encontra-se a preocupação com o instinto sexual. É como se ele devesse ser neutralizado, deslocado e transformado em instinto maternal. É como se tudo dissesse respeito ao prazer sexual do corpo fosse desqualificado e proibido às mulheres em geral e às moças em particular. A educação das mocinhas se volta principalmente para uma regulação dessa sexualidade. Para ajudar a jovem a esperar pelo casamento, deve-se retardar o despertar do desejo ocultando-lhe todas as realidades do sexo. Algumas práticas comuns como a dança e a equitação, que podem provocar excitações dos órgãos sexuais, devem ser evitadas. Também as excitações morais e intelectuais, com a visão de imagens

indecentes, a leitura de romances imorais ou as representações teatrais devem ser proscritos da vida feminina como forma de proteger sua inocência (NUNES, 2000: 70-71).

Esse momento não foi linear, nele ocorreram muitas contradições e controvérsias, afinal transformar a mulher em mãe livrando-a dos apelos sexuais constituiu-se num processo que determinava uma reformulação profunda na imagem do sexo feminino.

Percebemos que essa nova condição feminina quase não interferiu no cotidiano de homens e mulheres. A hierarquia e a dominação entre sexos permaneceram atribuindo importantes decisões aos comandos masculinos e para as mulheres não eram permitidas ainda expressão política, independência econômica e muito menos intelectual. Aquelas que tentaram de alguma forma uma espécie de autonomia ou arriscaram exercer qualquer atividade fora do lar eram desqualificadas e criticadas.

Contudo, as mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais características do século XIX foram favoráveis às mulheres. Exemplo disso foi à Revolução Industrial e a formação de um espaço político democrático capaz de promover a igualdade de direitos. Foi no contexto dessas transformações que nasceu o feminismo, “cujo objetivo era a igualdade dos sexos e cuja prática era de um movimento coletivo, social e político” (NUNES, 2000: 61). Uma minoria atuante de mulheres passou a apropriar-se de uma identidade feminista e adentraram a cena pública defendendo a Declaração dos Direitos do Homem e as causas de seu sexo.

As mobilizações dos movimentos feministas trouxeram a tona significativas modificações, mesmo para aquelas que não se identificavam com as bandeiras do movimento. “Tratava-se de trazer a público o debate sobre questões até agora dissimuladas no não-dito do funcionamento da família patriarcal (ou seja, dominada pelo homem)” (BOZON, 2004: 81), abrindo a possibilidade de mudanças significativas.

De tal modo, essas mulheres conquistaram diversos espaços, tanto na sociedade como também na família, com grandes alterações, como:

a difusão do uso da anticoncepção, o aumento do nível de instrução feminina, o crescimento, em todos os países, da participação das mulheres no mercado de trabalho e uma facilidade maior em obter o

divórcio ampliaram consideravelmente a sua autonomia material e pessoal em relação aos homens (BOZON, 2004: 81).

Ao longo da história, os papéis e os traços representativos da condição masculina continuamente escreveram um homem forte na forma de andar, másculo na maneira de comportar-se, na entonação da voz, corajoso e ágil. Ele tinha o dever de ser bem sucedido na vida pública para prover a existência material da família. Os homens não podiam escolher seu modo de vida, estavam condenados a dar prioridade ao trabalho, à carreira e ao salário. Ou seja, o universo do trabalho fazia o poderio de um homem e mostrava seu valor perante a sociedade.

A criança do sexo masculino tinha que alcançar, desde sua infância, certos deveres e provações para “tornar-se homem”. Seguir o caminho da chamada masculinidade hegemônica significava comprovar sua força, virilidade e poder. Desde muito pequeno era educado a manter-se longe dos contatos com a feminilidade, resultado sempre de um trabalho que o protegia do universo feminino. Entretanto, “Como nem todos os homens vivem à altura desse modelo de masculinidade, a vontade de libertação do homem do pesado ‘fardo da virilidade’ é considerada o motor da chamada crise da masculinidade” (CECCHETTO, 2004: 61).

A exaltação de uma cultura da virilidade, em que a força física orientava os valores da masculinidade, sofreu transformações. O modo mais fluido e situacional acabou deslocando o uso desse discurso tipicamente hegemônico, permitindo que pudessem ser exploradas as várias masculinidades do homem contemporâneo. Para Trevisan (1998),

A atual ‘desintegração’ do masculino tem a ver com transformações históricas ocorridas, que inviabilizaram a manutenção do mito. Para tanto, não se pode esquecer as conquistas das mulheres, nos últimos séculos, que vieram redefinindo seu papel social através de duras lutas e resistências quotidianas. Elas se tornaram mais ativas e conquistadoras, concorrendo no próprio terreno privilegiado dos homens (TREVISAN, 1998: 21).

Percebemos que o masculino acabou sofrendo investidas e transformações de cunho irreversível, onde seus mitos revelavam-se fragilíssimos, vitimados pela própria ‘ilusão do masculino’ que a sociedade

patriarcal esmeradamente veio criando para a construção do 'verdadeiro homem' (TREVISAN, 1998: 18). E que,

Diante do espelho de si mesmo, o homem moderno confronta-se com o enigma de ser ou não ser. Tal como Édipo diante da Esfinge, o macho humano vive hoje um desafio básico, confrontando com seu próprio enigma, que o ameaça implacavelmente, numa nova versão do 'Decifra-me ou te devorarei'. Essa dúvida por si já implica um impasse de estranhamento, pois o macho humano raramente precisou fazer perguntas sobre si mesmo. Afinal, a História sempre foi escrita a sua imagem e do seu ponto de vista (TREVISAN, 1998: 25).

Porém, como podemos constatar as mudanças de comportamentos não alteraram apenas a vida das mulheres, para os homens abriram-se alternativas como, por exemplo, o uso de cosméticos a fim de manter uma pele saudável, o uso de roupas de marca, as cirurgias plásticas para correção de pequenas imperfeições no rosto ou no corpo. A figura masculina aparece no cenário das transformações sexistas buscando um novo lugar, diferente daquele que atribuía uma excessiva responsabilidade para com a família e uma quase anulação em se tratando de si mesmo. Há na moderna figura masculina uma procura para:

livrar-se da opressão a ele imposta pelo machismo, imerso na busca da construção de uma subjetividade masculina assentada em bases diferentes das tradicionais, volta-se aos cuidados corporais; afinal, a construção de uma nova subjetividade passa pela redefinição de sua morada: o corpo (CASTRO, 2007: 103-104).

Logo, a opressão sofrida tanto pelo sexo feminino como pelo masculino promoveu uma busca de si mesmo, trazendo como corolário obrigatório uma redefinição geral de cada gênero. As mudanças de posturas produziram uma mulher e um homem contemporâneos, incorporando e admitindo novas subjetividades como a fragilidade e a sensibilidade para os homens e uma liberdade de expressão para as mulheres. Essas alterações podem ser constatadas em algumas atividades, pois repercutiram no vestir, no falar e no comportar-se de ambos os sexos (GOLDENBERG, 2000).

Como veremos a seguir, a dança de salão, apresenta-se como uma atividade que também mantém características e comportamentos tradicionais para ambos os sexos como, por exemplo, a corte do cavalheiro para com sua

dama, apesar de abarcar algumas das transformações de gênero citadas acima. Assim, constataremos que os papéis aparentemente fixos e rígidos do feminino e do masculino, nesse caso, também abrem possibilidades de admitir concepções diferentes e desviantes daquilo que deveria ser encarado como historicamente natural.

2.5 Homens cavalheiros, mulheres damas

Nas aulas da academia de dança percebi, pelo descrito no tópico anterior, que existem diferenças no ensino-aprendizagem de alunos iniciantes e veteranos. Verifiquei também que nestas aulas há diferenças no ensino-aprendizagem de homens e mulheres. Vejamos o que nos fala um ex. professor do Projeto:

Porque assim, o homem além dele ter que aprender a base que é comum aos dois tanto ao homem quanto a mulher, ele vai ter que aprender algo mais, que é a condução, né? E a dança de salão como é uma dança em que o cavaleiro apresenta a dama, a dama tem que aparecer, então, já vem um charme, algo a mais que ela faz que o cavalheiro não faz. Então, em termos de metodologia, geralmente, a gente separa homens de mulheres em alguns momentos da dança. Para ensinar a parte do homem enquanto marcação e condução e a parte da mulher enquanto marcação e condução, também, para determinados passos (PROFESSOR ÍTALO).

Para os homens, que na academia são chamados de cavalheiros, os professores empregam mais energia nas orientações e ensinamentos. Em todas as aulas os primeiros preceitos da dança, passados de forma detalhada, são dirigidos a eles, como: manter a postura corporal, ter atitudes firmes, saber agir com precisão, saber conduzir os movimentos, ser responsável pela proteção da dama, entre outros. Só depois sabemos quais são os procedimentos destinados às damas que, geralmente, são repassados de forma rápida.

Ouvi certa vez de uma professora, que era quase um consenso nas academias de dança de salão que a mulher evolui três vezes mais rápido que o homem, tendo os dois o mesmo tempo de aula. Segundo ela, a afirmação pode até parecer um exagero à primeira vista, mas quando se imagina a quantidade

de responsabilidades que o cavalheiro tem na hora de dançar esse tempo passa a ser razoável. “Responsabilidades como conduzir a dama com segurança pelo salão, raciocinar sequências de movimentos, fazer seus próprios movimentos no ritmo da música, não deixar a dança monótona, transmitir segurança a parceira, fazer a dama sentir-se bem, são pontos chaves para a conquista de uma dança bem sucedida. E todos esses fatores demandam algum tempo, até que o cavalheiro internalize todas essas tarefas”.

Os professores orientam que cabe ao cavalheiro a escolha da parceira, embora em algumas aulas do Projeto isso não seja uma norma. Contudo, o convite masculino é, via de regra, fundamental para a formação do casal (ALVES, 2004; MASSENA, 2006). O momento do convite é muitas vezes ensaiado durante as aulas. Em algumas tivemos o privilégio de observar quando professores após separar a turma, colocando homens no canto direito da sala e mulheres no canto esquerdo, solicitavam para os cavalheiros que eles se dirigissem a sua parceira estendendo uma das mãos e assim convidando-a para dançar. Na dança de salão o homem tem uma série de afazeres, como cuidar da mulher, planejar a direção da dança, variar os passos, segurar com firmeza e orientar delicadamente o corpo da parceira⁶².

A divisão de papéis entre os sexos, nessa atividade, deixa para o homem à iniciativa da escolha da parceira, o comando da dança, a ordenação dos movimentos e o deslocamento pelo salão. Os dançarinos na academia aprendem que o corpo feminino, na dança de salão, é um corpo admissível de ser “dominado” pelas regras de condução. A condução é a ação do cavalheiro de governar sua dama, através das mãos, para a realização dos movimentos⁶³. A comunicação, entre o casal, estabelecida nessa relação dançante é transmitida através desse contato. Toda a interação de mãos e corpos na dança de salão encontra-se mediatizada por um código, que se expressa a partir dessa condução e a fidelidade a ele assegura o sucesso da dança e é condição necessária para o estabelecimento de uma relação harmoniosa.

⁶² KANITZ, Stephen. A escolha do seu par. **Revista Veja**, 27 de outubro, 2004, p. 22.

⁶³ O verbo conduzir é utilizado para indicar a ação e o papel social daquele que racionaliza e comanda todos os movimentos da dança, no caso o cavalheiro. Essa função de conduzir a dança, segundo o discurso dos professores, permite aparentemente que faça o queira com o corpo de sua parceira.

O cavalheiro deve sempre conduzir com as palmas das mãos abertas e apoiadas nas costas da dama, para que ela, por sua vez, entenda o movimento e possa acompanhá-lo (GONZAGA, 1996: 32).

A indicação de todos os movimentos é sentida através da comunicação entre os corpos dos parceiros, por isso ao cavalheiro é ensinado que quando se deseja mudar de direção ou movimento-passo ele deve aumentar ou diminuir a pressão nas mãos e no corpo de sua parceira. O cavalheiro além de conduzir sua dama na realização dos movimentos deve indicá-la as alterações do ritmo da música, caso se acelere ou diminua a velocidade. Além de promover os movimentos o cavalheiro deve conduzir todas as variações que se seguem na dança.

À medida que a aula transcorria com dicas e demonstrações sobre o momento exato de cada condução, os professores diziam aos cavalheiros: - Sejam decididos, tomem qualquer decisão, nem que seja para errar. Tomar qualquer decisão, segundo os professores, é fundamental para a realização dessa dança. Agir é essencial. É na verdade o principal papel do cavalheiro (DIÁRIO DE CAMPO).

É fundamental que tanto o cavalheiro como a dama devam apresentar-se, no momento de sua dança, com uma postura ereta, ombros arqueados, tronco e braços firmes, mantendo-se alertas para futuras mudanças durante os movimentos. Foi corriqueiro ouvir nas aulas que a postura do dançarino era fundamental não apenas para o embelezamento da dança, mas para facilitar a execução dos passos e giros. O bom desempenho do casal leva a valorização do executante dos movimentos, ou seja, do cavalheiro, tanto junto ao sexo oposto, como também, a seus pares.

As orientações destinadas às mulheres, no caso as damas, correm no sentido de ter que aceitar o convite do cavalheiro, mesmo que esse cavalheiro seja ainda um principiante na dança de salão e não tenha um “capital dançante” compatível com as expectativas da parceira. Damas que recorrentemente dispensem o convite de determinado cavalheiro, contrariando a regra básica do salão de dança, que é a de sempre aceitá-lo, corre o sério risco de ser considerada antipática pelos outros alunos.

Outro discurso fundamental observado nas aulas é de que para as damas restam apenas à “obediência” dos comandos masculinos e a paciência

pela espera desses movimentos. O papel da mulher de responder a condução masculina na prática é exercido quando os movimentos femininos são sempre executados logo após os movimentos masculinos. Não sendo permitida sua execução simultaneamente, muito menos antecipadamente. Dando a entender que o corpo feminino é ao mesmo tempo tocado e manipulado, tratado na execução dos passos, giros e rodopios como um objeto orientado sempre pela administração masculina.

A dama deve acompanhar o cavalheiro na direção em que ele conduzir. A dama nunca deverá começar a dança por si só, devendo ela acompanhar o cavalheiro em qualquer tipo de condução esteja ele dançando bem ou mal. Por isto, ela deve estar sempre sensível e atenta ao toque do cavalheiro em suas costas (GONZAGA, 1996: 20).

Todavia, mesmo dentro desse suposto discurso de “dominação” a dama deve aprender a encontrar-se habilitada para seguir os comandos do parceiro. É fundamental que ela saiba dos passos ou pelos menos do maior número possível deles, como também de suas combinações, tornando-se muito mais ágil e eficiente no momento da dança. Esse conhecimento feminino garante ao homem o controle da dança e minimiza os riscos de que algo não saia como o planejado. Segundo a opinião de um professor: - Sem esse arranjo e sem esse jogo de competências a interação entre o casal não acontece, não flui.

Para os professores e alunos do Projeto o papel do homem na dança de salão é:

Eu acho, assim, que o cara tem que auxiliar a dama a aparecer, entendeu? Assim, porque a dança é o casal, entendeu? Os dois tem que dançar em conjunto. A dama é para auxiliar na condução, essas coisas que ficam uma harmonia. E no máximo se for para aparecer que seja ela. Esses caras que ficam se “amostrando” eu não gosto. Acho que o papel do cavalheiro, do homem é mais comandar a dança e auxiliar a dama para ela brilhar. Fazer com que o casal seja aquela coisa legal (ALUNO DAVI).

Eu acho que ele deve proporcionar uma boa dança, né? Eu acho que ele não deve ser o rei dos passos. Eu acho que ele tem que fazer uma mulher feliz. Eu sempre falo isso para os meus alunos e eles morrem de rir. Mas, eu acho que o papel dele é esse: fazer uma mulher feliz. Quando vai dançar tem que fazer uma mulher dançar bem e socializar não formar panelinha, acho que isso é o principal papel do homem (PROFESSORA JULLI).

E o papel da mulher, da dama, é:

Seguir o cavalheiro, tentar expressar através do corpo a mensagem que o cavalheiro transmitiu etc. (PROFESSOR HEBER).

É se deixar levar. Ela tem que se deixar levar e viver aquela experiência. Deixar viver aquela experiência como um todo (PROFESSORA BEL).

Eu acho que é dar beleza à dança de salão. Eu acho que a beleza tá na dança no charme, aquela suavidade a leveza a beleza a dama que oferece (ALUNO DAVI).

Percebemos através das falas e das observações em campo que, no salão de dança, quando os corpos são postos em movimento, o papel do homem é guiar sua dama na realização dos movimentos, de acordo com seus desejos, e fazer com que ela apareça nessa dança. Enquanto que a esta cabe senti-los e interpretá-lo, reagindo de modo satisfatório a esse desejo, deixando-se levar pela experiência da condução a fim de responder tudo que lhe foi solicitado.

A dança de salão apresenta-se, assim, como uma relação social, na qual prevalece um domínio masculino, legitimado pela autoridade de guia dessa dança advindo de um costume e exercido nos limites da tradição, em que o papel da mulher é corresponder à solicitação da condução do homem, do que propor saídas para os movimentos dançados. Essa “dominação”, nesse caso, é naturalizada porque se tornou desde sua criação uma prática recorrente e já se encontra incorporada nesses agentes sociais, aqui no caso, os professores de dança como também nos próprios alunos. Mas, será que podemos pensar que o cavalheiro ao direcionar os movimentos e a dama ao respondê-lo promove uma hierarquia entre os sexos, onde cabe a esta dama apenas o papel de acompanhar o parceiro a partir da ordem que ele mesmo estabelece para cada movimento?

Para Alves (2004), em seu estudo sobre os bailes de dança do Rio de Janeiro, o controle do homem sobre a mulher representava um tipo de relacionamento hierárquico, que estaria presente na vida cotidiana (2004: 50). Para a autora, a primazia da ação do cavalheiro, que vai da escolha da parceira a condução dos movimentos, baseia-se em princípios da chamada “dominação masculina” pensada por Bourdieu (2007a). Para este autor, a

predominância masculina permeia o mundo social sendo elaborada e garantida por agentes e instituições como o Estado, a Igreja ou a Escola. Esta estrutura alcança os espaços mais íntimos da convivência social onde a divisão sexual, segundo seu estudo sobre a sociedade Kabila, aparece inscrita em todas as partes da casa, até nos corpos dos indivíduos.

Assim sendo, será que poderíamos considerar a dança de salão, praticada no Projeto Dançar Faz Bem, um ambiente regido pela lógica da “dominação masculina” pensada por Pierre Bourdieu? Uma dominação simbólica, que nada mais é do que “uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física” (BOURDIEU, 2007: 50)?

Vejam os depoimentos dos dançarinos a respeito da dança de salão ser considerada uma atividade machista e dominada pelas ações dos cavalheiros:

(...) não, assim talvez pareça machista pelo fato de achar que o pessoal diz assim: - Na dança quem conduz é o homem. Mas, assim eu não acho machista porque assim quem conduz é o homem, mais a dama ela vai imprimir o charme dela. E embora ele a conduza, ele também tem que dar espaço para ela aparecer. (...) Então eu acho que isso não é machista, entendeu? E assim como é na relação fora, tanto um como outro tem que se impor, tem que mostrar, tem que respeitar o outro, entendeu? Então eu não acho que seja machista não (ALUNO DAVI).

Segundo essa fala, percebemos que para esse aluno a dança de salão lança uma noção de equilíbrio de poder entre os sexos à medida que “tanto um como o outro tem que se impor”.

Eu não acho machista, não. Não há porque você achar que a mulher também poderia conduzir a dança. Eu acho que tem certas coisas que por mais que a mulher mude, viva e faça, tem coisas que serão sempre assim, né? Então a mulher tem que ser conduzida e pronto.

(...)

De modo algum eu acho que é uma coisa que você faz, não adianta homem e mulher não são pessoas iguais. Não são iguais. A gente já tem um patamar de igualdade, mas tem coisas que não tem como você ou eu mudar. Não acho machismo não. Eu gosto, às vezes, de conduzir. O porquê eu não sei. Acho que é porque eu gosto de ter o domínio da situação mesmo. É coisa da minha personalidade. Sempre fui de liderar, sempre fui de coisa de Grêmio e tal. Eu gosto de comandar, mas na dança não pode ser assim (ALUNA CÍNTIA).

No processo de ensino-aprendizagem da dança de salão, para a professora Julli:

Normalmente a gente foca mais no ensino do homem, porque é ele quem acaba levando a dama. Eu como dama o que eu tento pensar muito é em perceber o cavalheiro e meu corpo está preparado pra receber essa informação. E eu digo que ser dama não é um processo passivo, é ativo. Porque tem que estar ativa, tem que estar com o corpo completamente preparado e a atenção totalmente voltada para ele. Para ele fazer os passos a partir daí.

(...) Na minha opinião, a dama não é passiva. Por exemplo, se é um passo cruzado eu dama só vou fazer o passo se o cavalheiro me conduzir. Então essa questão dessa memória realmente vai ter que ser trabalhada com o cavalheiro. Os cavalheiros podem fazer isso, podem fazer aquilo, que quem vai conduzir é ele, e não posso dizer pra dama levar o cavalheiro, porque essa não é a proposta da dança de salão. A gente ainda não chegou nesse nível de contemporaneidade, que um sugere uma coisa e o outro sugere outra. Não é assim que a gente trabalha. Apenas um propõe e no caso o único que propõe é o cavalheiro (PROFESSORA JULLI).

Para a dançarina a sensação de ser conduzir é expressa da seguinte maneira:

É maravilhoso, né? Tudo que a mulher quer até mesmo na própria aula... Alguém que dançou com o Ítalo hoje disse: “nossa mais aquela condução foi perfeita, eu consegui fazer os passos que eu nem tava conseguindo fazer”. Porque é o homem que puxa, né? Então a condução é a chave do negócio, né? Você ser conduzida por uma boa condução, com firmeza de braço sem te apertar, sem te machucar como já aconteceu do rapaz que estava tão nervoso que apertou tanto e o meu dedo tava ficando roxinho, né? E no início tímida eu falei você pode só apertar menos (risos). Quando eu olhei, assim, meu dedo tava quase roxo. Estava com vergonha de falar (ALUNA CÍNTIA).

A partir de todas essas falas, a ideia que devo explorar é de que não há uma dominação intrínseca do homem sobre a mulher tão-somente pelo fato de ser ensinado na academia que o cavalheiro deve estender sua mão para convidar uma dama para dançar ou porque ele comanda os passos no salão de dança. Mas, esclarecer que essas atitudes são fundamentais para o funcionamento da dança e também que as damas sentem-se mais valorizadas e respeitadas com alguns gestos de cordialidade prestados a elas.

Devo explicar que ao longo das entrevistas e em meio às risadas provocadas principalmente pelos professores, durante as aulas, quando falavam que o papel do cavalheiro era mandar e o da dama obedecer, as

mulheres tomavam por completa indiferença esse discurso. Elas acabavam considerando mais central a relação harmoniosa com seu parceiro de dança do que negando uma dominação que para elas pouco interessava.

Percebemos uma inversão de perspectiva que transformam o discurso supostamente machista numa prática feminista, que opta pelo cortejo e pela aceitação dos comandos masculinos sem qualquer problema. Esta inversão é consciente nessas mulheres, que por motivo nenhum deixam ou deixariam de dançar por sentirem ou acharem que sofrem alguma dominação.

Porque a mulher atualmente ela é muito livre. É uma mulher que normalmente não precisa de um homem pra fazer nada, entendeu? E aí eu me coloco numa posição diferente, mas não numa posição de inferior. Porque eu não me vejo inferior na dança de salão, de forma alguma inferior a nenhum cavalheiro. Inclusive, por exemplo, se eu tô dançando e em alguns momentos ele faz um passo que ele tem mais visibilidade, também existem momentos que ele faz passos que eu vou ter mais visibilidade. Ou da mesma forma que eu faço algo que acaba deixando a dança mais bonita (PROFESSORA JULLI).

O mundo feminino que habita atualmente a dança de salão é construído e definido por elas mesmas através de uma superação das antigas relações de poder estabelecidas entre os sexos. Muitas delas viram suas avós ou mães regidas pela lógica da “dominação masculina”. No entanto, essas dançarinas vivem uma outra época e suas experiências pessoais são bem diferentes. Podemos também acrescentar que os homens desse universo apresentam-se mais sensíveis, ou como querem alguns, menos “machos” do que se viam antigamente. Na atualidade, aquele universo masculino repleto de homens viris, poderosos e dominantes reside muito mais no imaginário social do que na realidade. A exemplo dessa pesquisa existe uma grande distância entre a imagem do homem educado-sensível de comportamento cortês e a do homem brutal-violento.

Isso nos faz pensar que embora exista um discurso de dominação do cavalheiro, na dança de salão, efetivada pela condução dos movimentos, não podemos esquecer que as damas também contribuem para a realização de uma dança avaliada como artisticamente perfeita. E que conseguem ao seu modo manipular gestos e posturas, dependendo das disposições que incorporaram durante as aulas e das técnicas que apreenderam.

Por mais que o papel do cavalheiro seja conduzir a dança ele não pode ser apontado como hierarquicamente superior a sua parceira. Porque tanto homens como mulheres, atores desse estudo, afirmaram que o valor de conduzir não é superior ao de ser conduzida e que a dança só existe em si modelada pelas possibilidades artísticas das respostas femininas. Ao apontar sobre a sensação de ser conduzida, na dança de salão, a professora proferiu que:

A condução não é superior a ser conduzida. Eu adoro ser conduzida. Eu sei que tem mulheres que tem essa dificuldade de se deixar ser conduzida. Eu amo ser conduzida. Já fiz opções de dança contemporânea quando tem esse negocio de contato-improvisação. Eu amo ser conduzida. Eu gosto mais de ser conduzida na dança do que de conduzir. Apesar que na minha vida eu não me ache que eu sou muito conduzida. Eu trabalho, mas não tenho um emprego onde todo mês eu receba salário. Eu vou atrás das coisas. Na minha vida eu sou um pouco diferente. Mas, talvez eu esteja atenta e tenha a sensibilidade de não ficar dando murro em ponta de faca. Talvez eu veja que a vida tá me conduzindo para outra coisa e me deixo ser conduzida pela vida também, mas eu amo ser conduzida. Acho que se eu fosse homem eu não ia gostar de conduzir, eu amo ser conduzida. (...) De forma alguma conduzir é ser superior a ser conduzida. Acho que as duas são exatamente iguais. Existe essa coisa de que você conduzir é melhor, que você ser forte, ser mais rápido. A gente vive nessa sociedade do mais, do mais, do mais... E eu acho que de forma alguma conduzir é ser superior a ser conduzida. Eu acho que são iguais é isso o que forma um jogo. É um jogo que vai dar num resultado, que vai dar no prazer da dança, que vai resultar num passo, resultar num movimento. (...) Essa coisa de conduzir, que quem conduz é o líder e que o outro é o subordinado, eu não vejo dessa forma. Realmente eu vejo a condução como um jogo. São dois jogadores. O jogo dele é a condução e o meu jogo é seguir. E que os dois papéis são iguais, um não vai ser melhor do que o outro, até porque você pode sentir prazer nos dois, você pode sentir prazer conduzindo e sentir prazer sendo conduzida (PROFESSORA ALINE).

Aqui se registra ao mesmo tempo um estudo de gênero que distingue os papéis de homens e mulheres, porém há nesses papéis predicados que ambos os sexos carregam de forma objetiva sem, contudo, atribuí-los a interpretações ideológicas ou estratégias políticas (TOURAINÉ, 2007). Não existe, nesse caso, um discurso-apelo dos efeitos da dominação de uma cultura heterossexual dominada pelos homens.

Neste modelo de análise, as mulheres estranham as interpretações que fazem da dança de salão uma atividade opressora para a condição feminina, pois efetivamente isso não corresponde às suas experiências vividas

nos salões de dança. Por isso, não podemos afirmar que a relação que se estabelece entre a dama e o cavalheiro seja uma relação de dominação de um indivíduo sobre o outro. Percebi até em algumas aulas de veteranos que a dançarina iniciada, aquela que possui um elevado conhecimento técnico, consegue manipular algumas ações com movimentos provocados através do seu equilíbrio corporal e do seu jogo de cintura.

Compreendi também que embora cada um dos atores deva desempenhar seu papel a dança só acontece mediante a ação de um homem e a reação de uma mulher. Não existe dança de salão com a ausência de um dos dois. Podemos assim entender a dança de salão como um exemplo de interdependência (ELIAS, 2001), no qual o comportamento individual de cada dançarino, seja ele homem ou mulher, está orientado pela configuração de interdependência e relação ao outro. A interação entre dama e cavalheiro é primordial, segundo os próprios dançarinos, para o sucesso da dança.

Pensando como Massena (2006: 49), acredito também que a relação entre o casal nessa dança se dá de acordo com dois princípios: um de alteridade, porque ambos, cavalheiro e dama, devem se distinguir, realizando papéis bem diferenciados e agindo conforme suas respectivas funções. E outro de complementaridade, porque as ações e funções de cada um não tem limite no próprio indivíduo. Cada componente do casal só existe enquanto conjunto, na interação um com o outro.

Dessa maneira, é fácil intuir que o entendimento sociológico da dança de salão pode nos oferecer a possibilidade de refletir sobre alguns aspectos da nossa cultura, compreendendo questões significativas dentro do sistema de valores e representações de gênero.

3 A FABRICAÇÃO DO DANÇARINO

3.1 As normas da academia e o autocontrole dos dançarinos

As academias sejam elas de dança, boxe ou de ginástica, em nossos dias, tornaram-se lugares da moda. São espaços que, na maioria das vezes, apresentam grande infraestrutura e oferecem além da atividade física, lojas para vendas de acessórios esportivos e lanchonetes, com a finalidade de prender seu público alvo o maior tempo possível em sua órbita. As academias se caracterizam por seus espaços, por suas atividades, por suas regras e pelos professores que dela fazem parte. Estes elementos, geralmente, não são iguais em todas elas, pois também existem distinções de propostas e de frequentadores.

Se nas academias de ginástica o ambiente destina-se para o individualismo, no qual cada indivíduo deve concentrar-se e responder sobre si mesmo e sobre a opção da atividade que escolheu, na academia de dança de salão percebemos que os dançarinos buscam romper com o isolamento corporal firmado por esse tecido social moderno. Logo, a academia de dança de salão constitui-se num espaço privilegiado de sociabilidade do mundo contemporâneo, entendida aqui como “uma forma lúdica de sociação” (SIMMEL, 2006: 65) e também uma modalidade de atividade física, praticada como uma dimensão do estilo de vida dos indivíduos.

A sociação é, portanto, a forma (que se realiza de inúmeras maneiras distintas) na qual os indivíduos, em razão de seus interesses – sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente determinados –, se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam. Esses interesses, sejam eles sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, causais ou teleológicos, formam a base da sociedade humana (2006: 60-61).

A dança de salão apresenta-se como uma dança de par enlaçado, onde aproximação entre os corpos é inevitável, travando uma relação de intimidade corporal com um parceiro (a), na maioria dos casos, desconhecido. No entanto, “Intimidade não significa ser absorvido pelo outro, mas conhecer as suas características e tornar disponíveis as suas próprias” (GIDDENS, 1993:

106). Ela, portanto, pode ser vista como uma atividade que aproxima as pessoas, estabelecendo um laço de “amizade” entre os indivíduos. Criando, como diria DaMatta (1997), um campo social do encontro.

Como já ressaltado anteriormente, a aproximação corporal entre a dama e o cavalheiro é um dos grandes desafios dos alunos iniciantes. Observei durante várias aulas que as questões de intimidade trabalhadas pelos professores eram quase que exclusivamente destinadas a este grupo de alunos, pois para eles, a aproximação física apresenta-se mais delicada. As diferenças entre neófitos e iniciados nascem, quase sempre,

da transformação que a dança proporciona. Nos iniciantes há um processo de quebra desses pudores e nos veteranos a gente meio que não se preocupa mais com isso. Um ou outro que ainda tem esse problema de realmente ser muito envergonhado e não quer juntar [os corpos] e tudo, mas normalmente a gente não tem mais tanto esse problema na turma intermediária (PROFESSORA BEL).

Percebemos que nos primeiros contatos corporais não se sabe nem ao certo o nome do parceiro, mas se mantêm com este uma proximidade espacial intensa, chegando a ser mais corporal do que pessoal. Nesses primeiros contatos raramente são estabelecidos diálogos entre os dançarinos. Muitos alunos que antes desse momento não foram acostumados ao toque de pessoas desconhecidas compartilham certas dificuldades sendo necessário um trabalho, por parte dos professores, de interiorização desse costume nos futuros dançarinos, tentando tornar essa prática de aproximação algo natural.

Eu mostro para eles [os alunos] que se é um movimento a dois os dois tem que se entregar e que não há nada de errado nisso, né? Porque tem a questão dos casais e a gente tem sempre que mostrar que nada vai acontecer se os dois não quiserem. Aí tem que usar um monte de brincadeiras, muitas brincadeiras. Às vezes eu gosto de usar muito exercício de contato mesmo, de vamos fazer um braço. Se vamos dar um abraço, a gente não dá um abraço nos amigos? O nosso parceiro de dança é um amigo! Então vamos dar um abraço. É meio aos pouquinhos que a gente vai mudando a mentalidade, trabalhando alguns exercícios e mostrando para eles que é natural na dança de salão (PROFESSORA BEL).

Sabemos, através da leitura dos signos de nossa cultura, que as ações de intimidade são restritas quase exclusivamente às relações amorosas. Não temos, às vezes, habilidades nem para manipular o nosso próprio corpo.

Muitos de nós estamos fadados à imobilidade de gestos quando, por exemplo, nos é exigido abraçar o outro. Nas primeiras aulas de dança verificamos que, às vezes, é inútil tentar repassar exercícios técnicos sem antes despertar a sensibilidade do abraço. A timidez gestual dos alunos é muito forte, em muitos deles faltam coragem para segurar na mão, no ombro e até mesmo na cintura do parceiro.

Richard Sennett (1999), fazendo uma crítica ao capitalismo, considera essa nova maneira de estar no mundo uma forma de tirania capaz de promover o esvaziamento da esfera pública baseada na hipervalorização da privacidade, do retraimento e do silêncio dos indivíduos. Segundo esse autor, o indivíduo moderno então se volta para a sua interioridade, tendo por principal preocupação a preservação da sua intimidade. Dessa maneira, afirma Sennett que, o lar se configura como uma espécie de refúgio para esses indivíduos, constituindo-se um território livre das exigências e ameaças externas, como uma fortaleza que esconde segredos e se transforma no lugar restrito da autenticidade.

Os traumas do capitalismo do século XIX levaram aqueles que detinham tais meios a se protegerem de todas as maneiras possíveis contra os choques de uma ordem econômica que nem vitoriosos nem vítimas entendiam. Gradualmente, a vontade de controlar e de moldar a ordem pública foi se desgastando, e as pessoas passaram a enfatizar mais o aspecto de se protegerem contra ela. A família constituiu-se num desses escudos. Durante o século XIX, a família vai se revelando cada vez menos o centro de uma região particular, não pública, e cada vez mais como um refúgio idealizado, um mundo exclusivo, com um valor moral mais elevado do que o domínio público. A família burguesa tornou-se idealizada como a vida onde a ordem e a autoridade eram incontestadas, onde a segurança da existência material podiam ser comitantes ao verdadeiro amor marital e as transações entre membros da família não suportariam inspeções externas (SENNETT, 1999: 35).

Para Sennett, na modernidade formou-se uma ideologia intimista em que os indivíduos acreditam que as relações interpessoais íntimas são as formas de resolver os problemas sociais, políticos e psicológicos. Nega-se, dessa maneira, qualquer relação interpessoal com indivíduos estranhos. A vida moderna aumentou consideravelmente a preocupação com as questões relativas ao eu, enquanto que a participação com estranhos, para finalidades sociais, diminuiu. “Poder-se-ia dizer que as pessoas estão perdendo a

‘vontade’ de atuarem socialmente, ou que estão perdendo o ‘desejo’” (1999: 25).

Conclui dizendo que essa é a história da erosão de um equilíbrio delicado entre a vida pública e a vida privada. Um equilíbrio entre um terreno impessoal em que os homens poderiam investir uma espécie de paixão e um terreno pessoal em que poderiam investir uma outra espécie. Mas, à medida que tanto a secularidade quanto o capitalismo adquiriram novas formas, os homens passaram a crer que eram autores de seu próprio caráter e o eu passou, assim, a definir as relações pessoais.

Percebi, observando as aulas, que a atividade da dança de salão tenta desfazer a lógica da modernidade de medo do desconhecido e de se relacionar com ele, abrindo assim espaço para interações entre esses indivíduos que, na maioria das vezes, acabam de se conhecer. Essa relação de intimidade surgida no ambiente da academia é uma espécie de “relação pura” (GIDDENS, 2002), aquela que é buscada pelo que pode trazer de positivo para os parceiros nela envolvidos. “Nas fases iniciais de uma relação, cada pessoa provavelmente examina minuciosamente as atividades da outra, pois um avanço muito rápido na direção do compromisso por parte de uma delas pode provocar de uma vez a retirada da outra da relação nascente” (2002: 91).

Segundo Giddens, esta interação pode acarretar tanto recompensas quanto tensões, caso algo ameace a própria relação entre os agentes. O compromisso firmado entre os indivíduos tem um papel central nessa relação, seria o que eles aceitam como recompensas mesmo sabendo dos conflitos a que estão sujeitos.

A relação pura depende da confiança mútua entre os parceiros, que por sua vez se liga de perto à realização da intimidade. Na relação pura, a confiança não é e não pode ser entendida como ‘dada’: como outros aspectos da relação, deve ser trabalhada – a confiança do outro precisa ser ganha (2002: 92).

Já para Simmel (2006), as interações surgidas na sociedade em geral sempre nascem com base em certos impulsos ou em função de certos propósitos. O fenômeno da sociabilidade é “o estar com um outro, para um outro, contra um outro que, através do veículo dos impulsos ou dos propósitos, forma e desenvolve os conteúdos e os interesses materiais ou individuais”

(1983: 168). Ele chega a definir simultaneamente como conteúdo e matéria de socialização tudo aquilo que existe nos indivíduos e nos lugares concretos da realidade histórica, como o impulso, o interesse, a tendência, a finalidade e etc.

Contudo, para ele mesmo, cada indivíduo deve satisfazer esse impulso à medida que ele for compatível com a satisfação do mesmo impulso nos outros. O princípio da sociabilidade seria o êxito da relação e não o impulso, pois “cada indivíduo deve *garantir* ao outro aquele máximo de valores sociáveis (alegria, liberação, vivacidade) compatível com o máximo de valores *recebidos* por esse indivíduo” (2006: 69). Esse princípio mostra a estrutura democrática de toda a sociabilidade, acontecendo a partir disso, um *jogo de cena* onde a alegria do indivíduo está totalmente ligada à felicidade dos outros, pois ninguém pode encontrar sua satisfação à custa de sentimentos alheios totalmente opostos aos seus.

Em outro texto Simmel afirma que, todo espaço de sociabilidade é permeado por regras de conduta. Elas funcionam como guias das relações entre os indivíduos, permitindo assim que as pessoas envolvidas na atividade, obedecendo a um padrão de comportamento vigente, saibam o que se esperam delas (SIMMEL, 1983). Pensando nisso, averigui que as normas da academia de dança de salão em estudo começavam a partir da matrícula dos alunos, quando estes obedeciam à distribuição de senhas no dia do aula. Como já foi esclarecido, anteriormente, cada aluno recebe um número que corresponde a sua ficha de inscrição, a partir desse registro o aluno pode escolher o horário e a turma que fará parte. Assim, as turmas são preenchidas até a contagem de trinta homens e trinta mulheres em cada uma delas. Encerradas as matrículas o indivíduo que não conseguir uma senha e conseqüentemente fazer sua inscrição tem que esperar o próximo aula, no tempo de um semestre, para ingressar no Projeto.

Outra regra da academia diz respeito ao cumprimento dos horários das aulas. Cada aluno deve participar apenas da sua aula, não sendo consentido aos alunos transitar de uma aula de dança para outra sem a permissão dos professores. Essas orientações são dirigidas quase que exclusivamente para as damas, pois esse trânsito pode acarretar competitividade entre as mesmas, já que o número de homens apesar de ser

equivalente ao de mulheres há quase sempre, em todas as aulas, um maior índice de ausências masculinas do que femininas. Todavia, verifiquei observando as aulas que a circulação de cavalheiros nas turmas era algo permitido e frequente. Isso ocorria segundo dois fatores: primeiro, pela carência de homens em algumas aulas e segundo porque, de acordo com o discurso dos professores, é fundamental para o cavalheiro a prática constante de exercícios e movimentos.

No salão de dança também são regras: dançar no sentido anti-horário e respeitar os espaços dos outros casais; trocar de parceiro no momento das aulas, ser educado e gentil com o parceiro de dança, como também com os outros dançarinos, pois caso aconteça um acidente no salão é obrigatório o pedido de desculpas; não é permitido agredir fisicamente ou verbalmente outros dançarinos e igualmente os professores. Ultimamente percebi também durante aulas a cobrança, por parte dos professores, do uso de sapatos, sapatilhas ou sandálias que prendam os pés, não sendo mais aceito o uso de sandálias tipo havaianas⁶⁴.

Observo que as alunas iniciantes demonstram grandes dificuldades em sustentar os saltos altos. Verifiquei assim a utilização em sua maioria de sapatilhas que proporcionam maior equilíbrio e agilidade nos pés das dançarinas. Inúmeras vezes ouvi que os saltos no momento das aulas torna-se um suplício mesmo para as mais experimentadas e até para as professoras, que também em grande parte encontra-se com sapatilhas ou tênis de dança. Porém, percebo que nas aulas de bolero e tango as professoras incentivam o uso dos saltos, tanto por fazer parte da indumentária feminina nos bailes, como também pela ideia de fazer com que os pés se acostumem com o desconforto. Sendo assim, muitas alunas acabam criando o hábito de carregar em suas bolsas e mochilas as sandálias altas e as utilizam apenas no momento das aulas (DIÁRIO DE CAMPO).

Na dança de salão como a epiderme é a parte mais exposta no contato do casal e ao estímulo dos sentidos torna a higiene corporal muito valorizada, representando um sinal de cuidado com o próprio corpo e com o prazer que se pode proporcionar ao parceiro de dança. Essa atitude embora não se configurem como regra explícita é preciosa para a prática dessa atividade, por interferir no sistema de comunicação que se estabelece na

⁶⁴ A justificativa sobre o uso de sandálias que prendam os pés gira em torno da segurança dos dançarinos. Primeiro é para que eles não machuquem os pés dançando e segundo é para que eles consigam realizar movimentos com mais destreza e agilidade.

interação do casal. Aspectos como unhas grandes que podem ferir o parceiro de dança, halitose ou secreções odoríferas, no caso do suor, passam a ser relatados durante as aulas como um sinal de desleixo do dançarino. Manter-se asseado, cheiroso e limpo nesse caso “são mediações na transformação de um corpo biológico em corpo social” (PAIS, 2007: 113).

A questão de manter o corpo limpo na dança é um assunto delicado, pois muitos alunos ficam “marcados” dentro da academia caso não corrijam a si próprios. É recorrente ouvir nas rodas de conversas os alunos falando sobre quem é cheiroso durante as aulas e também sobre os casos insuportáveis de dançarinos que, segundo eles mesmos, são mal cheirosos por conta do hálito forte ou por conta do suor fétido. No momento das aulas, nas rodas de conversas que se formavam nos cantos da sala, ouvi em tom sarcástico e por diversas vezes a seguinte frase: - Vamos apresentá-la a um desodorante?

Segundo Rodrigues (2006),

É preciso considerar a impressão que se causa aos outros, quando se exhibe a intimidade: toma-se banho para ser examinado por um médico, para se encontrar com uma mulher... A aproximação do íntimo é a aproximação de uma natureza que deve ser culturalizada, para se preservar o status, a imagem, a representação social, o prestígio e assim por diante (2006: 108).

A dinâmica do discurso dos professores sobre a higiene na dança de salão surte o efeito desejado quando percebemos que em algumas aulas os dançarinos transportam junto ao corpo ou dentro da mochila uma toalha pequena, tipo toalha de rosto, da qual utilizam sempre nos intervalos das músicas para enxugar braços, mãos e rosto. Como também quando podemos verificar que alguns deles trocam de camisa nos instantes que terminam as explicações de um determinado ritmo e antes que se principie o próximo.

Para Rodrigues, as normas de higiene variam muito entre as sociedades assim como as partes do corpo que devem ser protegidas da poluição. Em seu estudo constatou que,

Alguns povos tomarão banho fundamentalmente para inibir o cheiro natural do corpo, outros para manter a saúde e outros ainda porque os óleos e perfumes que passam na pele explícita ou latentemente têm a função de evitar os mosquitos. O disfarçar o cheiro do corpo pode ser conscientemente atribuído a vários motivos: porque ele é considerado desagradável, porque ele é uma abertura da intimidade

do outro... Alguns povos cortam as unhas de ambas as mãos e as limpam, enquanto outros cuidam apenas de uma delas, abandonando as da outra, e povos há que não se preocupam com o problema ou que prestem atenção somente às unhas das mãos (2006: 103).

Entretanto, o uso de perfumes na dança a dois apesar de ser valorizado, pode também cumprir a função inversa do desejável, contrariando a ideia de que a higiene excessiva, o cuidado com o cheiro do próprio corpo seja algo positivo. O aroma forte, em muitos casos, pode causar o sentimento de repulsa. No salão de dança os cheiros discretos e suaves são mais apreciados.

Por isso, para Simmel, o *sentido do tato* tem um grande significado na sociedade, uma vez que leva à autorregulação do indivíduo em sua relação com o outro. Assim, o tato preenche essa função reguladora, pois marca os limites para os impulsos individuais, para a ênfase no eu, para as ambições espirituais e externas, sendo possivelmente a ação específica que sustente a legitimidade do outro (2006: 66).

Na dança de salão, os dançarinos firmam o compromisso de manter a relação em harmonia, mantendo a intimidade corporal no limite do pudor dos gestos. Em certa medida, essa dança estará ligada, como veremos mais adiante, com o controle das pulsões, pois para a proximidade física é preciso que se alcance um equilíbrio entre a autonomia do dançarino e o compartilhamento permitido de sentimentos e emoções, características tão presentes na dança a dois.

A dança de salão é uma dança social, então assim, existe um padrão de comportamento. Você vê que a pessoa que vai para o baile não é o mesmo tipo de pessoa que vai para o forró. A gente já teve o caso de um menino que estava bêbado num baile do Projeto e ele não era da dança, só olhou assim e viu que tinha um monte de menina nova e bonita. Entrou e pagou. Entrou e ficou chamando as meninas para dançar, ele não sabia dançar e ficava querendo agarrar as meninas. E elas aceitavam porque estavam acostumadas a sempre aceitar o convite de um cavalheiro. Se a pessoa chama para dançar é para dançar, tá entendendo? E assim foi constrangedor. O Cleydson chamou ele para conversar e disse: - Olha cara, aqui as pessoas estão para dançar. O pessoal faz aula e não vem aqui para namorar não. Ele falou um monte de coisas. O Cleydson disse que ele tava tão bêbado que ele apenas respondeu: - É, né? Aí, concordamos que se essa pessoa fosse outra vez ao baile a gente não ia deixar entrar. Realmente é uma coisa assim paguei ingresso posso entrar, mas também tem que seguir alguns códigos sociais, que ele aprenderia na aula. Mas, como hoje em dia não tem mais aqueles bailes. Porque eu acho as famílias... Antigamente, os pais iam para os bailes e já ensinavam para os filhos como se comportar nos bailes e hoje em dia

não tem mais isso. Criou-se uma outra cultura. Aqui no Ceará existe uma cultura que é a cultura do forró. De ir para o forró beber muito e de não dançar e só tentar agarrar mulher. Existe aqui essa cultura que não é ensinado em academia de dança de salão. Então, assim, é a cultura da falta de educação, porque se você vê essa cultura na dança de salão é coisa de outro mundo, porque na dança de salão é apenas a cultura da boa educação e do bom senso. Você chega e convida uma pessoa para dançar. Você vai para dançar. Você não vai para incomodar ninguém. Você não vai beber. Você não vai estar bêbado dentro do salão é dessa forma a cultura do bom senso e da boa educação. (...)

A gente já fez baile ali no Bixiga [Chopp do Bixiga, Dragão do Mar]. Teoricamente qualquer pessoa pode entrar, mas já aconteceram de pessoas entrarem e se tocar. De vê que ali... De tentar se informar, de saber o que era aquilo, de onde se aprende aquela dança, de começar a ver o comportamento das pessoas. Do porque elas estão dançando, não estão bebendo, nem fumando. Realmente é função, com certeza, da academia de dança instruir as pessoas que vão para o baile sobre essas coisas. E eu acho que a gente não chega e diz: - Olha só pessoal, amanhã tem um baile e vamos lá regra número um. Na própria aula eles começam a perceber muito disso. Porque na aula a gente já diz: - Vamos lá meninos convidem uma dama. Convidem com educação, não chamem de longe. Troquem de par. Então, quando eles chegam ao baile ele convida a dama do mesmo jeito que ele faz na aula. Quando chega ao baile ele dança com várias meninas que é do jeito que ele faz nas aulas. De circular no salão. Integramos essas regras na aula para quando eles chegarem ao salão de dança ser mais natural (PROFESSORA ALINE).

Ouvi também de outra professora que:

Eu acredito que a gente prega aqui no Projeto é que você tenha muito respeito com seu parceiro, tá? Então existe uma diferença gritante, monstruosa, quando eu vou para o baile e quando eu vou para o forró no Sítio. Quando vou dançar com o cavalheiro no forró no Sítio você já chega abraçando é uma pegada totalmente diferente é um objetivo totalmente diferente. Então, quando eu vou para o baile que o cavalheiro me convida pra dançar a gente parte do preceito de que é uma dança que nós queremos, um casal de dança que não necessariamente precise rolar alguma coisa depois ou durante a dança (PROFESSORA JULLI).

Verificamos no discurso das professoras que há uma distinção entre as práticas comportamentais de homens e mulheres nas casas de forró e nos bailes das academias de dança de salão de Fortaleza. As estratégias de sedução das casas noturnas de forró são baseadas nas práticas do “ficar”. Homens e mulheres regem-se através de um olhar contínuo e de uma postura corporal preparada para o movimento de aproximação. São relações instáveis, momentâneas e quantitativas, pois o que importa é a quantidade de pessoas com quem se “fica” nessas festas (SIQUEIRA, 2008).

Deslocar-se para essas festas não implica necessariamente em sair para dançar, muito pelo contrário, os jovens quase sempre estão apenas dispostos a beber e paquerar. A bebida é o ponto forte destes indivíduos já que, em muitos casos, antes de se deslocar para os clubes ou casas de forró param em algum supermercado ou posto de gasolina, compram bebidas e só assim prosseguem até o local escolhido. A forma de aproximação entre homens e mulheres nesses ambientes é diversa daquela que acontece na dança de salão. Muitos sequer entram nos estabelecimentos onde ocorrem as festas, pois geralmente ficam bebendo do lado de fora. O ritual de aproximação do casal, no forró, quase sempre começa com um olhar direcionado para a menina, que em poucos minutos o corresponde, estabelecendo imediatamente o contato físico com beijos e abraços, no qual pode ou não haver diálogos. Como veremos a seguir, a rapidez e a finalidade características dos forrozeiros se contrapõem a interpretação da relação homem-mulher na dança de salão, onde os elementos românticos como o encantamento e o enamoramento são encenados. A fala da professora não esclarece, mas também é verdade que podem ocorrer “ficas” ou namoros entre os dançarinos de salão, tanto no momento das aulas como nos bailes. Aliás, muitos casais são formados no próprio Projeto. A grande diferença é o comportamento mais contido adotado por esse grupo de dançarinos em relação aos indivíduos que frequentam o forró.

Explorei desde o início deste trabalho que o ensino da dança de salão diz respeito a um conteúdo técnico, onde são trabalhadas a postura, a condução, a percepção rítmica e a execução dos movimentos-passos dos dançarinos. Agora, ressaltarei que o ensino dessa dança também se refere a uma etiqueta social, que diz respeito às atitudes e comportamentos de damas e cavalheiros, como também, ao controle das emoções e pulsões de ambos. Assim, a educação produzida na dança de salão apresenta-se como um campo estratégico para se operar o “processo civilizador”.

Durante as aulas, ao homem cavalheiro são ensinadas regras de procedimento e comportamento para com sua dama. A primeira delas é manter o autocontrole sobre seu corpo, promovendo um controle das pulsões. Não é permitido no momento da dança que se excedam, ao ponto que Norbert Elias

(1993) chama a atenção no processo civilizador, os impulsos e as emoções. Segundo Elias, as emoções são fenômenos socioculturais sujeitos a mudanças ao longo do tempo, que vão sendo interiorizadas pouco a pouco pelos indivíduos, até fazer parte de suas disposições internas ou subjetivas. Para ele, a emoção controlada e os corpos ligeiramente domesticados são os resultados esperados para a consciência do uso corporal “civilizado”. Não há, portanto, indícios de que o processo civilizador tenha ocorrido de maneira racional.

Para Elias, foi na corte de Luiz XIV que as regras de comportamento e de relações sociais tornaram-se mais rigorosas e expressivas, criando um sistema de tensão e equilíbrio entre a nobreza da corte e o rei. As posições de prestígio e poder nesse sistema obrigavam que cada indivíduo, cuja existência social dependia da sua importância e posição no seio da corte, ajustasse seu comportamento de acordo com as situações que surgiam no cotidiano. Produzindo uma “racionalidade cortês” que era “basicamente uma planificação calculada do comportamento individual com vista a assegurar, na competição e sob pressão permanente, ganhos de estatutos e de prestígio mediante um comportamento adequado” (1995: 67).

Sendo assim, a etiqueta social tornou-se a marca da posição dos indivíduos nesta sociedade. Manter as aparências era fundamental porque a vida desses indivíduos era vigiada e regida por normas de polidez difíceis de escapar. A disputa por espaço e poder acabou desenvolvendo nos indivíduos da sociedade de corte três características: a observação de si e dos outros, a arte de saber lidar com as pessoas e o controle dos afetos. Essas características quando se desvincularam do contexto aristocrático passaram a ser adotadas no meio burguês e como podemos constatar atuam ainda em nossos dias.

Para Elias, o processo civilizador pode ser entendido como as mudanças nas condutas e nos sentimentos dos indivíduos operados de modo não planejado, consciente ou deliberado. Ele coloca que essas mudanças ocorridas procediam do controle de terceiros sobre o comportamento do indivíduo e que posteriormente se converteu em autocontrole. Ou seja, os indivíduos passaram a conter impulsos emocionais segundo uma conduta imposta pela sociedade e logo depois, imposto por si mesmo.

O autocontrole foi necessário, de acordo com o autor, devido ao aumento das teias de relação que os indivíduos estabeleciam para manter a ordem e possibilitar uma “tranquila” convivência.

A teia de ações tornou-se tão complexa e extensa, o esforço necessário para comportar-se “corretamente” dentro dela ficou tão grande que além do autocontrole consciente do indivíduo, um cego aparelho automático de autocontrole foi firmemente estabelecido. Esse mecanismo visava a prevenir transgressões do comportamento socialmente aceitável mediante uma muralha de medos profundamente arraigados, mas, precisamente porque operava cegamente e pelo hábito, ele, com frequência, indiretamente produzia colisões com a realidade social (ELIAS, 1993: 196).

Mesmo assim, afirma o autor, que através de um controle interno é possível que alguns indivíduos não tenham obtido sucesso no domínio de suas emoções. Tornando necessário um controlador externo, que sufocando o transgressor com suas atitudes não aceitáveis exige dele uma conduta estável, uniforme e controlável de regulação consciente.

Para Elias, uma característica que contribuiu para a manutenção do autocontrole foi o sentimento de vergonha. Esse sentimento se manifesta em ocasiões em que o sujeito receia se encontrar numa situação embaraçosa. O indivíduo que sente vergonha teme perder o amor e o respeito dos outros. O receio de transgredir as regras sociais e encontrar-se numa situação penosa faz com que o sujeito se utilize do controle sobre si e passe a vigiar seu próprio comportamento. Elias ressalta que esse sentimento de vergonha não é o mesmo em todas as sociedades.

Na dança de salão há um importante trabalho, realizado pelos professores, de internalização de um controle corporal nos alunos. Este serve não apenas para a realização dos movimentos, que devem ser executados livres de quaisquer exageros ou “limpos”, como os mesmos falam, mas, porque é necessário que o cavalheiro aprenda a gerenciar suas emoções com a finalidade de contê-las e até reprimi-las. O dançarino de salão exerce a todo o momento principalmente nos ritmos considerados sensuais como, por exemplo, a salsa, uma vigilância interior de seus sentimentos. Veremos a seguir, a expressão de sentimentos teatralizados na dança a dois corresponde a um descontrole controlado (MASSENA, 2006).

Para minha surpresa, durante uma entrevista, uma aluna ao definir o que, segundo ela, seria um bom dançarino, disse:

O homem assim... Para ele é mais difícil de dançar, né? Porque a mulher já tem um pouco de musicalidade na alma, né? Mas, no homem não. O homem é todo duro. Mas, ele tem também que conhecer o limite da parceira, até onde ele pode tocar e chegar perto para não incomodar, né? Porque uma coisa que nunca me aconteceu. Não, já me aconteceu sim, uma vez, aliás. O rapaz chegou muito assim e pegou [demonstrou através de gestos a forma como o cavalheiro a agarrou]. Eu disse: - O que é isso? Não estou te dando essa intimidade toda. Porque tem isso na dança, você dança colado, tá próximo, mas tem um certo limite, né? Tem uma zona até onde você vai, até onde é confortável dançar, até onde entra então essa questão do respeito entre o homem e a mulher pra dançar (ALUNA CÍNTIA).

A mesma personagem quando questionada sobre a forma como os professores, durante as aulas, abordavam as questões referentes à intimidade entre os corpos, proferiu que quando praticava a dança de salão com seu namorado os professores falavam: “Se vocês são namorados vocês têm a obrigação de dançar mais abraçados. Dançar bem agarradinho. Vocês dançam tão afastados um do outro que cabe outro casal entre vocês”. Assim, continuou relatando:

A gente dançava bem assim afastada mesmo. Então até para a gente mesmo foi difícil. Porque a gente não chegava muito perto, né? E aí essa questão eles falavam mais para a gente se aproximar, né? No nosso caso, né? Nas aulas eles trabalham essa coisa da questão de tá próximo pra poder dançar, até porque se diz que quando mais próximo você sente melhor a condução, também então tem isso (ALUNA CÍNTIA).

Percebemos que para essa dança o controle corporal, ou seja, o domínio de si por parte do cavalheiro e o controle que ele exerce sobre o corpo da parceira exprimem os dois pontos mais significativos das regras do salão de dança. Sendo assim, na dança de salão a emoção do contato e a fragilidade das fronteiras corporais, que os indivíduos são postos a todo o momento, tendem a demandar um controle interno desses agentes. A contenção das pulsões passa por uma espécie de “aprendizagem civilizatória”, sendo ensinado aos alunos conservar o controle de determinadas partes do corpo, mantendo o sentimento de vergonha e respeito prevalecendo sobre seus atos.

As pressões que atuam sobre o indivíduo tendem a produzir uma transformação de toda a economia das paixões e afetos rumo a uma regulação mais contínua, estável e uniforme dos mesmos, em todas as áreas de conduta, em todos os setores de sua vida (ELIAS, 1993: 202).

Devido a maior exposição corporal nessa atividade levamos a crer que o autocontrole desses sujeitos é sempre necessário. A eles são ensinados a manter um comportamento socialmente aceitável no salão de dança, pois conforme é estabelecido mais contato físico o autocontrole deve aumentar proporcionalmente e dessa forma são reprimidas as emoções, a fim de que seja possível a manutenção das teias de relação entre o casal.

Desse modo, seria grosseiro e indelicado se o cavalheiro dançando, na frente de muitos, fizesse sua mão escorregar para além da cintura da sua parceira, buscando suas partes íntimas. Tornando assim, o momento da dança uma situação embaraçosa. “O sentimento de vergonha é evidentemente uma função social modelada segundo a estrutura social” (ELIAS, 1994: 143). No momento da dança, as emoções e os afetos estão em constantes transformações, pois se encontram articuladas com a sócio dinâmica dos sentimentos de pudor e embaraço. Para Gonzaga, seguindo as regras da dança de salão, “o cavalheiro não poderá agarrar a dama quando estiver dançando” (GONZAGA, 1996: 14).

Nós sabemos que existe essa barreira em algumas mulheres, principalmente, porque a dança é algo que envolve um contato muito próximo e as pessoas são tímidas. As mulheres têm tabus, né? Isso então a gente sabe que a dança ela é mais bonita quando ela é mais próxima, até pra poder acontecer uma condução melhor, né? Então, a gente trabalha tendo que conscientizar da importância do toque. É daí onde a gente trabalha também a afetividade na dança. Porque pessoas que são um pouco tímidas e que tem esse problema de desenvolvimento afetivo aprendem também na dança. Além da dança trazer a parte do desenvolvimento físico, né? O desenvolvimento intelectual também, porque não dizer do auditivo é do psicológico e também essa parte afetiva é desenvolvida, sim, também na dança de salão (PROFESSOR ÍTALO).

Podemos conferir, a partir desse depoimento, que existe um padrão de delicadeza que é transmitido aos alunos no momento das aulas, onde o contato íntimo do casal regula-se por pudores físicos e morais. Há nesses indivíduos uma aceleração do processo de substituição dos controles corporais

disciplinares externos, exercidos aqui pela academia de dança, para controles internos, exigências que o dançarino corrige a si mesmo. Produzindo um homem e uma mulher “civilizados” para a prática da dança de salão.

Entender o que significa “ser civilizado” nesse universo passa pela leitura de gênero, pois as desigualdades ainda existentes entre os sexos imprimem diferentes significados para as disposições corporais e para os comportamentos de homens e mulheres. Os comportamentos rudes ou civilizados não são dessexualizados. A lógica que fragmenta e divide os papéis instaura assimetrias na relação dama-cavalheiro, conferindo comportamentos controlados, principalmente, para homens e pudores para as mulheres. Percebemos isso através da fala da professora:

Eu lembro vagamente que eu tinha muito vergonha por ser tímida, né? E constantemente eu vejo isso acontecer mais nas alunas, do casal dançar mais separado e no final do semestre você já vê a pessoa mais acostumada e vê que isso é natural da dança. Se você não deixar acontecer isso [de dançar aproximando os corpos] não vai conseguir dançar. Mas, eu acho que todo mundo tem esse pudor, principalmente, as mulheres por conta da criação. O homem não, ele chega para pegar a mulher e a mulher já vem meio armada e a dança quebra dos dois lados. O homem passa a ver que a dança não é só isso e a mulher a ver que ela tem que se doar, não adianta se fechar (PROFESSORA BEL).

Os primeiros contatos corporais com o parceiro “desconhecido” podem incidir estranhezas e preocupações sobre quem se inicia na prática dessa atividade.

Vixe foi estranho, foi algo bem estranho realmente e principalmente porque a gente dançava assim um pouco afastado, meio com vergonha e tal. E o primeiro momento de proximidade que eu tive foi justamente no xote, né? Assim porque até no samba eu tinha medo de pisar no pé da dama e tal. Aí no xote foi que ela [a professora] disse assim: - Não, tem que dançar encaixado, tem que tá juntinho. Tipo assim, de início justamente por causa dessa história da timidez eu sentia uma pouco de vergonha, mas depois... Porque assim é aquela história acho que pra quem é de fora quando olha a dança de salão acha que todo mundo já é amigo, se conhece, ou é namorado e com um tempo você vai enxergando que parceiro dança não obrigatoriamente está dando em cima de você ou alguma coisa. E quando você vai começando a conhecer o próprio ambiente da dança já vai conhecendo que o pessoal não tem maldade, que o pessoal tá realmente pra dançar. Aí você já começa a ficar mais a vontade, você sabe que ninguém vai lhe interpretar mal e que você pode chegar junto, dançar colado sem segundas intenções. Então, acho que o fato de você se sentir a vontade vai ajudando também a você ficar mais

íntimo se aproximar mais. Mas, foi estranho de início, realmente pra quem não é acostumado é um saco as primeiras aulas, mais depois você vai se acostumado, ficando tranquilo (ALUNO DAVI).

O ensino dessa dança oferece muitas possibilidades de apreender o comportamento “civilizado” que os indivíduos devem adotar e, sobretudo, das significações que atravessam a relação homem e mulher. Aquilo que é considerado correto e dentro do “bom-tom” na dança revela-nos o padrão de hábitos e comportamentos aos quais os dançarinos são submetidos. Há um controle das pulsões e um ordenamento do corpo, segundo a divisão de gênero. Ao atribuir e internalizar nos dançarinos um conjunto de práticas civilizadas e presididas por identidades de gênero, a dança de salão, explora o discurso de comportamentos e posturas masculinas e femininas.

O conjunto de regras, normas e preceitos da dança instrumentaliza o dançarino para o conhecimento dos códigos da dança de salão. Percebe-se, assim, a natureza instável do jogo, estando ameaçado de ser a qualquer momento destruído pela falta de ordem. O “desmancha-prazeres” é o jogador que personifica a violação das regras do jogo, que põe fim ao universo lúdico (HUIZINGA, 2008).

Verificamos que se tornar um dançarino de salão é apropriar-se de maneira progressiva de um conjunto de ações e de esquemas mentais, um sistema de disposições adquiridos pela incorporação das estruturas da academia. Esse sistema de disposições acionado pelo sujeito não o conduz em suas ações de modo inteiramente mecânico. Não seriam normas rígidas e detalhadas de ação, mas princípios de orientação que são adaptados pelos indivíduos às variadas circunstâncias de ações. Essas disposições, que serão detalhadas futuramente, não correspondem a um conjunto de ações inflexíveis a serem indefinidamente seguidas pelos sujeitos. Mas, um princípio gerador, de forma duradora, de improvisações regradas.

Enfim, concluo esse tópico afirmando que na academia de dança de salão os professores repassam seus conhecimentos sobre dança, o papel que homens e mulheres deverão desempenhar e um padrão de etiqueta a serem seguidos ou até mesmo copiados pelos alunos. Os alunos, destarte, obtêm novos esquemas de pensamento e de comportamento. E desse modo, o corpo-

dança vai adquirindo novos significados dentro da própria estrutura da academia. O *habitus* vai sendo acionado nesses indivíduos permitindo uma infinidade de atos que estão inscritos no jogo em estados de possibilidades e de exigências objetivas que reproduzem, em cada corpo social, o masculino e o feminino.

3.2 A performance na academia

Ainda ouvíamos as últimas instruções dos professores na aula dos veteranos e ainda restava pelo menos dez minutos para o início da aula dos iniciantes, onde muitos destes já se encontravam presentes. O som da sala continuava tocando forró, ritmo que acabara de ser trabalhado, e que alguns dançarinos iniciados continuavam dançando. Resolvi sentar-me para poder observar com mais atenção todos eles. Voltei, assim, meu olhar para um casal que se destacava em relação aos demais. Na verdade eles chamavam a atenção de todos que presenciavam aquele momento, inclusive de quem estava dançando. O casal em questão ocupava todos os espaços da sala com movimentos sensuais e de uma forma lúdica demonstravam bastante segurança no que praticavam. Exibiam-se assim mais soltos, livres de quaisquer correções por parte dos professores. Pareciam que não estavam interessados em mais nada, era apenas um e o outro. Percebi que eles acompanhavam o ritmo da música deslocando-se para frente e para trás com uma perna só. Era a chamada base “pró-ladinho”, característica do forró paraibano. Nela, enquanto a dama levava sua perna direita para frente e para trás, o cavalheiro fazia o mesmo movimento, sincronicamente, só que com a perna esquerda. Ao deslocarem-se para o lado aproveitavam alguns espaços, colaram mais o corpo, e começaram a pular, transformando o “pró-ladinho” em “puladinho”. Perdiam o pudor à medida que a perna dela encaixava-se entre as pernas dele e para qualquer direção que ele se deslocasse, ela caminhava atrás, procurando não desgrudar daquela posição. O impressionante era que braços e pernas pareciam mais firmes do que de qualquer dupla ali presente. Dançavam com tanta desenvoltura que era difícil acompanhar a forma como se enlaçavam e se soltavam. Aproveitaram com tanto entusiasmo aquele momento que passaram da base já descrita para a base universitária. (Para a realização da base de forró universitária torna-se necessário que o cavalheiro, abraçando a sua dama e mantendo-a no dois pra lá e dois pra cá, no momento que achar mais conveniente conduza-a para pisar atrás e no mesmo instante abra o seu corpo, também pisando atrás, passando assim a executar um movimento seguido de abre e fecha com os corpos. É na pisada atrás que as mãos e os corpos do casal deixam de se tocar). Assim, eles rodopiaram o salão inteiro, mas não deixaram em nenhum momento de se olhar e demonstrar sedução em cada movimento. Olhavam-se fixamente e a cada giro que o cavalheiro solicitava a dama sempre conseguia voltar-se em sua direção, respondendo ao seu olhar. Em alguns momentos fiquei na dúvida se além de dançarinos eles formavam também um casal de namorados (DIÁRIO DE CAMPO).

Durante as aulas de dança de salão, principalmente de veteranos, percebi que os ensinamentos dessa prática também recaiam sobre uma espécie de valorização da sedução dos indivíduos. A todo o momento professores e professoras colocavam para os alunos comportamentos e posturas sedutivas como, por exemplo, pedir que os cavalheiros olhassem fixamente para suas damas ou na passagem de um ou outro movimento passasse delicadamente a mão pelo rosto de sua parceira.

As interações estabelecidas entre os dançarinos provocam performances femininas e masculinas que fazem emergir uma interpretação da relação tradicional homem-mulher. As interpretações românticas são estabelecidas com o clima de sedução entre o casal. A sensualidade formada na dança a dois é um jogo que se estabelece entre o oferecimento e a recusa dos parceiros.

Existe dentro da academia de dança um discurso que elogia e procura despertar nos alunos a sensualidade dos gestos. No ritual das aulas verifiquei que os professores quando demonstravam para os alunos um determinado passo, geralmente, encenavam um comportamento tido por eles mesmos como “sem graça” e depois repetiam o mesmo movimento utilizando-se de estratégia sensuais e assim solicitavam para os alunos decidir qual era a melhor forma para expressar os comportamentos, da maneira sem graça ou da maneira sensual? E todos acabavam concordando que a segunda opção era a que desperta mais visibilidade e, portanto, era a mais atraente.

Entendi observando as aulas que uma dupla de dançarinos pode, caso queira, simular uma situação de romance e nesse sentido apoiar-se na reprodução de ideias relacionadas ao amor romântico. O dançarino de salão consegue acionar suas características, tanto corporal como comportamental, na tentativa de mascarar socialmente os sinais emotivos de sua dança. Ele transmite ao público a crença no seu papel dependendo da harmonia, do cúmulo de conhecimento adquirido e da sintonia estabelecida entre o casal. Por vezes consegue encarnar os sinais da dança de salão e torná-los adequados e semelhantes à vida real, como no exemplo do diário acima, quando fiquei na dúvida em relação à possibilidade dos parceiros de dança formar ou não um casal de namorados.

O conceito desse amor romântico como um tipo ideal amoroso, utilizando como noções elementos do *amour passion*, embora se diferenciando deste, começou a marcar presença na história, segundo Giddens (1993), no final do século XVIII. O amor apaixonado (*amour passion*) foi caracterizado por uma urgência que o colocava à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual ele tendia a conflitar. O envolvimento era invasivo e podia levar os indivíduos a ignorar suas obrigações. Por isso, segundo Giddens, sob o ponto de vista da ordem e do dever social, ele era considerado perigoso.

Entretanto, o amor romântico suscitou a questão da intimidade que era incompatível com a luxúria, não porque o ser amado era idealizado, mas, porque a comunicação entre o homem e a mulher presumia um encontro de almas. Pela primeira vez vinculou-se o amor com a liberdade, mas apenas no sentido de gerar uma quebra da rotina e do dever. Empregou em sua definição ser completamente separado das compulsões sexuais/eróticas do amor apaixonado, pois os elementos do amor sublime tendiam a predominar sobre aquele do ardor sexual. Segundo Giddens, o amor romântico rompia com a sexualidade livre do amor apaixonado, embora o abarcasse. Nele "a virtude" assumia um novo sentido para ambos os sexos, não mais significando apenas inocência, mas qualidade de caráter que distinguia a outra pessoa como "especial" (1993: 51).

De acordo com o autor, a ideia do amor romântico estava relacionada a vários fatores: à criação do lar, à modificação nas relações entre pais e filhos, e à chamada "invenção da maternidade". Todos estes elementos foram integrantes do amor romântico e afetaram as mulheres, modificando seu papel e status na família.

O amor romântico era essencialmente um amor feminilizado. As ideias sobre esse amor estavam claramente associadas à subordinação da mulher ao lar e ao seu relativo isolamento do mundo exterior. Porém, o desenvolvimento dessas ideias foi também uma expressão do poder das mulheres, uma asserção contraditória da autonomia diante da privação. Para os homens, as tensões do amor romântico eram tratadas separando-se o conforto do ambiente doméstico e da sexualidade da amante ou da prostituta. O cinismo masculino em relação ao amor romântico foi decididamente

amparado por esta divisão, que não obstante aceitava a feminilização do amor "respeitável" (GIDDENS, 1993: 54).

Tal modelo de amor introduziu a ideia de uma narrativa para uma vida individual, inserindo o eu e o outro em uma história particular, sem ligação com os processos sociais mais amplos. As histórias românticas das novelas ofereciam aos indivíduos a busca de um êxtase que lhes era negado no mundo comum, embora isso não implicasse em qualquer sentido num testemunho de passividade (1993: 55).

As imagens relacionadas ao amor sentimental parecem ainda resistir, em nossos dias, apesar de nos encontrarmos numa época na qual os ideais e as práticas românticas vêm acompanhados dos conceitos de liberdade e individualidade, fragmentando-se sob a emancipação e autonomia sexual feminina.

Em sua pesquisa realizada com as camadas médias cariocas, Goldenberg (2005) perguntava aos seus entrevistados como eles imaginavam um modelo ideal de vida de um casal, dos 1.279 pesquisados, 83% das mulheres e 76% dos homens responderam com elementos associados ao amor romântico, como: companheirismo, cumplicidade e dedicação. No entanto, eles também responderam que valorizavam a liberdade e a individualidade em seus relacionamentos. Apesar dos pesquisados demonstrarem interesse de casar ou viver um relacionamento afetivo estável, duradouro e monogâmico, também sentiam o desejo de conquistar uma relação marcada pela liberdade, igualdade e individualidade. A conclusão da autora é a de que ao contrário de uma ruptura com antigos modelos de "ser homem" e "ser mulher" e de casamento, o que se vive atualmente, com base nos discursos dos pesquisados, é um processo de convivência, apesar de conflituosa, entre comportamentos e valores tradicionais e modernos. Para ela,

Homens e mulheres pesquisados procuram conciliar desejos, comportamentos e valores hierárquicos e igualitários, holísticos e individualistas, num processo de ressignificação dos arranjos conjugais que rompe com a dualidade tradicional *versus* moderno (: 86).

A dança de salão nesse sentido apresenta-se como uma atividade que "resgata" uma espécie de sedução nostálgica. Nela manipula-se um

envolvimento entre indivíduos que na verdade, geralmente, não tem a pretensão de formar um casal, no sentido literal do termo. Mas, em certa medida, eles representam o ideal romântico de dois indivíduos apaixonados. Nessa simulação vemos ressurgir aspectos românticos de delicadeza e cortesia, que não fizeram de forma nenhuma desaparecer os “imperativos da galanteria masculina” (PAIS, 2007).

Durante as aulas os cavalheiros aprendem os modos de como “chegar” diante de uma dama e também a forma de tratá-la no momento da dança. Ser romântico é uma característica fundamental do bom dançarino. Essa referência ao tradicional é explicitada no comportamento dos cavalheiros e nas posturas corporais que acabam adotando, como, por exemplo: a deferência prestada à dama no convite para uma dança, quando curvam um pouco a coluna, quando abaixam a cabeça e estendem sua mão convidando-a para dançar; no beijo discreto, prestado por alguns ao término da música, como forma de agradecimento ou sinal de despedida; ou quando manipulam um olhar sedutor para a parceira de dança⁶⁵.

Ele aproximou-se de uma dama e assim estendeu sua mão indicando que aquilo se tratava de um convite para dançar. Ela aproveitou o apelo do cavalheiro e fazendo um charme disse-lhe que não tinha tanta experiência naquele ritmo, mas, mesmo assim, aceitou sua solicitação e ambos dirigiram-se para o salão de dança (DIÁRIO DE CAMPO).

O papel principal do homem na dança, segundo um professor, é o cavalheirismo. Disse-me uma vez que: - O homem tem que tratar a dama bem, levá-la até o salão e depois trazê-la de volta. Acho que isso é um gesto de cavalheirismo. Primeiramente ele tem que se impor enquanto cavalheiro, enquanto condutor da dança. Acho também que ele tem que mostrar firmeza e fidelidade. Essas características são de um homem de fato, de um cavalheiro de fato. Para o mesmo professor, o papel da dama nesse contexto cavalheiresco é de imprimir “charme e de aparecer enquanto dama. Ela vai ter que está a todo o momento aceitando o que o cavalheiro solicita. Ou seja, a

⁶⁵ Segundo o discurso dos próprios professores, o primeiro veículo de expressão dessa sedução é o olhar. Olhar fixamente para o parceiro de dança além de promover cada vez mais a interação do casal, também transmite para a plateia a sintonia existente entre ambos.

dama vai ser o brilho da dança. Mas, o brilho dela vai depender da condução do cavalheiro. Então, eu acho que é algo que se complementa”.

Para Gilles Lipovetsky (2000), que estudou o tema da sedução, a cultura amorosa jamais deixou de se construir segundo a lógica da dessemelhança dos papéis de homens e mulheres. Na sua opinião, “Em matéria de sedução, cabe ao homem tomar a iniciativa, fazer a corte à dama, vencer sua resistência. À mulher, cabe fazer-se adorar, fazer esperar pacientemente o pretendente, conceder-lhe eventualmente seus favores” (2000: 21). Nenhuma manobra de sedução transformou em nada a organização assimétrica que, desde as eras mais remotas, atribui aos homens o poder das primeiras iniciativas e, as mulheres, o papel da espera.

Mesmo, ao longo dos anos, tendo ocorrido mudanças na forma de sedução entre homens e mulheres, segundo Lipovetsky, ainda se persiste uma permanência não-igualitária dos papéis sedutivos. A iniciativa do jogo da conquista pode partir da mulher, todavia, continua sendo comum que a primeira abordagem seja masculina.

Para o autor, o papel de espera que é atribuído à mulher não implica nenhuma abdicação de si, nenhuma forma de sujeição, mas, antes, uma maneira de valorização de si mesmas. “No fundo o lugar das mulheres no jogo galante prossegue porque elas desejam que seja assim” (2000: 116). Desse modo, as mulheres sentem que mantém o controle da decisão final, sendo inclusive objetos de solicitude. Ele alega que essa divisão sedutiva se perpetua inclusive na modernidade.

Dentro do universo da dança de salão tanto as expectativas como as práticas organizam a sedução segundo o dispositivo da corte masculina onde o papel do cavalheiro não é só de impor a condução, mas de tratar bem sua parceira. Para a dama fica o charme da recusa ou a espera paciente pelo convite do cavalheiro, implicando assim um jogo entre o casal. Para as dançarinas, nessa relação, não há nenhuma submissão do feminino em relação ao masculino. Muito pelo contrário, as mulheres nessa atividade tem o poder reconhecido de dirigir esse jogo entre o casal, pois estão no controle de decidir se querem ou não dançar.

Entrevistando uma dançarina percebi que entre a dama e o cavalheiro são estabelecidos além dos jogos de conquista, provenientes do charme coquete feminino e da galanteria masculina, jogos de sensações.

Na dança de salão na hora que eu estou dançando... Essa questão de se comunicar, de entender o que se está passando, de está seguindo o cavalheiro é o mesmo que está conseguindo fazer um jogo com aquela pessoa. Se os dois enviassem essa informação, se os dois conduzissem não ia ser um jogo, ia ser uma luta, tá entendendo? Eu vejo que é muito uma questão do jogo das sensações (PROFESSORA ALINE).

A professora também esclarece que o jogo das sensações ocorre apenas nos parceiros de dança que se permitem deixar levar pelas emoções e sentidos que o contato intenso entre duas pessoas acende.

Para Simmel (2006), a sociologia dos sexos, encontrou na coqueteria sua forma de jogo, a sociabilidade estabelecida entre os gêneros gira em torno da aceitação e da recusa. E assim, a coqueteria feminina consiste em contrapor alternadamente a alusão da aceitação e a insinuação da recusa.

Sob a marca sociológica a sociabilidade, porém, na qual não entra de todo a vida plena das pessoas, autêntica e centralizada em si mesma, a coqueteria é o jogo da ironia e do gracejo com o qual o elemento erótico ao mesmo tempo desata os puros esquemas de suas interações de seu conteúdo material ou totalmente individual. Assim como a sociabilidade joga com as formas da sociedade, a coqueteria joga com as formas do erotismo – uma afinidade de essências que de certa maneira predestina a coqueteria a ser um elemento da sociabilidade (2006: 74).

A intimidade estabelecida no jogo de encanto da dança e o contato entre o casal não se originam necessariamente de um apelo sexual. O entrelaçamento dos corpos, no cenário da dança de salão, promove uma sedução que brota dos gestos, toques, olhares, dos sussurros nos ouvidos um do outro, como também, através do entrelaçamento de pernas. Sobre a intimidade dos alunos a professora disse:

Aline: No princípio eu acho que é difícil para todo mundo. É difícil para o aluno, foi difícil para mim, de estar tão próximo, estar abraçado ali, sentindo o cheiro de uma pessoa que você nem conhece, sentindo a pele, abraçado, próximo e tudo. Mas, depois se torna natural, torna-se muito natural. Eu até vejo coisa que... Quando você

tá mergulhado numa coisa você não percebe muito, mas que às vezes me dá momentos de lucidez, que tipo assim... Às vezes, eu tô num baile aí eu vejo um casal dançando tão assim que aquilo ali, muitas vezes passa despercebido, mas às vezes aquilo me chama atenção, tá entendendo? Me choca um pouco. Os alunos... A gente não esperava (risos) de dançar tão agarrado assim... E eles não são nada, um tem namorada e o outro tem namorado, tá entendendo? Às vezes é um processo assim que vai se tornando natural. Eu acho que toda aula, por tantas vezes você abraça várias pessoas, que você acaba tornando natural. E eu acho que a dança de salão tem um papel muito ligado à sexualidade, de aproximar as pessoas, de deixar isso mais natural, de saber lidar melhor com o corpo, de realmente colocar sua sensualidade para fora, de se permitir sentir prazer e dá prazer. É o prazer da dança, mas ele é quase sexual...

Germana: Vocês passam isso para os alunos?

Aline: Claro que não. É o que eu acho. De forma nenhuma falo sobre isso, sexo longe disso. No máximo o que a gente fala é de sensualidade. Ah, vamos fazer agora um movimento mais sensual. A gente deixa muito a vontade. Por exemplo, o forró tem que dançar colado, antes eu era muito chata, porque eu gostava de dançar forró colado e cobrava assim. Aí eu comecei a perceber que nem todo mundo se sente a vontade dançando colado e cada pessoa tem seu tempo. Têm pessoas que levam anos para conseguir dançar colado com outra pessoa, têm pessoas que na primeira aula já consegue. É muito também da história de cada um... Da história corporal de cada um, de como você se sente a vontade com seu corpo, da sua timidez, da sua vergonha. Então assim, hoje em dia a gente deixa mais livre não insiste tanto para as pessoas dançar mais junto. Talvez nos veteranos que a gente sabe que estão com esse gelo mais quebrado a gente até incentiva para eles se aproximarem mais. Porque realmente faz parte da técnica. A gente não insiste para eles dançarem junto para poderem sentir sensações prazerosas, não. É porque realmente tem movimentos que são percepções, são percepções. Ah, eu só vou conduzir melhor esse passo se eu me aproximar mais. Do mesmo jeito também tem movimentos que vão precisar de uma certa distância. Então assim, quando a gente fala... A gente sempre tá falando da técnica da dança e que promove sensações para eles. Não sensações sexuais, tipo: - Olha você vai ter que se esfregar porque vai ser bom. De forma nenhuma a gente incentiva esse tipo de coisa, até porque eles vão descobrir isso por eles mesmos. Porque quando você dança com uma pessoa que você sente o corpo, sente o cheiro, isso pode despertar algum interesse sexual ou afetivo por aquela pessoa.

A partir dessa fala entendemos que apesar da dança de salão ter a capacidade de despertar até sentimentos sexuais estes não são percorridos nas aulas de dança. Os alunos entram em contato com uma espécie de moral corporificada que ao invés de ser exposta e trabalhada pelos professores é camuflada através de brincadeiras ou são deixadas de lado, pois “os alunos vão descobrir isso por eles mesmos”. Com isso alcançamos que mesmo não sendo abertamente divulgadas as sensações sexuais muito do ritual de

sedução da dança de salão é medido entre a prudência dos indivíduos contendo os impulsos e as emoções.

Apesar da sexualidade não ser um assunto tão escancarado, durante as aulas, a sedução que permeia essa prática não implica necessariamente num envolvimento maior dos parceiros de dança. Um aluno me confidenciou que era mais difícil tratar desses assuntos, porque todos nós humanos temos o preconceito de que um casal que se abraça tem sempre algo mais envolvido. “E já que na dança de salão a maior parte do tempo você mantém o abraço e os corpos juntos, provavelmente, surgirá outras intenções”.

Nas explicações de uma professora, durante as aulas, as dicas corriam no sentido de dizer que: - Oh, isso aqui é com respeito, isso aqui a gente está fazendo numa aula. Afirmou que ao longo do tempo a questão do preconceito na dança a dois acabou diminuindo. Tanto que, por exemplo, sempre orientava para as damas, nas aulas, não recusar nenhum convite para dançar. A intenção é não criar um bicho papão com relação aos contatos corporais. “Às vezes você dá tanta ênfase dizendo que aquilo é ruim, que as pessoas criam um bicho de sete cabeças com algo que pode ser encarado como natural”. Ela esclarece que orienta seus alunos a partir da seguinte metodologia:

Primeiro abrace seu cavalheiro. Agora eu vou fazer um exercício que é assim fique de frente por seu parceiro, agora dê um abraço nele. Agora abra os braços e fique de frente para ele. Perfeito. Pronto. É isso aí. Comece perguntando o nome dele. Fulano de tal. Então o abrace. Comece a conhecê-lo. E aí pronto e aí faz com quer surja com mais naturalidade o primeiro contato. É como você tivesse conhecendo um amigo (PROFESSORA JULLI).

A liberdade de expressão do próprio corpo dançando também pode acarretar certos tipos de preconceito por parte de quem é “de fora” do universo da dança de salão. A sensualidade transmitida entre o casal pode despertar prejuízos principalmente para a figura feminina.

Já sofri preconceito. Assim, mais preconceito de mulher. Às vezes de achar: - Ah, essa daí não presta. Essas coisas da sensualidade, né? De levar pelo outro lado, pelo lado mesmo de prostituta. Tem mulher que liga e homem também liga muito para isso. Teve um período que a gente experimentou outras atividades, porque quando você dança no salão você experimenta um pouco de tudo, né? Pelo menos eu vivi

um pouco de tudo, né? Então, teve uma época que a gente dançava em alguns bailes, trabalhávamos dançando com os homens. Então, já teve vários problemas de homem ser saidinho demais, de levar para o outro lado, não achar aquilo profissional. Achar que ali eu era uma pessoa vulgar. Também era da opinião de algumas mulheres. Mais mulher é engraçada, os homens respeitam mais do que as mulheres. As mulheres são muito mais preconceituosas em relação a isso. Quem não conhece a dança de salão ou vê uma menina dançando num baile com todos os homens acha que ela é..., né?
(PROFESSORA BEL)

Parecer sedutor é desejável no ambiente da dança, no entanto, é preciso estar dentro de certos limites rígidos e desejáveis. O aluno tem que administrar essa sedução de acordo com as regras impostas pela academia e também de acordo com seu bom senso. Os indivíduos devem usar sua sensualidade na medida certa. Os sentimentos expressados nessa dança podem ser interpretados como objetos de uma manipulação das expressões (GOFFMAN, 2005), são sentimentos adaptados da vida real e carregados de expressões teatrais.

Para a realização da performance da dança o dançarino tem que se submeter a um condicionamento de suas maneiras de caminhar, de se deslocar e de agir. Em inúmeras aulas pude perceber que quando os professores abordavam temas que envolviam a sedução ou demonstravam os modos como deveriam ser expressos os comportamentos de damas e cavalheiros, isso despertava, nos alunos, sentimentos de zombaria. Muitos deles quando eram postos a repetições desses comportamentos expressavam-se em meio a risadas e faziam brincadeiras uns com os outros, principalmente, quando se tratava do cortejo feito à dama pelo cavalheiro na solicitação para dançar. No entanto, percebi também que alguns alunos utilizavam-se dessa aura de sedução, cortesia e proximidade dos corpos para “abusar” do romantismo, transformando aquela intimidade momentânea, promovida pela dança, em uma paquera⁶⁶.

Verifiquei ainda que a ação performática de damas e cavalheiros provém exatamente da elaboração e do cálculo de seus papéis dentro das possibilidades expressivas que cada ritmo de dança produz. Os sinais que

⁶⁶ Durante todos os semestres muitos casais de namorados são formados no Projeto.

diferenciam um casal dançando salsa de um casal dançando, por exemplo, samba, são corriqueiramente empregados em cena através da execução de seus movimentos. Os dançarinos tomam atitudes insinuantes quando dançam a salsa e requebram os quadris e gingham de forma malandra, quando praticam o samba.

Eu considero que eu tenho certa facilidade, tá. Então eu só muito atenciosa, eu pratico tudo. Eu nunca tive dificuldade de coordenação motora nem de ritmo, então, eu sempre tive facilidade em relação a isso. Então a Bel me disse você tem que fazer cara de tangureira [expressão que denomina, no universo da academia de dança, a dançarina de Tango], você pensa que é uma tangureira. Eu penso que sou uma tangureira. Eu passo a perna linda, maravilhosa, que a tangureira faz. Eu não tenho esse problema de adaptar o meu corpo àquela dança ou aquele ritmo, tanto que eu gosto de todos os ritmos que eu pratico. Só que tem uns queridinhos, mas se você me pedir para dançar o soltinho eu vou dançar a dança como o soltinho, o tango eu vou fazer cara de tangureira, eu vou dançar como tangureira, eu vou internalizar o físico daquela dança, e vou dançar o melhor possível dela (PROFESSORA JULLI).

Sendo assim, toda performance trata-se de gestos e comportamentos submetidos às modulações que cada ritmo exige. A partir do que se aprendem há um trabalho sobre si mesmo, que os indivíduos operam no espaço da academia ou dos bailes e que dão acabamento a seus personagens. Cada tipo de dança pode apresentar variações no modo de encenar a sedução, a cortesia ou no modo como são representados homens e mulheres, todavia, mesmo apresentando suas peculiaridades, em qualquer ritmo o casal de dançarinos parece sempre estar encenando uma relação amorosa. A narrativa apresentada pelos casais nos vários ritmos como bolero, salsa, samba, tango, soltinho e forró é basicamente a mesma.

Poderíamos, desse modo, comparar a atuação do dançarino com a performance de um ator? Segundo Le Breton (2009), o paradoxo do ator consiste no ofício de afeiçoar sinais, de transformar o próprio corpo numa escrita inteligível para que sua conduta como personagem torne-se credível diante do público. Seu profissionalismo, afirma, mede-se de acordo com sua aptidão de mover-se no interior dos códigos de expressão próprios a seu público. Para ele,

O teatro e a dança expõem à apreciação do público o corpo inteiro do comediante ou do dançarino. O material utilizado em sua criação é sua própria pessoa, moldada pela plasticidade dos papéis, pela

pluralidade afetiva e pela relativa liberdade expressiva ou de movimento que lhe franqueiam o palco e as expectativas do público (LE BRETON, 2009: 244).

O salão de dança apresenta-se como palco onde a encenação dos dançarinos se concretiza, onde se desvelam sua contingência social cujo conteúdo é imediatamente reconhecido pelo público participante desse universo. Aqui homens e mulheres encontram-se “livres” para expressar seus corpos sem a supervisão e o controle dos professores, devendo despertar a atenção de seu par e empreender todo o sistema de cortesia apreendido em sala, para logo em seguida manipular em seus gestos uma situação de romance. Representando como um ator os dançarinos encarnam, provisoriamente, os sinais sociais que lhe são particulares para encenar sua dança.

Para a professora Bel, dançar é:

Mágico. Assim para mim eu não me sinto eu. Eu me sinto música, movimento, eu me sinto ser outra pessoa às vezes, né? Eu me sinto personagem eu não me sinto Bel. Hoje em dia eu não sei, acho que eu estou até mais próxima de me sentir eu mesma. Porque antes era tão longe da minha realidade, porque eu era uma pessoa muito introspectiva, que pra eu dançar eu tinha que realmente me transformar, eu tinha que esquecer a Bel e ser outra pessoa. Hoje em dia não... Hoje eu já sou mais próxima do que precisa para dançar, que é ser mais solta e se entregar mais. Mas, mesmo assim eu ainda preciso um pouco esquecer quem sou e me deixar levar.

Germana: Por que você acha que é preciso se sentir um personagem?

Bel: Porque eu acho que se eu fosse pelo lado de ser eu mesma, eu não conseguiria.

Goffman (2005), em sua metáfora da sociedade teatro, chama a atenção sobre a função exercida pelas informações emitidas a plateia através de determinados estímulos que constituem a *fachada pessoal* do ator. Em a *Representação da vida cotidiana*, ele afirma, que os agentes sociais na vida ordinária em situações de interação, de maneira consciente ou inconsciente, performatizam seus comportamentos. Assim, classifica como performance toda atividade realizada na presença de um ou mais observadores capaz de exercer sobre estes determinados efeitos. O encontro presencial com outros agentes é tomado como o lócus de construção mútua de representações, a partir de informações que são transmitidas ou emitidas intencionalmente pelos atores.

Sua noção de performance está intimamente ligada ao *desempenho de papéis* numa espécie de comportamento ritualizado dos atores na vida social. A preocupação central de Goffman está intimamente ligada à forma como os indivíduos apresentam a si mesmos e as suas atividades a outras pessoas. E também as estratégias utilizadas para dirigir e regular a impressão que os outros terão a seu respeito.

O elemento de operacionalização dessa performance, para Goffman, seria a *fachada pessoal*, apresentada como o *equipamento expressivo padronizado* dos atores sociais e responsável pela mútua formação de imagens entre os agentes participantes da interação. Segundo ele, deve haver uma expectativa por parte da plateia, para que haja uma compatibilidade entre aquilo que chamou de a *aparência*⁶⁷ e *maneira*⁶⁸ dos atores em cena.

De acordo com Goffman, o ator social é sincero em seu desempenho, à medida, que acredita no papel que representa e as impressões que sua fachada desperta. E é cínico quando não é verdadeiro diante dos outros na interação, não crendo na sua própria ação, nem se interessando pelo que a plateia acredita. Ao nomear os indivíduos de sincero ou cínico na elaboração de suas fachadas não está questionando a conduta dos atores, nem apresenta a intenção de emitir juízos de valor. O que ele tem em mente é o potencial de verossimilhança das performances e o equilíbrio representativo no encontro presencial (2005: 70-75).

Logo, percebi que concentrados em seu parceiro ou exibindo-se para o público que assisti à aula cada par interage ao som da música. Olhando fixamente um para o outro numa espécie de paquera ou jogo de sedução; de rosto colado; agarrados pelo pescoço; dançando separados por conta dos giros; no ritmo da música ou fora dele; na leveza dos movimentos ou na força excessiva da condução, é perceptível que esses corpos estabelecem uma relação social dramatizada a partir da técnica, dos gestos e dos comportamentos que aprendem na academia.

⁶⁷ A aparência são os estímulos que funcionam no momento da performance para nos revelar o status social do ator.

⁶⁸ A maneira são os estímulos que funcionam no momento da performance para nos informar sobre o papel na interação que o ator espera desempenhar, na situação que se aproxima.

Abusar da cortesia, encenar atitudes românticas e conter pulsões são pontos importantes na prática da dança de salão, embora a sedução e a aproximação física produtos da interação do casal não sejam regras absolutas entre os parceiros. Mas, de acordo com os mesmos, a integração do casal é o que faz uma dança ser considerada perfeita e o olhar apresenta-se como veículo fundamental dessa perfeição.

3.3 O olhar como avaliador das performances

Durante a aula voltei minha atenção para outro casal. Eram dançarinos já iniciados. Na verdade eles chamavam a atenção de todos que assistiam àquela aula, inclusive de quem estava dançando. Ocupando todos os espaços da sala com movimentos sensuais, jocosos, lúdicos e precisos, eles exibiam-se de uma maneira mais solta, livres de qualquer censura. Perdiam o pudor à medida que a perna dela encaixava-se entre as pernas dele e para qualquer direção que ele seguisse, ela caminhava atrás, procurando não desgrudar daquela posição. Braços e pernas pareciam mais firmes do que de qualquer dupla ali presente. Dançavam com tanta desenvoltura que era difícil acompanhar a forma como se enlaçavam e se aconchegavam. Eram tão seguros que por diversas vezes idealizei que ambos dançavam apresentando tudo o que sabiam e podiam fazer individualmente. Em alguns momentos ele chegava até a requebrar mais que ela. A aula foi chegando ao fim e três ou quatro pessoas que estavam sentadas nos bancos próximos ao salão de dança e acompanhavam com olhares atentos a performance do casal no final da música (DIÁRIO DE CAMPO).

O olhar do outro. O olhar do estranho. A admiração dos que passam pelos corredores das salas de aula, dos que ficam na cantina, dos transeuntes das calçadas. O olhar dos motoristas de ônibus quando param no sinal de trânsito e inclinam o corpo na intenção de observar um pouco da aula.

Num ambiente aberto como os espaços das salas de aula do Projeto, sem portas e paredes, a dimensão do olhar é mais abrangente, a exposição dos dançarinos é mais constante. Os observadores das aulas geralmente são alunos, ex. alunos, professores, ex. professores ou alguém que ainda não faz parte do grupo e que espera pelo início das mesmas, com a finalidade de analisar a dinâmica do lugar.

A aula dos veteranos é sempre a primeira, logo, os alunos iniciantes, que começam a chegar à academia por volta das quinze horas e trinta minutos,

reservam esse tempo para observar atentamente suas futuras figuras dançantes. Percebi que quanto mais público assiste as aulas, mais os alunos veteranos tentam exibir sua dança. Geralmente, fazem firulas, utilizam trejeitos e performatizam ações e movimentos. Já os alunos iniciantes que observam as aulas ficam encantados com a possibilidade de avançar mais na técnica da dança e de aprender novos passos ou segundo suas gírias, “tentar se garantir na dança”.

Eu que sou homem gosto de observar como o cavalheiro se comporta com a dama na hora de dançar, se ele é mal educado, se ele faz muito esforço pra que ela entenda a condução, a postura deles, como executam as técnicas. Gosto, também, de observar como eles se entendem na dança, como eles se divertem tanto na hora de um movimento simples, como depois de uma movimentação mais complexa e até mesmo se eles se divertem na hora que erram um movimento (PROFESSOR HEBER).

Ao redor do pátio onde acontecem as aulas existem bancos de madeira que abrigam a maioria dos observadores. Outros ficam observando da calçada, através do muro, que separa a Universidade das avenidas que a circundam. O muro deve medir aproximadamente um metro de altura e para finalizá-lo existe uma grade, que facilita a visão tanto dos que estão fora do pátio como dos que estão dentro dele. Durante as aulas, os professores utilizam o olhar como forma de corrigir possíveis erros dos alunos. Já estes o utilizam para copiar passos e trejeitos dos professores ou daqueles que se destacam dançando

O olhar no universo da dança de salão não é menos eloquente. É um olhar direto, não escondido, que também analisa e classifica os corpos, hierarquizando-os, porém não de acordo com a massa muscular e a forma física, mas em função da habilidade técnica e artística ao dançar (MASSENA, 2006: 117).

Observar o outro dançando constitui um momento importante para a prática da dança de salão. Comentar sobre a performance dos outros pode provocar no indivíduo uma reflexão sobre sua própria forma de dançar. Para Norbert Elias, “a arte de observar as pessoas não se refere apenas aos outros, mas estende-se ao próprio observador. (...) Trata-se de uma observação de si mesmo para a disciplina no convívio em sociedade” (2001: 121).

A encenação dessa dança parte também da necessidade do sujeito chamar a atenção do outro, atraindo seu olhar. É essencial para esses indivíduos fazer-se notar e “dizer” da importância do papel que desempenha no interior do grupo social que se faz parte. Nessa exibição é fato que muitos dançarinos sempre procuram as mesmas parceiras de dança, evitando, às vezes, a troca de casal. O principal motivo que levam os alunos a tomar tal atitude é que aquela dama favorita ou aquele cavalheiro preferido são perfeitos para fazer todos os movimentos. Facilitando assim a exibição dos mesmos.

Para cada ritmo eu tinha um rapaz preferido. Então, nossa! Para mim tocava uma bachata [É um ritmo originário da República Dominicana] eu tinha que dançar com o Rafael Carlos, porque era ótimo, perfeito. Se fosse um forró era muito bom com ele também. Já um samba de gafieira era muito bom com o Vinícius. Então, para cada ritmo a gente tinha assim um. Aí, às vezes, tocava aquela música no baile e eu já caçava logo alguém livre para dançar. Cadê? Onde é que tá? Ia lá atrás se tivesse livre chamava logo para ir dançar (ALUNA CÍNTIA).

Captar o olhar da plateia é uma estratégia de visibilidade essencial para a prática da dança a dois, pois esta atividade mantém constantemente uma relação interativa dos dançarinos com o público, a fim de se atingir o reconhecimento do outro, como pertencentes a um seleto grupo de indivíduos que sabem dançar. Olhares de relance para outros casais ou para o público que assisti à aula demonstra o quanto os dançarinos estão preocupados com a sua atuação.

Dá pra perceber [quando o cavalheiro quer chamar atenção dos outros]. Primeiro no caso do homem o cara que mal olha para dama, ele tá dançando e tá olhando para vê se os outros estão olhando para ele, entendeu? No caso da salsa é bom fazer um shinesinho, mas aí o cara começa a fazer um shine [Movimentos individuais da salsa] todo doido, querendo realmente aparecer, dá para perceber (ALUNO DAVI).

Esse exercício do olhar é necessário para que se observem e se avaliem o rendimento da própria dança. Todavia, percebemos através da fala do dançarino, que não se pode cair no exagero, pois assim o indivíduo passa apenas a dançar para os outros se esquecendo de dançar em função dele mesmo e de sua parceira. O exibicionismo é tratado, às vezes, com desprezo por alguns alunos:

Na dança de salão foi uma opinião que eu escutei e que eu concordei e que depois eu acabei também criando a minha própria, estou falando do que eu acho horrível daqueles *gogosalsa* [Lembra a ideia de *gogoboy* que é um homem, geralmente com o corpo atlético, que dança de forma sensual em boates]. Eu acho assim que os caras querem aparecer, entendeu? Eu acho assim que o cara tem que auxiliar a dama a aparecer, entendeu? Porque a dança o casal entendeu os dois a ficar, é para auxiliar na condução essas coisas que fica uma harmonia, e no máximo se for para aparecer que seja ela. Esses caras que ficam se amostrando eu não gosto. Acho que o papel do cavalheiro, do homem, é mais isso auxiliar a dama para que ela brilhe. Fazer com que o casal seja uma coisa legal (ALUNO DAVI).

Ouvi inúmeros relatos de alunos e professores sobre o que para eles chama mais atenção quando observam um casal dançando. Vejamos:

O que me chama mais atenção é se eles estão felizes, porque eu acho que na dança o principal objetivo, eu acredito dança enquanto uma dança amadora, tratando-se de bailes de dança, de socialização eu acho que não demonstrar só técnica, competitividade, mas sim felicidade. Eu acho que as pessoas buscam a dança muito pela questão da descontração. Então assim é muito bom me chama muita atenção quando eu vejo um casal dançando feliz, por mais que eu veja que ele esteja pecando em alguma técnica ou outra coisa. Eu olho muito pra felicidade deles (PROFESSOR ÍTALO).

É a parceria. É a cumplicidade do casal na dança, de um propor uma coisa o outro vai lá e aceita e faz legal. Ou então, vê que o outro errou e vai lá e faz um passo pra poder ajustar. Eu acho que você tem que ser cúmplice daquela pessoa durante a dança. Eu acho que é o mais bonito na dança de salão. Porque no *ballet*, por exemplo, não tem isso, os passos são pré-ajustados e não tem... E na dança de salão, naquele momento, eu tenho a informação que são os contatos com o cavalheiro é da mão direita com a mão esquerda dele, e a mão direita dele na cintura dela, com esses contatos dá pra fazer muita coisa e na duração daquela música (PROFESSORA JULLI).

É o sorriso. É a interação do casal. Os passos assim são bonitos, mas não precisa ser passos muitos elaborados, diferentes. Às vezes você não precisa nem fazer aquela dança toda, só na basezinha mesmo. Mas se o casal tá conectado, tá legal é mais bonito. Eu acho melhor do que aquele dançarino que joga pra cima, bota no bolso e faz aquelas estripulias todas (ALUNA CÍNTIA).

Em outro momento ouvi durante as aulas que a técnica absorvida na academia pode ser posta em segundo plano, pois o que mais importa no salão de dança é “a harmonia do casal, a harmonia que os dois transmitem para o público, pois um casal harmonioso tudo entre eles fica bonito. A música fica

bem, a técnica e os movimentos ficam leves. Mesmo que não seja a técnica mais perfeita. O que me chama mais atenção é a harmonia dos dois”.

Certa vez uma aluna também expressou que para ela as características do bom dançarino eram: “em primeiro lugar a humildade, não sei se a palavra mais correta seria essa, mas na verdade o dançarino não pode apenas querer ‘se amostrar’, como se estivesse sempre competindo. Ele tem que ter paciência de ensinar o que sabe para as outras pessoas. Ele tem que se conscientizar que não sabe de tudo, para não se achar o rei da cocada preta”. Ela também acreditava que o dançarino de salão deveria ter leveza, porque essa característica, segundo o que ela observa em outros casais, os diferenciava daqueles que dançavam de forma “pesada”. “Um bom dançarino deve dançar naturalmente como se tivesse andando, pois quando eu vejo um cara que dança leve e suave pra mim ele é um bom dançarino ou uma boa dançarina. É como se tivessem brincando com a dança e com a música”.

Para Le Breton (2009), o olhar toca o outro indivíduo e este está longe de passar despercebido no imaginário social. Podendo ser penetrante, agudo, cortante, incisivo, cruel, indecente, carinhoso, terno, meloso (2009: 216). Seriam qualificativos que atribuem o que ele chama de uma talitilidade ao olhar.

A sintonia do casal é muito importante. Eu gosto muito de detalhes, né? Então o sorriso, o olhar. Sabe por que quando você dança você sente uma das dificuldades é isso você olhar de cara, dentro do olho do parceiro. Para quem é tímido é difícil pra caramba e aí me lembro até de uma enquete que a gente tava conversando sobre isso no final do semestre. Ela foi sobre essa questão de olhar no olho. Nossa! É muito difícil! Como é que a gente ia olhar no brilho do olho da outra pessoa? (ALUNA CÍNTIA)

Segundo Le Breton, o contato olho no olho dissipa toda distância entre os indivíduos e abole a reserva entre ambos. É onde se pode sentir a mútua nudez fácil. Desviar os olhos implicaria no rompimento do encanto, seria a retomada da liberdade. Os desvios da visão estão a prevenir o embaraço ou com a finalidade de apagá-lo. O sorriso é um meio de disfarce para prevenir este constrangimento.

A prática do olhar na dança é recorrente, aqui os indivíduos não podem sentir-se incomodados com o olhar insistente de alguém. Os dançarinos não podem tomar o olhar do outro como uma provocação ou abuso. Olhar

insistentemente um casal dançando não pode promover um incômodo. Muito pelo contrário, isso sugere um sinal de admiração. No entanto, também pode implicar numa certa tensão, principalmente para os alunos iniciantes, que temem pelo sucesso de sua dança, suscitando neles mesmos questionamentos a respeito da sua performance.

Para Terrin (2004), a recepção da performance varia dependendo, de fato, de quantos indivíduos ou espectadores são capazes de reconhecer aquilo que está sendo representado. Essa ação performática para ser reconhecida, em quanto tal, necessita de alguém que nela deposite credibilidade, “não importa se no nível instrumental, no nível simbólico, teleológico ou outro” (2004: 355).

Temos não apenas a apresentação de si por meio da desenvoltura da dança, mas também, o vestuário como pontos importantes na prática da dança de salão. O bom desempenho artístico e os trajes que serão sobrepostos ao corpo resultam na construção de uma imagem que o olhar do outro apreende de nós e com a qual passamos a nos identificar.

A vestimenta na dança de salão aponta e dirige o olhar a determinadas partes do corpo, sendo entendida como uma extensão do sujeito e dessa forma apresentando informações sobre a posição social dos dançarinos. A roupa “é manifestamente um meio de exibição simbólica, um modo de dar forma exterior às narrativas da auto-identidade” (GIDDENS, 2002: 62).

Observando as aulas foi fácil perceber que a grande maioria dos alunos não dispensa grandes investimentos em roupas, sapatos ou acessórios. Quando isso acontece, geralmente, está ligada a distinção que os alunos veteranos mantêm em relação aos iniciantes. Entretanto, verifiquei no realce das formas corporais femininas, especialmente os seios, através dos tops e camisetas uma intenção velada de exposição. Como também dos quadris com suas calças ajustadas e de cintura baixa. Os homens também recorrem a estratégias de valorização do próprio corpo, exibindo braços fortes em blusas do tipo machão.

Logo, na dança de salão, os dançarinos fazem-se notar, despertando a observação do outro, mediante a exibição graciosa ou sensual

do casal e da estilização dos gestos copiados de uma relação amorosa. Dessa forma, ficamos quase sempre diante de uma encenação, na qual as expressões de romantismo como, por exemplo, no bolero nos faz lembrar um casal apaixonado, que se olha com afeição e encanto e que é observado e avaliado constantemente por seus pares.

3.4 O habitus do dançarino de salão: formas de fazer-se dama ou cavalheiro

Verificamos ao longo desse texto que a academia de dança de salão é o espaço onde se moldam homens e mulheres para a prática de uma atividade física, que pressupõe um conhecimento de passos, um ordenamento e um comando de movimentos, todos aprendidos nas aulas de dança. É uma espécie de “oficina” onde se produz um corpo-dança, onde são polidas e aperfeiçoadas técnicas e saberes estratégicos para a formação do dançarino. Podendo, assim, ser considerado “um lugar praticado” (CERTEAU, 2007: 202). Segundo Certeau, esse ambiente:

É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais (2007: 202).

Para Certeau, a possibilidade de realizar diversas operações no espaço o torna móvel, lugar praticado por excelência. Em seu estudo, difere os conceitos de lugar e de espaço e aponta características que lhes são fundamentais: o lugar é a ordem, onde são distribuídos elementos, cada coisa em seu lugar. “Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (2007: 201). Já o espaço é o cruzamento de vários lugares, que pode ser modificado constantemente pelas ações do sujeito. São estas ações, práticas cotidianas, que condicionam o espaço, tornando-o lugar praticado.

Como narramos anteriormente, nesse ambiente, os alunos iniciantes aprendem a perceber o espaço do salão de dança, a desenvolver os

movimentos, a caminhar corretamente, a se deslocar no salão, a interagir com o parceiro e principalmente saber conduzir a dança, no caso dos cavalheiros e deixar ser conduzida, no caso das damas.

(...) O homem conduz indicando quais são os passos que devem ser feitos, e a mulher tem umas que teimam, né? Aí foi uma das minhas dificuldades também de querer conduzir os homens, né? Aí umas teimam de querer conduzir, mas depois vamos aprendendo que quem conduz é o homem (ALUNA CÍNTIA).

Essa distinção de papéis que determina a função de cada um na dança mostra como homens e mulheres tem a missão de aprender suas disposições dentro da prática dessa atividade. Por mais que as mulheres tentem conduzir a dança, impondo movimentos com o corpo ou tornando-se impacientes com a demora do parceiro, na realização dos passos, elas não podem aplicar suas vontades independentemente das vontades do cavalheiro. Segundo os ensinamentos dos professores, as damas devem obedecer às regras do salão de dança que diz: “O cavalheiro é o dono do destino da dança. Ele sabe tudo o que vai acontecer, ao contrário da dama, que deve apenas encontrar-se atenta para os comandos do parceiro”.

No começo foi engraçado. No começo eu tinha muita resistência, eu só um pouco feminista. Assim, eu pensava: - Ai meu Deus porque eu tenho que ficar seguindo ele? Porque não é o contrário? (PROFESSORA BEL).

No jogo da iniciação os primeiros contatos com a dança nascem dos primeiros abraços, deslocamentos e gestos que a estrutura social da academia inculca nos sujeitos. A grande maioria dos alunos não possui o domínio da prática e não sabe como funciona o jogo da dança, nem que espécies de esforços vão ter que depositar nele.

Para imaginar o que os dançarinos fazem é preciso supor que eles seguem a uma espécie de ‘sentido do jogo’ e a fim de compreender suas práticas é preciso, de acordo com Bourdieu, reconstruir pensamentos e práticas regradas sem a intenção e obediência consciente a regras explícitas. Toda essa aprendizagem supõe uma preparação especial. O indivíduo precisa de uma gama de conhecimentos produzido pela academia e necessários para

adquirir um corpus de saberes, como: condução, postura, comportamentos, gestos, habilidades corporais, ritmo, desenvoltura e etc.

Para os dançarinos é preciso observar o sentido do jogo (domínio prático da lógica e da necessidade do jogo) que se adquire na experiência do próprio jogo e que, segundo Bourdieu, funciona aquém da consciência e do discurso. Os alunos à medida que conhecem a dinâmica da academia procuram investir no jogo da dança, buscando não correr o risco de serem excluídos do salão, pois todos estão à busca do simples prazer do jogo ou de todas as vantagens materiais ou simbólicas que a posse de um capital dançante pode proporcionar.

Assim, os agentes estão distribuídos no espaço social global na primeira dimensão de acordo com o volume global de capital que eles possuem sob diferentes espécies, e, na segunda dimensão, de acordo com a estrutura de seu capital, isto é, de acordo com o peso relativo das diferentes espécies de capital, econômico e cultural, no volume total de seu capital (BOURDIEU, 2009: 154).

O habitus como social inscrito no corpo, no indivíduo biológico, permite produzir uma infinidade de atos de jogo que estão inscritos no jogo em estado de possibilidades e de exigências objetivas; as coações e as exigências do jogo, ainda que não estejam reunidas num código de regras, impõem-se àqueles e somente àqueles que, por terem o sentido do jogo, isto é, o senso da necessidade imanente do jogo, estão preparados para percebê-las e realizá-las (2009:82).

Para Huizinga (2008), o jogo constitui-se um elemento integrante da cultura, essencial para o desenvolvimento humano. O jogo é visto como uma atividade cuja significação reside em si mesma, não se classificando apenas como um fenômeno biológico ou fisiológico. Ele distingue-se da vida “comum” tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. Cria ordem e é ordem. Especialmente no fato do jogo ser constituído por regras, ele introduz no caos cotidiano “uma perfeição temporária e limitada” (2008: 13).

De acordo com o autor, embora o jogo esteja para além do domínio do bem e do mal o elemento de tensão lhe confere um certo valor ético na medida em que são postas à prova as qualidades do jogador. Todo jogo tem suas regras e elas são absolutas e não permitem discussões.

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de toda e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes (HUIZINGA, 2008: 16).

A função do jogo, segundo Huizinga, de maneira geral pode ser definida por dois aspectos: uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa. E é nesse último aspecto que a dança de salão se encaixa.

Tornar-se dançarino de salão é apropriar-se de maneira progressiva de um conjunto de ações corporais, de esquemas mentais e do papel no jogo dançante. Exige um sentido de disciplina, um ascetismo físico e psicológico que se mostra à medida que o dançarino avança nas aulas. Sem essa dedicação é improvável que o indivíduo adquira meios corporais e comportamentais para o amadurecimento de sua dança. As estruturas mentais são em parte produto da incorporação das estruturas sociais. Esses indivíduos executam ativamente suas práticas através do envolvimento com os instrumentos incorporados de construção cognitiva, instrumentos estes produzidos pelo mundo social do salão de dança.

Pelo observado a academia é investida da função de transmitir conscientemente e até de modo inconsciente uma gramática geradora de condutas (BOURDIEU, 2007a: 355), produzindo indivíduos dotados de esquemas inconscientes extremamente internalizados, em suma, de transformar a herança coletiva em inconsciente individual e comum (BOURDIEU, 2007a: 346).

Constatamos que os primeiros ensinamentos dessa iniciação avançam-se no ato de inculcar aquilo que Bourdieu chamou de um sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas (BOURDIEU, 2007a: 201-202).

Logo, a prática da dança de salão é nesse sentido produto da relação dialética entre uma situação e um habitus, este funcionando como “uma matriz de percepção, de apreciação e de ações”, no qual os dançarinos podem realizar tarefas infinitamente diferenciadas, “armando improvisações regradas” (BOURDIEU, 1983: 65). Esse *habitus* vai sendo inscrito no corpo-dançante permitindo uma infinidade de atos, como produto de disposições inculcadas de forma duradoura, pelas condições objetivas do jogo, que estão inscritos no próprio jogo.

Na construção do habitus do dançarino percebemos a junção da história individual e coletiva se sedimentando no corpo-dançante, onde a estrutura social torna-se estrutura mental. O *habitus* fornece ao mesmo tempo um princípio de sociação e de individualização. Segundo Bourdieu, temos a sociação quando as categorias de juízo e ação, vindas da sociedade, principalmente da família, são partilhadas pelos indivíduos que foram submetidas a condicionamentos sociais similares. E a individualização reside naquilo que cada pessoa possui de trajetória onde ela própria internaliza uma combinação incomparável de esquemas.

Com a teoria do *habitus* busco apreender a articulação existente entre o plano da ação e das práticas subjetivas dos indivíduos dançarinos e o plano da estrutura da academia. Para Bourdieu, a ação social está nas relações entre estruturas incorporadas e as estruturas objetivas de cada espaço social.

O ensino dessa dança tenta inculcar nos indivíduos além de determinados comportamentos, uma espécie de cálculo, mais ou menos consciente, dos movimentos dançados. Cavalheiros e damas só vão libertar-se dessa “racionalização” à medida que saem da condição de iniciantes para a de iniciados, com a incorporação “completa” do seu *habitus*. É importante ressaltar que quanto menor o cálculo da técnica (menor tempo perdido com o raciocínio dos movimentos) e mais incorporado estiver esse *habitus*, mais valorizado será o dançarino.

Quando damas e cavalheiros são postos a repetição incessante dos movimentos a relação de troca é de certa forma previsível, principalmente as respostas femininas aos comandos masculinos. Todavia, no momento da

dança, da descontração do casal, elas nunca são exatas. Apesar de ambos estarem em consonância e prontos a desempenhar os papéis (*habitus*) que lhes cabem na estrutura do jogo, as respostas às ações masculinas nem sempre corresponde a execuções favoráveis por parte de sua parceira. As chances de sucesso surgidas da interação entre o casal nem sempre são perfeitas.

A aula de hoje foi em torno dos movimentos *cross* e *cross com giro*. O exercício passado pelos professores exigia dos alunos utilizar esses movimentos como se fossem eles mesmos a própria base da salsa. Era uma tarefa de nível bastante elevado, pois ordenava a todo instante muito raciocínio, concentração, ao mesmo tempo, que dependia de muita sintonia, por parte do casal de dançarinos. Apesar de toda a dificuldade inúmeros casais executavam o exercício com precisão. O grande barato foi perceber que quando os professores escolheram a música para que os dançarinos pudessem demonstrar o que acabaram de aprender, muitos não conseguiam realizar o movimento. Muitas damas não conseguiam entender a condução, como também o momento e a direção dos giros (DIÁRIO DE CAMPO).

Seguindo o pensamento de Bourdieu, o *habitus* não corresponderia a um conjunto de ações inflexíveis a serem indefinidamente seguidos pelos sujeitos, mas, um princípio gerador de formas duradoras de improvisações regradas. Esse sistema de disposições incorporado pelo sujeito não o conduz em suas ações de modo mecânico. Não seriam normas rígidas e detalhadas de ação, mas princípios de orientação que precisariam ser amoldados pelo sujeito às variadas circunstâncias de ação. Sendo assim, o *habitus* do dançarino de salão corresponde a um sistema de disposições que pode ser adaptado por homens e mulheres, iniciantes e iniciados.

Pensando nisso constatei que apesar de haver regras implícitas e explícitas conferidas pela academia, para os dançarinos, dançar bem significava que:

Você tem que dançar com a alma. Você tem que ouvir a música. Você tem que dançar a música. Você deve estar feliz na hora da dança. Ou seja, você tem que está inspirado. Você tem que esquecer tudo e viver aquele momento da dança. Porque dançar não é executar somente passos, mas executar com harmonia com a música. Para isso você tem que ouvir a música e deixar a música penetrar na sua alma. E então a dança passa a ser desenvolvida de forma leve e espontânea (PROFESSORA JULLI).

Para o próprio Bourdieu, a estrutura social não opera como entidades reificadas que agem diretamente sobre o comportamento individual. A estrutura social se perpetua porque os próprios indivíduos tenderiam a atualizá-lo ao agir de acordo com o conjunto de disposições típico da posição estrutural na qual são socializados.

Apesar de ser transmitida através de um ensino informal nessa prática sucedem transformações na percepção que os indivíduos têm sobre a dança, o mundo e sobre si mesmo. Os professores contribuem para modelar o comportamento dos alunos e até seus valores e sentimentos, construindo um *habitus* propício à formação do dançarino, mas que, segundo os mesmos, rompem os contornos da academia.

Germana: Você acha que o Projeto é uma escola que ensina como o aluno deve se comportar?

Julli: Sim, desde a questão do respeito entre o casal, como a questão do funcionamento do baile, da circulação do aluno no salão de tudo isso a gente sempre orienta. Não necessariamente a gente tira uma aula completa pra falar disso, mas a gente dá alguns toques durante às aulas e coloca no blog também. Pois, este veículo acaba sendo uma extensão das nossas aulas, que é uma comunicação na internet que a gente também tem. E que a gente acaba também dando algumas orientações, algumas dicas e as pessoas têm acesso mais livre.

Germana: O charme é aprendido na academia de dança?

Ítalo: Eu diria que ele é aprendido e que ele é desenvolvido, né? Então, assim, a gente sabe que tem pessoas que tem uma certa facilidade, que traz um charme dentro da si. Podemos dizer que é da genética, da essência exatamente. Mas também, quem não tem pode aprender dentro da academia. Eu acho que se aprende charme na academia de dança.

Segundo o mesmo professor, os traços de cavalheirismo:

Certamente os traços de cavalheirismo são aprendidos na academia. Apesar de ter pessoas que já tem certo traço de cavalheirismo de sua criação familiar. Aqueles que não têm o ensino da dança propicia essa aprendizagem. E com certeza pelo fato de se tratar de aprendizagem não se deve negar que é uma educação. A dança é educativa. Então, se é educação a gente aprende a desenvolvê-la no meio social e você pratica na sociedade, além dos muros da academia (PROFESSOR ÍTALO).

A incorporação das técnicas da dança de salão e dos comportamentos dançantes promovem mudanças nos alunos:

Senti não só mudança corporal mais até em termos de personalidade também. Principalmente a questão da consciência corporal que era o que de início eu tinha maior dificuldade, na questão da postura. Então, a dança ajudou bastante a manter um pouco mais de postura. Teve uma época que eu tava tão empolgado que até *ballet* eu fiz (risos). Eu fiz só algumas aulas, mais ajudou muito nessa questão de ter consciência corporal dos movimentos, de compreender o próprio corpo.

(...) Na questão da alta estima, né? Assim, tipo no meu caso do homem, que é o homem quem conduz você tem que saber como conduzir. Porque você tem que saber a hora certa, não pode ter dúvida... Pensar vou agora ou não vou? Não lembro muito bem, teve uma vez... Não lembro quem foi... Não sei se foi o Edson, foi algum professor lá do Projeto que disse que quando você dança com a pessoa você acaba sabendo um pouco dela também. Como ela conduz, como ela segura. Então eu comecei a pensar sobre mim através disso, entendeu? Ah, tem hora que eu conduzo muito fraco, então, isso começou a me ajudar a refletir na minha vida, entendeu? Assim nos desafios de conseguir os passos que era difícil ai você simplesmente não desiste você vai até conseguir. Passei a ter persistência, passei a ensinar pro outros a ter mais paciência. Pelo menos no meu caso a dança influenciou em outras coisas da minha vida (ALUNO DAVI).

Conversando com uma aluna ouvi que a “boa dançarina” tinha que ter leveza, tinha que ter equilíbrio. Pois,

Eu tinha muita dificuldade para girar. Eu dava dois giros e já não sabia onde é que eu estava. Hoje consigo dá três e ficar no mesmo lugar. Têm vezes que eu tenho labirintite então tudo tem um limite. Mas a boa dançarina ela tem que ter leveza, tem que ter feminilidade. Então, você vê muito na salsa. Uma coisa que eu aprendi também na salsa aquela coisa das mãozinhas. Na roda de cassino levanta e passa a mão pelos cabelos. É uma coisa que a gente até no início fica meio assim retraída de está fazendo sei lá... É tão estranho, ficando assim toda mulherzinha, toda fresquinha. E ai a boa dançarina ela tem que ter feminilidade porque faz parte da dança. Porque a gente olha a dança dos outros também e é bom dançar. Mas, também é bonito você vê um casal dançando. Então a mulher ela tem a questão da feminilidade, à postura e não adianta ela dançar toda curvada.

Dessa maneira, perguntei se essa feminilidade mencionada era aprendida na própria academia de dança, e ela respondeu: - Sim, porque eu era daquelas meninas que andavam de tênis e calça jeans. Então, eu ainda continuo usando tênis e calça jeans, mas, aí você mexe um pouco com a sua cabeça, passa a andar com mais postura, bota um salto. Porque o corpo fica com a postura mais feminina, mais agradável.

Percebemos que as características da “boa dançarina” são incorporadas e exercidas pelas alunas não apenas dentro do salão de dança, mas também na sua vida cotidiana.

Sim, é porque foi quase por osmose, foi uma coisa tão gradativa que só quem me viu depois que ficou muito tempo sem me vê que falou isso. Teve uma amiga minha, amiguíssima, que viajou para São Paulo na época que eu entrei no Projeto e quando ela voltou disse: - Nossa! Tu tá tão diferente, tá tão mulherzinha, tá tão feminina, né? Usando rosa, tu não usava rosa? (risos) Porque eu não suportava rosa, ela foi uma das pessoas que mais percebeu. Também foi uma época que a gente ainda tá meio que em formação. É quando a gente tá entrando na faculdade. Então, a gente tava com as antenas todas ligadas pra vê o que a gente pode pegar de bom e ir melhorando (ALUNA CÍNTIA).

Na opinião de outro dançarino, a dança de salão, trouxe para a sua vida outros comportamentos, por exemplo:

Na hora de convidar a mulher para dançar, mas também não só no momento da dança, mas em outro momento fora da dança de salão, né? Isso que eu digo que acabou por influenciar em outras coisas na vida entendeu? Tanto que passei às vezes a ser mais gentil e cavalheiro com as mulheres e elas até reparam. Dizem: - Tão gentil, tão cavalheiro e tal. Coisas simples. O caso de você ser acostumado a convidar a dama, entendeu? Às vezes quando você sai para outro canto que não é numa dança de salão, quando você vai dançar, tem gente que já estranha, tem gente que já acha que você já quer logo cantar a mulher. Abrir a porta de um carro, puxar a cadeira. Pequenas gentilezas na dança que você já é tão acostumado que acaba por querer ser gentil fora também.

Como não podia ser diferente perguntei se essa característica era assimilada na academia de dança de salão. Ele respondeu:

Aperfeiçoou, entende? Assim no meu caso acho que melhorou, mais porque justamente a gente vive no negócio tão machista que você, às vezes, tem até vergonha de ser cavalheiro. Porque das duas uma: ou o pessoal diz que você é “aviadado” ou então que você está dando em cima da menina. Geralmente, a pessoal pensa isso. Quando você vai conhecendo outros homens que fazem isso sem intenção nenhuma você começa a se sentir mais a vontade. Assim, não sei se teve caso de regeneração de gente que era bruto e ficou cavalheiro com a dança de salão.

A dança de salão, nesse sentido, promove uma mudança nos dançarinos através de todas as habilidades incorporadas, durante as aulas, gerando relações sociais a partir de uma rede de sentidos para homens e

mulheres, que acabam inculcando de tal forma essas disposições e também as levam para outros setores da sua prática cotidiana.

Cabe ressaltar que os professores não operam no vazio, os alunos são seres com atitudes, comportamentos e crenças adquiridos fora das salas de dança. Bourdieu descarta que a ação dos indivíduos constitui o efeito direto da coerção de causas externas ou a noção de que esse agente atua livre de qualquer estrutura. Os sujeitos, segundo ele, já são dotados de *habitus*, inscritos nos corpos pelas experiências do passado. Esses esquemas de ações permitem que os indivíduos operem atos de conhecimento prático, fundados no mundo de possibilidades condicionais e convencionais que os mesmos estão dispostos a reagir, sem posição explícitas de finalidade, apenas como estratégias adaptadas, dentro dos limites das construções estruturais de que são produto. O *habitus* é uma disposição regrada para gerar condutas regradas e regulares, à margem de qualquer referência a regras.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, analisei aspectos observados na academia de dança de salão que me pareceram os mais relevantes para esse trabalho. Como intuito de considerar a construção dos papéis masculinos e femininos adotei a academia de dança de salão como espaço de interação de homens e mulheres na produção de gestos, comportamentos e performances dançantes.

Traçar um histórico detalhado do desenvolvimento da dança não fez parte dos objetivos dessa pesquisa. Todavia, tornou-se necessário destacar que o homem sempre buscou na dança uma forma diferenciada de expressão, fosse para invocar a natureza, para solidificar uma posição hierárquica ou como uma atividade profissionalizante. E que acabou aos poucos se constituindo como uma atividade voltada para o divertimento, proporcionando encantamento aos seus praticantes.

Assim, primeiramente recorro a uma abordagem historiográfica da chegada da dança de salão no Brasil e o seu exercício distintivo dentro da aristocracia brasileira. Apresento as primeiras danças praticadas nos salões residenciais, como forma de entreter a população mais favorecida, que carecia de formas de lazer, nessa época. Essa mesma população atualizada com o que se passava na Europa demonstrava interesse na aprendizagem técnica de passos e movimentos dançantes, abrindo espaço para as primeiras academias de dança.

Mas, antes do fenômeno das academias e como adaptações dos salões residenciais surgem os clubes sociais. Esses clubes espalham-se em todo país e em Fortaleza eles ganham notoriedade de 1950 a 1970. A partir desse período registrou-se um crescimento de outras formas de lazer na nossa cidade, tais como, os bares e a praia, que acompanhou também um crescimento do número de discotecas e boates seguindo a invasão da música pop. Dessa forma, a dança de salão chegou a perder muito do seu público, sendo frequentado apenas pelos “da antiga”, já que os jovens passaram a procurar intensamente as formas de lazer descritas acima.

Em Fortaleza, os clubes sociais perderam força, todavia com o surgimento da lambada e a divulgação em massa do forró eletrônico, a partir

dos anos 1980, as casas de forró despertaram o interesse do público jovem, que passou a sentir a necessidade de aprender novamente a dança a dois. Assim, surgiram às primeiras academias ou escolas de dança, que, em sua maioria, concentram-se mais na periferia da cidade e eram constituídas por grupo de dançarinos, que organizados buscavam apreender e sistematizar tecnicamente alguns movimentos da dança de salão para a execução da lambada e do forró. Dentro do contexto das primeiras academias de forró, Carlinhos Araújo, dançarino-empresário, monta sua academia e acaba por influenciar toda a dança de salão de Fortaleza.

Em seguida apresento o Projeto Dançar Faz Bem, meu objeto de estudo, e vou contextualizando o leitor sobre o ritual dessa escola de dança com seus ensinamentos a alunos iniciantes e veteranos. Apresento também como foi possível perceber as principais dificuldades desses alunos através da timidez gestual e da falta de um corpo preparado para desenvolver uma dança avaliada como satisfatória. Além disso, mostro por meio do observado em campo o papel de homens e mulheres na prática dessa atividade.

Pensando em como a análise da dança de salão poderia auxiliar a compreender algumas visões sobre as questões de gênero pressupus que o corpo feminino, na dança de salão, era um corpo “dominado” pelas regras de condução. Termo que designa o ato de conduzir a dama através das mãos para a realização dos movimentos. Acreditava que o “domínio” estabelecido por meio desta condução permitia ao cavalheiro aparentemente fazer o quisesse com o corpo da sua parceira. Achava que o cavalheiro direcionando os movimentos e a dama respondendo a essa comunicação fundava uma ideia de que na dança de salão cabia a esta apenas o papel de submissão. E nesse processo considerava que as diferenças de papéis socialmente construídos acabavam sendo consideradas naturais, que inscritas no biológico eram legitimadoras de uma “relação de dominação”.

Considerava que a construção do papel masculino e feminino, na dança de salão, atribuía ao homem comportamentos naturalizados pela atividade e força e à mulher condutas relacionadas à passividade e sentimentos. E nessas perspectivas as ideologias continuavam conferindo a razão aos homens e a sensibilidade às mulheres.

Confiava nesse pensamento, mas não conseguia explicar como se dava a permanência de damas na condição de “dominadas” nessa atividade, principalmente, num momento em que nós mulheres reivindicamos cada vez mais os mesmos papéis que possuem os homens. Pensava sempre numa maneira de interpretar essa assimetria persistente de papéis de “dominação” estabelecida entre homens e mulheres ainda nos dias atuais. Então me perguntava: - Que imagens de homem e de mulher a academia de dança de salão produz? Qual o papel das mulheres e dos homens nessa dança?

Acabei verificando que as mulheres pouco se importavam com os discursos produzidos na academia sobre a “dominação” do cavalheiro na dança. A partir do observado nas aulas e da fala das mesmas acabei esclarecendo que as atitudes de direcionar passos, giros e rodopios por parte dos homens são fundamentais para o funcionamento da dança. E por mais que o papel do cavalheiro seja conduzir a dança ele não pode ser apontado como hierarquicamente superior a sua parceira.

Percebi que a “dominação” ou a suposta dominação do homem sobre a mulher, na dança de salão, não pode ser analisada da mesma maneira do contexto, por exemplo, doméstico. Pois, por mais que o cavalheiro seja o condutor na dança ele não pode ser avaliado como ativo e dama como passiva. A não ser que passemos a considerar a ação de conduzir do cavalheiro algo mais valorativo do que o valor de ser conduzida.

Também não esqueci de deixar registrado que o próprio ato de conduzir é modelado pelas possibilidades de respostas gestuais femininas. Considerando, por sua vez, que a dama pode induzir na condução do cavalheiro com um balanceio rítmico diferente desenvolvendo uma cadência musical mais acelerada ou utilizando-se de floreios e giros, forçando seu parceiro a responder a sua ação.

Apontei a respeito das normas da academia em estudo. Discorri sobre regras explícitas como, por exemplo, cumprir o horário das aulas e as implícitas, como não poder agredir verbalmente nenhum professor ou aluno. Dentre todos os princípios norteadores da academia de dança o principal deles é o autocontrole que os dançarinos devem manter sobre seus corpos durante a dança.

Os dançarinos também aprendem a representar uma dança cercada de atitudes gentis e corteses. Nela os homens encaram papéis galantes e as mulheres apresentam-se com atitudes charmosas de recusa. Na dança a dois vemos ressurgir aspectos românticos de delicadeza, que não fizeram de forma nenhuma desaparecer os imperativos da galanteria masculina. Dentro desse universo tanto as expectativas com as práticas organizam a sedução segundo uma lógica masculina. Nesse quadro de atitudes masculinas e femininas percebemos fortemente uma distinção dos papéis reafirmando, assim, a posição estrutural de cada um dentro do campo da dança.

Para avaliação da dança de salão apresento o olhar como instrumento de alunos, professores e plateia. Olhares de relance para outros casais ou para o público que esteja sentado observando as aulas demonstra o quanto os dançarinos são preocupados com o seu desempenho.

Por fim, aprofundo a discussão sobre a assimilação dos papéis masculinos e femininos utilizando o conceito de habitus. A absorção dos papéis de damas e cavalheiros e o rito de passagem do aluno de iniciante à condição de veterano, mediante o aprimoramento da qualidade de dançarino, fazem-se pela aquisição dos ensinamentos relativos à cultura da dança de salão. Constituindo um corpus de saberes que atuam como estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes. Discorro também sobre a forma como os indivíduos conquistam posturas, gestos e comportamentos na academia de dança e acabam apropriando-se de tal forma dessas disposições, que as levam para outros setores da sua prática cotidiana.

A prática da dança de salão, ou seja, as formas como os dançarinos utilizam seus corpos, apropriam-se dos conceitos de feminino e masculino, escolhem suas indumentárias ou relacionam-se entre si parecem configurar uma cultura particular relacionada à teatralização da dança. O ritual de aprendizagem dessa dança apresenta-se como uma espécie de laboratório da realidade social, no qual as relações de gênero ganham corpo e forma. Essa dança consegue por em *close up* coisas do mundo social, devido sua densa formação discursiva, que envolve uma combinação de simbologias, através das quais podemos estudar a nossa sociedade.

5 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALMEIDA, Cleuza Maria de. *Um olhar sobre a prática da dança de salão*. Movimento & Percepção. Espírito Santos de Pinhal, SP, v.5, n.6, jan./jun. 2005.

ALVES, Andréa Moraes. *A dama e o cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Fazendo antropologia no baile: uma discussão sobre observação participante. In: VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BERGE, Yvonne. *Viver o seu corpo: por uma pedagogia do movimento*. 3ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1986.

BORIS, Georges Daniel Bloc. *Falas de homens: a construção da subjetividade masculina*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6ª. ed., São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *A dominação masculina*. 5ª. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a.

_____. *A produção da crença: contribuições para uma economia dos bens simbólicos*. 3ª. ed., Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

_____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *O poder simbólico*. 10ª. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

_____. *Pierre Bourdieu*. Sociologia/ Organizador Renato Ortiz. São Paulo. Ática, 1983.

_____. *Razões Práticas*. Sobre a teoria da ação. 9ª. ed., Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BOZON, Michel. *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- CÁRCERE, Florival. *História do Brasil*. São Paulo: Moderna, 1993.
- CARDOSO, Ruth (Org.). *A aventura antropológica*. Teoria e pesquisa. 4ª. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CASTILHO, Kathia e MARTINS, Marcelo M. (Orgs.). *Discursos da moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.
- CASTRO, Ana Lúcia de. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. 2ª. ed., São Paulo: Annablume: FAPESP, 2007.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *O nativo relativo*. Mana 8 (1): 113-148, 2002.
- CECCHETTO, Fátima Regina. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 13ª. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- CORDEIRO, Raimundo Nonato. *Forró em Fortaleza na década de 1990: algumas modificações ocorridas*. Dissertação. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2002.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. 5ª. ed., São Paulo: Editora Francisco Alves, 1982.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 5ª. ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª. ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. "O ofício do etnólogo, ou como ter "anthropological blues". In: *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1980.
- DEBERT, Guita Grin. *A reinvenção da velhice*. Socialização e processos de privatização do envelhecimento. 1ª. ed., São Paulo: EDUSP, 1999.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 2ª. ed., São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- _____. *História das mulheres no Brasil*. 9ª. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. *História do amor no Brasil*. 2ª. ed., São Paulo: Contexto, 2006.

DRUMMOND, Teresa. *Enquanto houver dança*: biografia de Maria Antonietta Guaycurús de Souza, a grande dama dos salões. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *O Processo civilizador*. Volume I. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. *O Processo civilizador*. Volume II. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. 33ª. ed., Petrópolis: Vozes, 2007.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. *A dança possível*: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora Ltda., 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1987.

_____. *O saber local*: novos ensaios em antropologia interpretativa. 11ª. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GIL, José. *Movimento total*: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 13ª. ed., Petrópolis: Vozes, 2005.

GOLDENBERG, Mirian. *De perto ninguém é normal*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Record, 2005a.

_____. *Dominação masculina e saúde*: usos do corpo em jovens das camadas médias urbanas. *Ciência & Saúde Coletiva*, 10 (1): 91-96, 2005b.

_____. *Infiel*: notas de uma antropóloga. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. (Org.) *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. Barueri, São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2007.

_____. (Org.) *Os novos desejos: Das academias de musculação as agências de encontros*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GONZAGA, Luiz. *Técnicas de danças de salão*. Rio de Janeiro: Editora SPRINT, 1996.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2008.

KOLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. 2ª. ed., Campinas, São Paulo: Papyrus, 2007.

_____. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. *Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia*. 3. Ed. São Paulo: Abril Cultura, 1984.

MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. *Pensar o corpo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

MASSENA, Mariana. *A sedução do brasileiro: um estudo antropológico sobre a dança de salão*. Dissertação de Mestrado – Rio de Janeiro: UFPR, 2006.

_____. “Uma estética da sedução: sensualidade, corpo e moda na dança de salão”. In: GOLDENBERG, Mirian (Org.) *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. Barueri, São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2007.

MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Volume 2. São Paulo: EDUSP, 1974.

MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. 4ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, Francisca Denise Silva do. *De volta aos embalos de sábado à noite* A dança de salão na terceira idade. 241p. Fortaleza: UFC/ Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2011. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Ceará.

NOLASCO, Sócrates (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. 2ª ed., Brasília/ São Paulo: Paralelo 15/ Editora da UNESP, 2000.

OSSONA, Paulina. *A educação pela dança*. São Paulo: Summus, 1988.

PAIS, José Machado. *Artes de amar da burguesia: a imagem da mulher e os rituais de galantaria nos meios burgueses do século XIX em Portugal*. 2ª ed., Lisboa: ICS, 2007.

PEDRO, Joana Maria. “As representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio – século XX”. In: MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PEREIRA, Daniela Scridelli. *Em busca do refinamento: um estudo antropológico da prática da etiqueta*. São Paulo: Annablume, 2006.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. (Coleção História do Povo Brasileiro).

PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1993.

PONTES, Albertina Mirtes de Freitas. *A cidade dos clubes: modernidade e glamour na Fortaleza de 1950-1970*. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2005.

PLASTINO, Virna Virgínia. *Dança com hora marcada: uma etnografia da atração social em bailes de salão no Rio de Janeiro*. 144p. Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional – PPGAS, 2006. Dissertação – Universidade do Rio de Janeiro, Museu Nacional.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. 7ª ed., Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

REIS, Margareth de Mello Ferreira dos. *Mulher: produto com data de validade*. São Paulo: O Nome da Rosa, 2002.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado e violência*. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SEGALEN, Martine. *Ritos e rituais contemporâneos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. 5ª. ed., Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SIMMEL, George. "A metrópole e a vida mental". In: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.

_____. Coleção Grandes Cientistas Sociais, 34. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SIQUEIRA, Monalisa Dias de. O gato véi e o estilo de vida forrozeiro de Fortaleza. In: DAMASCENO, Francisco José Gomes (Org.). *Experiências musicais*. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza/ EDUECE, 2008.

_____. “*Quem convida é a mulher*”. Experiência feminina e subversão nos bailes de dança de salão. 118p. Fortaleza: UFC/ Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2009. Dissertação – Universidade Federal do Ceará.

SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. 3ª ed., Campina, SP: Autores Associados, 2005.

TERRIN, Aldo Natale. *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paulus, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TOURAINÉ, Alain. *O mundo das mulheres*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

TREVISAN, João Silvério. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

VASCONCELOS, Artur Alves de. *Muito do que sou devo a Gentilândia: algumas reflexões sobre a memória deste bairro de Fortaleza*. 50p. Monografia. Bacharel em Ciências Sociais. Universidade Federal do Ceará, 2005.

VELHO, Gilberto & KUSCHINIR, Karina (Orgs.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

WACQUANT, L. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WIRTH, Louis. “O urbanismo como modo de vida”. In: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.