



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM PERFORMANCES CULTURAIS (PPGPC)

ANDREA PALMERSTON MUNIZ

Performando para existir: nuances históricas da
profissionalização das danças de salão
em Goiânia - 1990-2020

GOIÂNIA

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Andrea Palmerston Muniz

3. Título do trabalho

Performando para existir: nuances históricas da profissionalização das danças de salão em Goiânia - 1990-2020

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 23/12/2021, às 09:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANDREA PALMERSTON MUNIZ, Discente**, em 31/01/2022, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2586301** e o código CRC **F547638B**.

ANDREA PALMERSTON MUNIZ

Performando para existir: nuances históricas da
profissionalização das danças de salão
em Goiânia - 1990-2020

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPGPC), da Faculdade de Ciências Sociais (FCS), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de mestre em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Teoria e práticas das performances.

Orientador: Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos.

GOIÂNIA

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Muniz, Andrea Palmerston

Performando para existir [manuscrito] : nuances históricas da profissionalização das danças de salão em Goiânia - 1990-2020 / Andrea Palmerston Muniz. - 2021.

186, CLXXXVI f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

Inclui mapas, fotografias, tabelas.

1. Dança. 2. História da Dança. 3. Performances Culturais. 4. Dança de Salão. 5. Goiânia. I. Santos, Rafael Guarato dos, orient. II. Título.

CDU 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 18 da sessão de Defesa de Dissertação de Andrea Palmerston Muniz, que confere o título de Mestra em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dezessete dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e um, a partir das quatorze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “Performando para existir: nuances históricas da profissionalização das danças de salão em Goiânia - 1990-2020”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Ana Maria Tamayo Duque (Universidad de Antioquia - Colômbia), membro titular externo; Professora Doutora Isabela Maria Azevedo Gama Buarque (UFRJ), membro titular externo; e Professor Doutor Felipe Berocan Veiga (UFF) membro titular externo, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. Após a arguição, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros, destacando que se trata de um trabalho valioso de pesquisa em Performances Culturais, com grande originalidade e relevância teórica e metodológica, sendo necessário realizar ajustes para entrega da versão final e futura publicação em formato de livro. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 19/12/2021, às 10:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Isabela Maria Azevedo Gama Buarque, Usuário Externo**, em 20/12/2021, às 14:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **FELIPE BEROCAN VEIGA, Usuário Externo**, em 21/12/2021, às 20:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria Tamayo Duque, Usuário Externo**, em 03/02/2022, às 15:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2562204** e o código CRC **FE47BF5B**.

Agradecimentos

Ao meu orientador Dr. Rafael Guarato dos Santos que foi incrível quando, a todo momento, me instigou, criticou e me fez lançar olhares para janelas que provavelmente nunca abririam sem seu auxílio e sobretudo acreditou ser possível transformar a dançarina em pesquisadora.

Aos dançarinos e parceiros de dança Adiel dos Anjos Modesto e Humberto César Machado que contribuíram com relatos orais e histórias aqui partilhadas.

Ao meu parceiro de tangos e boleros, de uma vida e trajetória Esio Guimarães, que contribuiu não só com relatos orais, mas com transcrições das entrevistas e elaboração de mapas.

Aos meus alunos que sabem o quanto amo este lugar de professora nos espaços que me foi e é possível exercer este fazer.

Às dançarinas e dançarinos Ana Paula Palmerston Muniz, Maria das Graças Silva, Alessandra Cardoso dos Santos, Mara Cristina Machado Lima, Zilma Rodrigues Neto, Geraldo Ramos, Enio Cáceres, Divanir de Souza Araújo, Arthur Mendes, Ary Demosthenes Almeida Neto, André Canhete, Mauro Mendes da Silva e Jairo Rodarte, que narraram suas histórias e que sem eles este trabalho não se realizaria. A colega de PPG Aline Ferreira Antunes, que se tornou uma amiga, na qual pude dividir por muitas vezes as ansiedade e dúvidas de cada orientação.

Ao meu irmão Nelson Palmerston e sua esposa Andrea Lima Manoel da Costa Palmerston presentes sempre.

Ao Dr. Felipe Berocan Veiga e ao Dr. Roberto Abdala Junior por terem disponibilizado suas presenças e contribuições no exame de qualificação. Ao professor João Rodrigues Oliveira por encorajar a esse desafio do mestrado.

À minha mãe, artista plástica Berenice Barbosa de Oliveira e ao meu pai, poeta Ciro Palmerston Muniz, que trouxeram a arte na minha vida desde sempre.

Agradeço às minhas filhas Paloma Palmerston Guimarães e Sophia Palmerston Guimarães e também minha neta Valentina que participaram de forma indireta em cada parágrafo aqui escrito com muito amor, momentos dançantes na sala em meio à pandemia e partilhas das histórias de cada uma de nós.

Resumo:

Este estudo se dedica à história da dança de salão na cidade de Goiânia entre os anos de 1990 a 2020. Possui como objetivo principal, compreender quais foram as transformações e os processos de constituição de uma área de trabalho e de sociabilidade específica por meio da dança de salão em Goiânia, buscando compreender como esse fazer de dança marcou profundas alterações sociais e culturais no âmbito das sensibilidades e performances de dançarinas e dançarinos goianos; bem como o papel que a dança de salão e o imaginário da cidade do Rio de Janeiro como sinônimo de lugar emissor de conhecimento, obteve entre os profissionais de dança de salão na cidade de Goiânia ao longo deste tempo. Aqui, a dança de salão teve seus primeiros contornos através da etiqueta e ganhou rearranjos culturais com o advento então nomeada lambada na década de 1990. O estudo também problematiza como esse cenário se redesenha, contribuindo para os surgimentos de um mercado de dança de salão e seus produtos dedicados a classe média e alta, fazendo surgir a formação de professores para esse mercado. Para tanto, a pesquisa fez uso de fotografias, matérias jornalísticas, documentos oficiais sobre as cooperativas de dança e entrevistas orais como fontes documentais. Também recorre a estudos da história cultural, dos estudos em dança e antropologia, numa perspectiva interdisciplinar para compreender as performances culturais.

Palavras-chave: Dança. História da dança. Performances culturais. Dança de salão. Profissionalização. Goiânia.

Abstract:

This study is dedicated to the history of ballroom dancing in the city of Goiânia (Brazil) between 1990 and 2020. Its main objective is to understand the transformations and processes of constitution of a specific work area and sociability through ballroom dance in Goiânia, seeking to understand how the practice of this dance marked profound social and cultural changes in the sensibilities and performances of dancers from Goiás; as well as the role that ballroom dancing and the imaginary of the city of Rio de Janeiro perceived as a synonymous of a place that emits knowledge, obtained among ballroom dancing professionals in the city of Goiânia throughout this time. Here, ballroom dancing had its first contours through etiquette and gained cultural rearrangements with the advent of lambada in the 1990s. This study also concerns how this scenario is redrawn, contributing to the emergence of a ballroom dancing market and its products dedicated to the middle and upper classes, rising the teacher training specialized for this market. The sources used in the research were photographs, journalistic material, official documents about the dance cooperatives and oral interviews. It also used studies in cultural history, dance and anthropology studies, in an interdisciplinary perspective to understand cultural performances.

Keywords: Dance. History of dance. Cultural performances. Ballroom dance. Professionalization. Goiânia.

Sumário

Introdução.....	p. 09
CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA QUE DANÇA – DA ETIQUETA NA DANÇA DE SALÃO À LAMBADA COMO PERFORMANCE NO CORPO BRASILEIRO	
1.1 Dança a dois em Goiânia antes da lambada: quando a dança era uma questão de etiqueta.....	p. 31
1.2 – Um “novo” gênero abasileirado de dançar: a lambada e sua relação com a dança de salão.....	p. 55
1.3– Lambada e o apelo midiático: trabalho e mercado.....	p. 67
CAPÍTULO 2 –LUTANDO PARA SOBREVIVER DE DANÇA: ESCOLAS E COOPERATIVAS ESPECÍFICAS DE DANÇA DE SALÃO COMO ESTRATÉGIA DE ORGANIZAÇÃO DE UM MERCADO LOCAL	
2.1-O aparecimento de um público consumidor e a multiplicação das escolas de dança de salão em Goiânia	p. 80
2.2-Complexificação do mercado de trabalho em dança de salão e a necessidade de aperfeiçoamento	p. 92
2.3 - A Cooperativa de Dança de Salão em Goiânia e o fenômeno Jaime Arôxa.	p. 96
2.4 - O estabelecimento de critérios como parte da invenção coletiva para qualificação profissional	p. 104
2.5- A tentativa de organização de um segmento de trabalho: a segunda Cooperativa de Dança de Salão de Goiânia	p. 113
CAPÍTULO 3 - FAZENDO DANÇA DE SALÃO NO INTERIOR DO PAÍS: A SEDUÇÃO PELA CHANCELA E A NECESSIDADE DE UMA DANÇA DE SALÃO DE MARCA	
3.1- Conhecimento georreferenciado ou o interior não fornece conhecimento em dança de salão	p. 143
3.2–A necessidade de aperfeiçoamento como uma constante ao longo das décadas de 1990 a 2020	p. 149

3.3 - O aparecimento de Jaime Arôxa como "Messias" para a dança de salão em Goiânia;	p. 153
3.4 - Dança, interior geográfico e a intracolonialidade do poder	p. 163
Considerações finais:.....	p. 168
Referências:.....	p. 173

INTRODUÇÃO

A dança de salão como objeto de pesquisa vem ao encontro à minha trajetória primeiro como dançarina e depois como profissional da dança. Lidar com memórias e sensibilidades que fazem parte da minha história de vida é um desafio para minha atual condição de pesquisadora, no momento em que as memórias se entrelaçam com as histórias que envolvem a dança de salão em Goiânia e que atravessam as lembranças enquanto profissional de dança, professora, dançarina, promotora de eventos e todos os projetos dos quais fiz parte, relacionados ao próprio objeto de pesquisa.

Uma vida na dança lembrada por quem viveu. O que lembrar? Rememorar. E o que rememorar? Este é sempre um trabalho no qual elementos da memória individual se misturam à trama do relembrar, o que se aproxima do mito de Penélope, que tece os seus pontos da trama durante o dia e os desfaz a noite, uma sensação que diagnostica empiricamente a descrição do filósofo Walter Benjamin (1987) de que a “cada manhã, ao acordarmos, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (BENJAMIN, 1987, p.37).

O que vou memorizar, o que vou conseguir lembrar, o que vou contar aqui nos relatos sobre a história da dança de salão em Goiânia? Os conflitos em relação à situação de ter vivido aquilo que se investiga me perpassa como se tudo estivesse em um painel de fotos. Foram muitos painéis de fotos durante estes anos dos quais alguns estive presente, mas outros não. Dançando, coreografando e rodeada de pessoas que fazem dança e olham para este universo. Como colocado pelo psicanalista Sigmund Freud (1996; 1899) ao invés de recordar, me sinto repetir alguns fatos como se estivessem a todo o momento aqui comigo estas vivências. O recordar me traz esse olhar de agora para instantes, distribuídos em pedaços de tempo, coreografias, projetos e ensaios.

A dança entrou em minha história depois que já estava no teatro, mais efetivamente na cidade de Natal-RN em 1984, quando conheci o professor Edson Claro¹: bailarino, coreógrafo e então professor do Departamento de Artes

¹Edson Claro foi bailarino, coreógrafo e professor pelo Departamento de Artes da UFRN, Edson César Ferreira Claro, nascido em 1949, no Rio Grande do Norte. Criador do Método Dança-Educação Física em seu livro de 1988. Ganhou vários prêmios em sua atuação como artista da

da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que me convidou para participar do seu grupo de dança, dentro do projeto do Corpo de Baile da Cidade de Natal “Editam” (Escola de dança do teatro Alberto Maranhão), grupo da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Norte, bem como fazer parte da sua companhia de dança, que na época tinha o nome de Grupo de Dança Acauã. Ao ingressar na sua Companhia de dança, fomos coreografados pelo bailarino e coreógrafo Armando Duarte da Companhia paulista de Dança “Cisne Negro”, além de várias outras experiências que este grupo me proporcionou dentro dos projetos com o professor Edson Claro desde os anos de 1984 a 1988.

Em julho de 1988 e em fevereiro de 1989 eu estive em Porto Seguro, onde pude vivenciar de perto o início da lambada no país. Conheci nesta viagem um grupo de turistas da cidade de São Paulo, que estavam em uma excursão proporcionada por duas casas noturnas paulistas: a Lambateria Mel e a Lambar. Um grupo de jovens que estavam em Porto Seguro na Bahia para vivenciar a lambada em seu lugar de maior projeção naquele momento, e entre eles o paulista Adiel dos Anjos Modesto, do qual fui parceira de dança durante os dois meses que permaneci em Porto Seguro. Após este período a parceria se estendeu e inclusive cheguei a ir à São Paulo para participar de um concurso de lambada na Lambateria Mel, tendo Adiel como parceiro. Em seguida ele foi selecionado para ir a Paris - França, para participar do clip do grupo Kaoma². Adiel dos Anjos Modesto contribuiu com relatos orais na presente pesquisa. Embora seja paulista e a pesquisa tenha um recorte espacial focado na cidade de Goiânia, os relatos deste dançarino contribuíram para a compreensão da lambada a partir de sua história de vida.

Segundo Alessandro Portelli (1997) “a história oral muda a forma de escrever a história [...]: a mais importante mudança é que o narrador é agora empurrado para dentro da narrativa e se torna parte da história” (p.38).

cena, sendo um dos mais importantes, o de revelação pela Associação Paulista de Críticos de Arte nos anos de 1980 pelo Grupo Casa Forte e o de Personalidades da Dança pelo Diários Associados em 2005. Morreu aos 62 anos vítima do Parkinson. Disponível em: http://beta.wikidanca.net/wiki/index.php/Edson_Claro. Acesso em: 02 set. 2020.

²Conjunto musical franco-brasileiro que lançou o estilo musical lambada na Europa, chegando aos primeiros lugares das paradas musicais de diversos países com o hit famoso "Chorando Se Foi", de 1989. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/fotos/2013/02/26/relembre-o-periodo-de-ouro-da-lambada-no-brasil.htm?mode=list&foto>. Acesso: 02 set. 2020.



Figura 1 - Materia da revista: Leia Brasil - Peça teatral de Agnaldo Coelho "Toca Maluca"
 Fonte: Goiânia, Revista Leia Brasil, Jun.1988. Ano II N° 9, p.21.

Em julho de 1988 regressei à minha cidade natal, Goiânia/GO, onde pude participar do espetáculo teatral de Agnaldo Coelho, intitulado "Toca Maluca". Em seguida, entrei para o Grupo de Teatro "Martin Cererê", que naquele período já estava com o trabalho da peça Martin Cererê de Marcos Fayad, e iniciando o ensaio para o Recital Indígena *Danhorê*, *Cabaré Goiano* e o espetáculo de Danças e Folclore Brasileiro que foi apresentado na Feira Gastronômica Internacional de Dijon-FR em novembro de 1989. Com essa demanda que o Grupo *Martin Cererê* trouxe com a viagem para a França, o espetáculo de Danças e Folclore Brasileiro levou no seu repertório, apresentações de lambada, samba de roda, samba no pé, capoeira e performances que traziam a dança e o teatro para aquele cenário.



Figura 2 - Foto do Espetáculo “Danças e Folclore Brasileiro, em Dijon-França”. nov. 1989. Da direita para a esquerda: Humberto Cesar Machado, Adriana Veloso, Bruno Ottoni, Andrea Palmerston Muniz, Fred Balladini.
Fonte: Acervo pessoal de Macximo Bossimo.

Ao retornarmos de Dijon em dezembro de 1990, surgiu uma parceria com Humberto Cesar Machado, também integrante do projeto do Grupo Martin Cererê na França, que já trazia um histórico como professor de danças de salão e coreógrafo em Goiânia. Elaboramos em conjunto, um curso de lambada que ofertamos para a escola de dança *Sinhá Jazz*³ em Goiânia, hoje inexistente, mas à época localizada no Setor Oeste. Já no primeiro curso de lambada na escola de dança *Sinhá Jazz*, tivemos mais de cem alunos matriculados. Daquele momento em diante, ministramos este mesmo curso em diversas escolas de dança em Goiânia.

Esse volume de trabalho desfrutou do sucesso midiático que a lambada experimentou em todo o Brasil e fora dele, naqueles anos, como colocado em um artigo no jornal *Correio Braziliense*⁴, na sessão *Revista Correio*, redigido pela jornalista Carolina Samorano (2011):

³Localizava-se na Rua João de Abreu, 116, no Setor Oeste, Goiânia/ Goiás, Brasil. Onde hoje se encontra o Edifício Euro *Working Concept*, um centro comercial.

⁴ Informação coletada do Jornal *Correio Braziliense*. Reportagem de Carolina Samorano. Nos *Bailes da Vida*. Sessão *Revista*, Capa, 28 de julho de 2011, Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/revista/2011/07/28/interna_revista_correio,263093/nos-bailes-da-vida.shtml. Acesso em: 14 jan. 2020.

A lambada foi um dos maiores estouros em termos de música do Brasil. [...] “Chorando se foi” estava pronta para estourar. Já havia sido traduzida de sua versão original, Llorando se fué, do músico boliviano Ulises Hermosa, e ganhado batida contagiante. Em poucas semanas, o mundo inteiro se curvava diante da música. Holandeses dançavam quase com a mesma desenvoltura de brasileiros. A banda emplacou também dançando lambada. Beto Barbosa cantou Adocica, a voz de Sidney Magal embalou a abertura da novela Rainha da sucata, da TV Globo, com Me chama que eu vou, e mesmo o público infantil se encontrou em Lambamania, de Sandy e Júnior, e Lambada da alegria, do Trem da Alegria. (SAMORANO, 2011, p.7).

A escola de dança *Sinhá Jazz* era comandada por Ana Maria Alencastro Veiga, conhecida por todos pelo apelido de *Sinhá*⁵, e se encontrava no mercado da dança desde 1982, e em 1990 participou ativamente do movimento da lambada em Goiânia, abrindo as portas para os nossos cursos. Nestes, o público era predominantemente oriundo da classe média e média alta, como destacou a historiadora Rejane Shifino:

Nas três primeiras décadas de vida da nova capital, este universo [da dança] atingiu somente uma parcela ínfima da população, o que contribuiu para que ele fosse considerado como uma atividade de (e para) a elite. Este quadro se alterou a partir dos anos 1970, quando foi adotada uma concepção pedagógica específica para o ensino do balé em Goiânia: a partir de então, a dança deixou de ser uma atividade somente para as elites sociais e econômicas, ampliando-se também para a classe média. (SCHIFINO, 2013, p.74).

A dança popular lambada ganhou visibilidade na mídia naquele período e os proprietários de escolas privadas de ensino específico em dança, que até então eram restritas ao *Jazz* e ao balé, perceberam esse movimento e passaram também a se interessar pela lambada, devido seu filão mercadológico.

A demanda pela lambada em Goiânia naquele momento foi tamanha, que foram inauguradas escolas privadas de ensino específico de danças que se propunham a trabalhar com a lambada e outros ritmos das danças de salão, como a *Flash Dance*⁶, do professor e dançarino Celino. Neste espaço, encontramos o professor de dança de salão Enio Cárcere, que também iniciou seu trajeto como professor com o advento da lambada. Enio se interessou pela lambada também após fazer uma viagem a cidade de Porto Seguro, Bahia. Ao retornar para Goiânia, começou a dançar nas casas de eventos da cidade e procurou escolas de dança que pudesse lhe ajudar em sua atuação como

⁵Site: Olhares pra dança - Goiânia - <http://olharespradanca.art.br/colaborador/ana-maria-alencastro-veiga/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

⁶ Localizava-se na Av. Independência. Centro de Goiânia/GO.

professor de lambada, e encontrou a escola *Flash Dance* da qual fez parte como monitor e professor.

Também houve a escola de dança *Salsa*⁷ e o professor Humberto César que naquele período ministrava um curso no restaurante *Super Forno de Barro*⁸, desde 1985. O amadorismo e a informalidade imperavam naquele início da lambada, conforme o próprio relato do professor Esio Guimarães⁹, que em 1991 foi convidado pra ministrar um curso de capoeira na então escola de dança *Lê Tangô* e acabou sendo convidado para fazer parte do Grupo de Dança da escola de dança, onde permaneceu até 1994, em seguida deixou de ministrar as aulas de capoeira e abriu sua própria escola de Dança com o nome de *Vem Dançar Comigo*¹⁰.

Se intitular professor de dança de salão demandava anunciar-se de alguma forma como professor nos eventos de danças, em jornais, em panfletos e ter o reconhecimento no próprio meio dos dançantes. Como colocado pelo historiador Rafael Guarato (2016), “enquanto mover-se é algo comum, o uso do corpo para fins de dança é um fazer que se aprende com pessoas que nos rodeiam, que, junto de passos e movimentos, trazem consigo um repertório de sentidos e anseios imersos em suas danças” (p. 18).

Em um espaço no qual a “dança comum” se constitui e é constituída nos seus meios pelas pessoas comuns em seu âmbito cultural, o autodidatismo nas danças de salão se destacava, associado às oportunidades que se ampliavam com os espaços físicos para o surgimento de turmas de dança de lambada.

Nesse movimento crescente de mercantilização da dança de par, foi inaugurada a escola de dança *Lê Tangô*¹¹ em 1991, com direção de Humberto Cezar Machado e suas parceiras de dança Mara Cristina Machado e Andrea Palmerston Muniz na cidade de Goiânia, bairro de classe média alta chamado Setor Bueno. Inicialmente eram ofertados somente os cursos de lambada, mas em seguida, com outros ritmos como o *rock and Roll*, bolero, forró, chá chá chá,

⁷ Localizava-se na Avenida 85, Setor Oeste. Goiânia/GO.

⁸ Restaurante de comida tipicamente Goiana, localizado na Av. T-9 nº 1442 Setor Bueno. Goiânia, GO, que aos finais de semana promovia serestas. Ainda hoje funciona como espaço de seresta com nome de Casa de Dança e Eventos Nova Edição.

⁹ GUIMARÃES, Esio. Goiânia, 12 de dezembro de 2019. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

¹⁰ Localizava-se na Rua 11ª, Setor Aeroporto. Goiânia/GO.

¹¹ Localizava-se na Rua T.29 Setor Bueno, Goiânia/GO.

mambo e outros foram introduzidos nas aulas que ministrávamos. Para organizar tudo isso, utilizávamos o nome genérico de “curso de danças de salão”.

O professor de dança Humberto Cezar Machado e proprietário da escola de dança Lê Tangô, principiou seu aprendizado em dança na *Yu Fon*¹² Escola de Etiqueta em Goiânia em 1985, da proprietária Nize de Freitas Souza, filha do primeiro prefeito de Goiânia Venerando de Freitas, que propunha disseminar na cidade, costumes e hábitos de comportamento social que eram ensinados na cidade do Rio de Janeiro, dentre os quais incluía ministrar um curso de danças a dois.

Para isto, a referida escola trouxe como professor de danças o carioca José Antônio dos Santos Forte, conhecido como *Russo*, famoso por ser mestre-sala da escola de samba carioca *Portela* e também respeitado no meio da dança de par por suas desenvolturas no *rock and roll*, como colocado pelo historiador Marco Antônio Perna (2003)¹³. Humberto César foi aluno de Russo, mas também fez o curso com o professor de danças de salão com Carlinhos de Jesus¹⁴, também do Rio de Janeiro.

Este início da dança de salão como profissionalização em Goiânia é marcado pela necessidade da chancela de profissionais cariocas ou paulistas, como relatado pelos historiadores Guarato e Dias (2020) quando analisaram artistas de dança da capital Goiânia e suas posturas de tratar como “oportunidade” de civilidade e modernidade em meio ao centro oeste rural, o contato com artistas da centralidade, Rio de Janeiro ou São Paulo.

Perseguir esse espectro de modernidade passou a significar ao goiano, a adesão aos costumes, comportamentos e práticas orientadas em outros lugares que irradiam essa modernidade, representadas no Brasil, pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. (GUARATO; DIAS, 2020, pp. 247-248).

¹² Localizava-se no Bairro Setor Sul, Goiânia/GO.

¹³ Russo com especialidade em *Rock and Roll* e *promoter* dos bailes nas segundas-feiras do Café Nice no Rio de Janeiro e às de sextas-feiras no Cordão da Bola Preto, em meados da década de 1990 além do clube Democráticos, foi também um dos primeiros coordenadores do Jornal Dance News nas primeiras edições, o jornal de maior expressão na dança de salão carioca até os dias de hoje.

¹⁴ Dançarino nascido no Rio de Janeiro, considerado um expoente da dança de salão no Brasil, apresentando-se em espetáculos teatrais e em programas de televisão. Atualmente é diretor da Casa de Dança Carlinhos de Jesus no Rio de Janeiro, e proprietário da casa noturna Lapa 40 Graus Sinuca & Gafieira. No carnaval, além de ter sido coreógrafo da comissão de frente da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, ele arrasta uma multidão com o seu "Bloco dois pra lá, dois pra cá", desde 1991, que percorre as Ruas do bairro de Botafogo e Copacabana.

Deste modo, o advento das danças de salão na cidade de Goiânia, possui um lastro modernizador que implica situar o interior na posição de desprovido de conhecimento, cabendo-lhe aprender e importar os comportamentos de localidades tratadas como “mais desenvolvidas”, nesse caso, a cidade do Rio de Janeiro na nossa pesquisa.

Durante essa vivência com a dança, iniciei a minha formação em psicologia em 1987 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, quando já trabalhava como professora de *Jazz Dance* e participava dos grupos de Dança *Editam* e *Acauã* do professor Edson Claro em Natal/RN, além do grupo de danças regionais e teatro Alegria-Alegria. Por um período, tranquei o curso de psicologia, tendo finalizado o mesmo na Universidade Católica de Goiás em 1994, já em Goiânia. Deste modo, durante a década de 1990 fiquei trabalhando como professora e promotora de eventos de danças de salão e levando em paralelo à psicologia clínica. Devido a esta dupla atuação, meu trabalho com grupos de dança de salão foi assumindo uma perspectiva didática que apresenta como base as questões relativas às corporeidades e danças terapêuticas.

Estas atividades que entrelaçavam prática e pesquisa se estenderam por diversos espaços, onde mantinha grupos de danças com montagens de coreografias e eventos de danças de salão, como o grupo *Le Tangô*, com meu parceiro Humberto Cesar Machado, o Grupo de Dança na Escola Municipal de Artes de Goiânia (Centro Livre de Artes)¹⁵, onde ministrei aulas de 1991 a 2002, tendo realizado apresentações nos espetáculos de dança da escola e em eventos do município, além de escolas das quais fui proprietária, como o *Espaço de Danças*¹⁶ (1994 a 1996) e a *Escola Bolero e Cia*¹⁷ (1996 a 2000) com meu sócio e parceiro de dança, professor Esio Guimarães, que foi aluno do professor Humberto César Machado. Também estive na escola de dança *Dançaarte*¹⁸ das proprietárias Gisela Vaz e Ariadna Vaz, onde trabalhei de 2000 a 2002 com dança de salão e o Centro de Danças Andrea Palmerston¹⁹ de 2003 a 2019, também em parceria e sociedade com Esio Guimarães.

¹⁵ Localiza-se dentro do Bosque dos Buritis, R. 1, 605 - Setor Oeste, Goiânia - GO, 74115-040. Sendo uma Escola de Artes do Município de Goiânia.

¹⁶ Localizava-se na Rua 2 com República do Líbano, na parte superior do imóvel comercial.

¹⁷ Localizava-se Rua 11 A nº 108 Setor Aeroporto.

¹⁸ Localiza-se na Av. T-3, 2287 - Setor Bueno, Goiânia - GO, 74215-110. Em funcionamento até o momento.

¹⁹ Localizava-se na Rua C-258 Nº 198 Setor Nova Suíça, Goiânia – GO, 74280-210.

GOIÂNIA, domingo, 25 de abril de 2004 **O Popular**

DE SER POLÍGAMO, HOJE, ÀS 20 H, NO CERERÊ.

TECE

DINHEIRO NA HORA SEM BUROCRACIA
Crédito Fácil - Melhores Taxas - Sem Avalista

ASB FINANCEIRA
A LOJA DO DINHEIRO

LIGUE GRÁTIS
0800 990 220

Av. Goiás, 154 - Centro - Goiânia www.asb.com.br

com, no mínimo, três dias de antecedência para o fax (62) 255-7513. Os horários, as datas e os preços informados são de responsabilidade dos organizadores dos eventos e podem estar sujeitos a alterações.

CHORINHO E DANÇA DE SALÃO

Dança de salão e chorinho movimentam o projeto Um Gosto de Sol, hoje, a partir das 18h30, na Praça do Sol. O Grupo de Choro Brasileiro promete relembrar clássicos da música brasileira com interpretações de compositores como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Tom Jobim, Ernesto Nazareth, Joaquim Calado, Sérgio Bittencourt, entre outros. O conjunto é formado por João Garoto (violão), Enéias Aquila (cavaquinho e pandeiro), Ivan França (cavaquinho), Wilton França (pandeiro) e José Reis (saxofone e clarineta). Participam ainda da apresentação como convidados os músicos Elson Araújo (bandolim), Chico Ramalho (sanfona), Paulinho da Flauta e Gilvan (percussão). A apresentação de dança fica a cargo do Grupo de Dança Bolero & Cia. Os dançarinos Andréa Palmerston e Ésio Guimarães vão apresentar coreografias de dança de salão. A dupla atua desde 1991 e já se apresentou em diversos eventos em Goiânia, no interior de Goiás e até na Argentina.




BIBLIOTECAS

Biblioteca Pio Vargas – Acervo com 72,7 mil livros entre didáticos, de diversos gêneros literários, entre outros. Empréstimos mediante inscrição antecipada. Aberta de segunda a sexta, das 8 às 19 horas; sábado, das 8 às 17 horas; domingos e feriados, das 8 às 12 horas. Centro Cultural Marietta Teles Machado, Praça Clívio, nº 2. Centro. Telefone: 201-4653.

Biblioteca Marietta Teles Machado – Acervo com 22 mil livros de assuntos diversos, revistas e jornais diários. Empréstimos mediante inscrição antecipada. Aberta de segunda a sexta, das 7h30 às 22h30. Aos sábados, das 8 às 13 horas. Complexo Cultural Chafariz, Praça Universitária. Telefone: 524-1787.

Biblioteca, catalogoteca e videoteca da Fundação Jaime Câmara – Livros, fitas de vídeo, CDs, catálogos de exposições nacionais e internacionais, internet para pesquisa em arte. Aberta de segunda a sábado, de 8 às 12 e das 14 às 18 horas. Sábado, das 8 às 12 horas. Av. T-2, nº 487, Setor Bueno. Telefone: 285-6767.

Biblioteca Municipal Cora Coralina – Livros didáticos, literários para vestibular, internet, revistas e jornais. Aberta de segunda a sexta-feira, das 7h30 às 22 horas. Av. 24 de Outubro c/ Gerardo Ney, Campinas. Telefone: 233-8793.

Biblioteca Virtual – Vinculada à Biblioteca Municipal Cora Coralina, possui computadores ligados em rede, com ADSL, acessível à comunidade em geral para pesquisas e e-mail. Aberta de segunda a sexta, das 8 às 18 horas. Coreto da Praça Joaquim Lúcio, Campinas. Telefone: 524-1976.

Biblioteca Irmãos Oriente do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás – Acervo com mais de 20 mil títulos, entre livros, revistas, jornais antigos e atuais, documentos sobre a história de Goiás e de Goiânia, entre outros. Aberta de segunda a sexta, das 7h às 11h30 e das 13h às 17h30. Av. 82 c/ Av. 85, nº 455, Setor Sul. Telefone: 234-4622.

Figura 3 - Matéria do Jornal "O Popular", de 25 de abril de 2004.
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em 2018, pude retomar um projeto que já almejava desde o período em que estava terminando o curso de psicologia em 1994, e o retorno à academia se deu como aluna especial no Curso de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, onde me vi desafiada a voltar a estudar, principalmente por me deparar com o suporte conceitual de caráter interdisciplinar no estudo das performances culturais.

Como colocado pelo professor Robson Corrêa de Camargo (2013) "[...] é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas

múltiplas determinações concretas” (p. 2). A visão interdisciplinar vinha de encontro com as minhas vivências e pesquisa com dança e psicologia.

O interesse pela história da dança veio ao encontro da compreensão do historiador Alessandro Portelli (1997), para quem “o realmente importante é não ser a memória apenas um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações” (p. 33). Vi-me diante de diversos artigos de jornais, fotos, arquivos audiovisuais dos quais havia guardado em pastas e caixas desde 1988. Havia certo incômodo, como se não coubessem mais naqueles espaços. Estava diante de um acervo sobre a dança de salão e suas transformações culturais que vivenciei no corpo, na cena, sob a perspectiva das performances dos que fazem dança de salão em Goiânia, à luz da memória como construtora do imaginário social. O imaginário é compreendido aqui, em consonância com o pensamento do psicanalista Jacques Lacan (1983) de pensar o corpo do ponto de vista de momentos, à forma como a imagem do corpo próprio, a partir do outro, marca a constituição subjetiva e a imagem assumida pelo sujeito, enquanto identificação, que já é em si um acontecimento cultural.

Dado minha inserção naquilo que estudo, a pesquisa também fez uso da autoetnografia como procedimento metodológico, tendo em vista que: “Histórias auto etnográficas são demonstrações artísticas e analíticas de como nós chegamos a conhecer, nomear e interpretar experiências pessoais e culturais” (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.3). Isso posto, devido ao fato de lidar com a própria memória e minha história de vida inserida no mercado da dança de salão, a autoetnografia auxilia a compreender como minha experiência foi importante no estudo da vida cultural, não clamando a produzir um método melhor ou mais válido do que outros, mas provendo outra abordagem nos estudos socioculturais. Representa o estudo cultural sem negligenciar as subjetividades de quem o faz e suas experiências pessoais no contexto das relações, categorias sociais e práticas culturais, de forma que o método procura revelar o conhecimento de dentro do fenômeno, demonstrando, assim, aspectos da vida cultural que não podem ser acessados na pesquisa convencional (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.3).

Devido a esta particularidade da pesquisa em questão esclareço que nesta dissertação, utilizarei duas formas pronominais na redação do texto: a

primeira pessoa do singular quando estiver narrando experiências pessoais que mesclam ao tema; e a primeira pessoa do plural quando eu em conjunto com orientador e autores convidados, discutimos o assunto em questão.

A historiadora em dança Isabelle Launay (2012) enfatiza o quanto a história da dança nessa relação conflituosa entre memória/história e a necessidade de emancipação da história oral para se valer do discurso crítico da história, quando coloca que:

A vida do passado também tem condições de ser conservada a partir de materiais históricos heterogêneos, desierarquizados. Essa herança “por baixo”, bricolada, montada, mas não menos sabiamente pensada, é, parece-nos, a condição de uma história da dança em condições de se reinventar hoje. (LAUNAY, 2012, p.151)

Por esse viés, elegi o procedimento da história oral como ferramenta para me auxiliar a compreender o cultural com o olhar de dentro da narrativa, processo que envolve a pessoa que narra como a própria protagonista da narrativa por meio dos relatos dos personagens que fizeram e fazem a história da dança.

A história oral muda a forma de escrever da história da mesma maneira que a novela moderna transformou a forma de escrever da ficção literária: a mais importante mudança é que o narrador é agora empurrado para dentro da narrativa e se torna parte da história. (PORTELLI, 1997, p.38).

Ao me debruçar sobre a história da dança de salão em Goiânia, busquei não o que estava perceptível para mim naqueles momentos que vivenciei, mas as transformações ocorridas na dança de salão o longo das décadas de 1990 até 2020, enquanto um conjunto de saberes e fazeres específicos que são repletos de significados elaborados por aqueles que a praticam. Embora tenha pesquisado em artigos de jornais, panfletos, cartazes de eventos, folders e certificados, parte desta história não se encontra em nenhum documento escrito, mas nas memórias dos personagens representativos do mundo da dança de salão goianiense.

Para tal, durante a pesquisa, tive que me retirar da posição de empresária, professora e dançarina, para me colocar como pesquisadora e me aproximar de pessoas que não queriam sequer conversar comigo e me recebiam com muita desconfiança. Alguns por terem experiências que eles não consideraram boas

quando concederam entrevistas, relatando distorções em suas falas em entrevistas anteriores e como eles se sentiram quando não foram devidamente colocados. Aos poucos, com alguns destes personagens, consegui mostrar a importância de se falar das histórias das danças de salão em uma pesquisa acadêmica e a importância da oralidade das memórias para historiografar a dança de salão na cidade. Mesmo assim, de algumas pessoas eu consegui alguns documentos, como fotos e certificados, mas não uma entrevista.

Com aquilo que consegui, eu estava diante do desafio de transformar a linguagem oral em texto e de fazer compor em uma mesma narrativa, histórias muito diversas, como mencionado pelo russo, semiótico e historiador cultural Lúri Mikháilovich Lotman (1998), sobre a importância de transformar uma determinada esfera da realidade em linguagem, transformá-la em texto, a linguagem codificada. É uma forma de trazê-la para a memória coletiva, através do que denomina de memória comum abstrata, que é inerente a toda a comunidade.

Muitos entrevistados, inicialmente, sentiram-se ameaçados por motivos vários, como experiências com outras pesquisas, rivalidades por não fazermos parte do mesmo grupo de dança ou até mesmo, pelo medo de não serem devidamente valorizados em seus relatos, o que torna mais importante minha postura como pesquisadora, mostrando a importância do conhecimento não sistematizado de modo textual, para provocarmos o tema dentro do universo da academia e um esforço em garantir as diferentes perspectivas sobre o passado.

Um dos expoentes da dança de salão em Goiânia, que tentei entrevistar e não consegui, foi o professor de dança Valdivino Feliciano de Jesus, conhecido como Nego Ná. Nos relatos dos dançarinos goianos Enio Cáceres, Geraldo Ramos, Esio Guimarães, Humberto César Machado e Maria das Graças da Silva, todos afirmaram terem, naquele momento dos finais dos anos de 1980, ouvido falar do Nego Ná e dos espaços alternativos em que ele ministrava aulas de danças de salão.

O professor Nego Ná, “Preto, alto, esguio e de cabelos longos, trançados ao estilo dos cantadores de Rock” (1988)²⁰ relatou ao jornalista Valdir Morgato

²⁰ Jornal Correio Braziliense-Brasília-DF. Sessão Política. 06 de set. de 1988. Disponível em: http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=Arq_Cultura&pagfis=7517&url=http://docvirt.com/docreader.net#. Acesso em: 03 jan. 2021.

do Correio Braziliense ter 38 anos em 1988 e que já havia ganhado 300 troféus em concursos de dança até aquele momento. Trabalhava na periferia da cidade em 1985, como relatado pelo professor de dança Geraldo Ramos: “lembro que o Nego Ná, trabalhava no salão de festa O Gaúcho em 1985”²¹.

Tentei fazer uma entrevista com o Nego Ná²², mas ele não se disponibilizou para este estudo. Ele foi professor de dança que ofertou suas aulas em espaços de danças não elitizados, como o Gaúcho, na década de 1980, e atualmente trabalha em uma sala no centro de Goiânia. Em alguns dos relatos aqui partilhados, a presença do professor Nego Ná é citada, sempre trabalhando na periferia de Goiânia, com danças de salão. A história da dança de salão nos bairros da periferia de Goiânia onde o professor e dançarino Nego Ná é protagonista, merece uma análise cuidadosa. Devido nossa ineficiência em conseguir um depoimento dele e ao reconhecermos que o escopo deste estudo abrange a dança de salão no contexto da profissionalização, reconhecemos haver um deslocamento de classe social para a qual se destina. Diferente de Nego Ná, as escolas de dança de salão possuem majoritariamente a classe média como público consumidor.

Embora os entrevistados tenham em comum a dança de salão na história de vida de cada um, não é o bastante. Pode-se afirmar que as expectativas, visão, intenções e posições dos sujeitos entrevistados são semelhantes em relação ao que lhe é perguntado, elaborado por eles e suas próprias histórias, pois cada um utiliza-se das suas subjetividades e sensibilidades, construindo e dando sentido aos acontecimentos e experiências.

Por isso a junção dos pressupostos metodológicos, a intertextualidade entre a linguagem verbal e o suporte de materiais como cartazes, fotos, certificados, artigos de jornais com o cruzamento entre estas fontes com a história oral no contexto do presente trabalho se deve principalmente sobre a importância do significado de cada relato, sendo este sobrepondo às verdades

²¹ RAMOS, Geraldo. 17 jan. 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

²² Agendei uma visita à escola de dança do professor Nego Ná que continua atuando com dança de salão, localizada no Centro de Goiânia, Na Rua 8, Setor Central. Enio Cáceres me acompanhou. Fomos convidados a fazer uma aula de dança que estava acontecendo às 19 horas do dia 16 de janeiro de 2020. Ao terminar a aula Nego Ná disse não conceder entrevistas, pois não gostou da última entrevista que concedeu a uma estudante. Ele compreende que pelo fato de dançar desde os 5 anos e sua mãe ter sido sua professora, ele é o precursor da dança em Goiânia.

dos eventos. “A primeira coisa que torna a história oral diferente, portanto, é aquela que nos conta menos sobre eventos que sobre significados. Isso não implica que a história oral não tenha validade factual.” (PORTELLI, 1997, p.31). Cada relato lança significados relevantes dos professores, dançarinos e promotores de eventos sobre a história da dança de salão em Goiânia, percebida de modo peculiar.

Por isso, optamos por uma abordagem micro-histórica, partindo das reflexões do historiador Jacques Revel (2010), para quem o olhar micro permite uma aproximação dos processos sociais, de vivência e convivência. É a partir desta micro-história que o entendimento destas multiplicidades vão ocorrendo.

Ela procura também entender a maneira como movimentos ou transformações coletivos são possíveis, mas não a partir desses movimentos em si e da capacidade autorrealizadora que se lhes imputa, e sim da parte que cada ator toma neles. (REVEL, 2010, p. 440).

A história oral se dá justamente na justaposição destes relatos de cada ator envolvido no processo histórico das danças de salões, suas performances e sensibilidades envolvidas. Além da oralidade, a corporeidade é um elemento importante ao considerarmos a dança de salão como performances, como incorporação, tomando o corpo e seu papel enquanto transmissor do conhecimento, interferindo nas ações, conforme colocado pela estudiosa em estudos da performance Diana Taylor (2013), para quem “os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento” (TAYLOR, 2013, p. 51).

A performance na dança de salão vista como a participação ativa dos que fazem e transformam a cena, podendo ocorrer uma transformação no mundo contemporâneo que perpassa pela questão do ‘não registro’, em contraponto com o ‘repertório’. “O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada _ performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível”. (Ibid., p. 49).

Performance do corpo que dança, que paira na memória e no imaginário social de um povo, com a dança fazendo parte da sua cultura. Segundo Portelli (1997), as fontes orais são muito importantes e seus testemunhos têm uma credibilidade diferente no momento em que a importância se dá mais pelo

afastamento dos fatos do que pela aderência a eles, ou seja, a imaginação, o simbolismo ou mesmo o desejo de emergir narrações que mesmo podendo ser adjetivadas como erradas, são psicologicamente compreensíveis.

As memórias compartilhadas e os conhecimentos incorporados foram cunhadas pela pesquisa, não necessariamente na preservação do passado da dança de salão em Goiânia. Os atores envolvidos buscam em suas narrativas, sentidos nas suas trajetórias dentro do universo da dança e modificam, contextualizando com o momento presente. Deste modo, o próprio ato de relatar consiste num momento de performar o passado através de uma narrativa organizada no presente, de algo que já passou.

Ao falar de memória e como estas memórias individuais se entrelaçam e interagem com as memórias coletivas, é importante compreender estes conceitos. O pensamento do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), um dos primeiros a cunhar o termo “memória coletiva” permite compreender a entrevista oral como recurso que coloca uma dimensão da memória que ultrapassa o plano individual.

Estando as memórias materializadas na sociedade, através dos grupos com suas convenções sociais:

[...] os habitantes de um pequeno vilarejo não param de se observar mutuamente, e a memória de seu grupo registra fielmente tudo aquilo que pode dizer respeito aos acontecimentos e gestos de cada um deles, porque repercutem sobre essa pequena sociedade e contribuem para modificá-la. (HALBWACHS, 1990, p.80).

Um debate pertinente é feito neste aspecto pela cientista da comunicação Eliza Bachega Casadei (2010), quando retoma o debate entre o sociólogo Maurice Halbwachs e o historiador Marc Bloch. Segundo a autora, o conceito de Halbwachs sobre memória coletiva parte da premissa de que as memórias estão na sociedade através dos diversos grupos que compõe, e para recordar se utiliza convenções sociais que não são criadas individualmente. Em seguida coloca uma crítica do historiador Marc Bloch, que reconhecia ser parte da chamada memória coletiva, elementos da comunicação entre indivíduos. O que Casadei (2010) destaca com as ressalvas de Marc Bloch, é que ao ser transmitida, a memória coletiva lida com enganos e recordações falsas, oriundas do próprio ato comunicativo entre as pessoas.

Este debate gera um impasse: por um lado, temos aqui a necessidade que Bloch aborda na relação entre o presente e o passado, sendo bastante sutil, na qual o passado se apresenta como um conjunto vivo de representações que podem mudar incessantemente, coloca que para uma memória coletiva se propague ela deve, antes de mais nada, ser transmitida através dos membros mais velhos (CASADEI, 2010, p. 156). Por outro lado, estamos sujeitos a erros de transmissão, as distorções conscientes ou inconscientes relacionadas à memória. Sobre esse assunto, Sigmund Freud em seu texto “Lembranças Encobridoras” (1996), elucida que a memória pode ser entendida como um texto a ser decifrado, no qual a escrita se faz com memórias simbólicas que são as lembranças, que podem sofrer ação do esquecimento e as memórias propriamente ditam, que estão no inconsciente.

Interpondo estes dizeres, a pesquisa visa compreender a história da dança de salão não pelo que foi dito, mas como e, porque ocorrem os relatos, lidando, portanto, também com as sensibilidades.

Expressar em texto a história dos envolvidos com dança é um desafio que atravessa os corpos e a tradução destes relatos partilhados, por isso, não se pretende fazer “A” história da dança de salão em Goiânia, mas sim, contribuir para textualização de vivências em dança situada geograficamente, a partir de empirias específicas que possam ajudar a compreender a complexidade dos processos que tornaram possível a existência dessa dança na cidade.

A opção de iniciar a pesquisa pela década de 1990, trazendo os finais dos anos da década de 1980, é justamente por reconhecer que nesse período é diagnosticável o aparecimento de escolas específicas de dança de salão em Goiânia. Iniciados pela lambada, ritmo que obteve da mídia internacional e nacional uma visibilidade arrebatadora, uma dança que mudou o cenário da dança de salão no Brasil, como pontuado pelo presidente da “Andanças” (Associação Nacional de Danças de Salão) Luís Florião (apud SAMORANO, 2011)²³: “a lambada foi a salvação da dança de salão de par no Brasil”. Ele ainda explica que antes as danças eram consideradas antiquadas, e os jovens estavam com a moda das Discotecas, onde se dançavam sozinhos, Florião

²³ Entrevista fornecida ao Jornal Correio Braziliense, na sessão Revista Correio, redigido pela jornalista Carolina Samorano (2011, p. 8).

(apud SAMORANO, 2001) ainda ressalta que: “A lambada não era cafona, não era careta. E por isso o jovem se permitiu”²⁴.

Com certeza a lambada não inventou a dança de salão, mas “[...] não seria mentira dizer que, com ela, foi reinventada, sobretudo ao aproximar o jovem da dança a dois e afastar o estigma que colocava as danças de par como *coisa de velho*” (SAMORANO, 2011, p. 3), e conseqüentemente trouxe outros ritmos com novas roupagens e novidades. Hoje, parte significativa dos professores que estão ensinando Bolero, Forró, Tango, passaram pela prática da lambada. “Este ritmo dos anos 90 foi inclusive o grande responsável por disseminar no Brasil a dança a dois, sendo genuinamente brasileiro, e está presente em mais de 100 países” (Ibid., p.5). Abordo também como esta dança, a lambada, trouxe um novo público, novos profissionais para a cena da dança de salão e a abertura de um mercado que ocasionou na desvinculação da dança de salão do ponto de vista da sua finalidade específica da etiqueta. Foi, portanto, um divisor na história da dança de salão brasileira, o momento que consegue autonomia de definir, escolher e direcionar seus próprios interesses enquanto dança.

Daí o recorte cronológico partindo da década de 1990, pois também na história da dança de salão em Goiânia, pude verificar nos acervos das notícias sobre as danças de salão em jornais como “O Popular”, “Diário da Manhã”, publicações semanais sobre dança de salão, desde pequenos textos noticiando cursos e até mesmo matérias de páginas inteiras sobre as danças e seus benefícios.

²⁴ Entrevista fornecida ao Jornal Correio Braziliense, na sessão Revista Correio, redigido pela jornalista Carolina Samorano (2011, p. 8).



Humberto César e Andrea Palmerston são os professores

Academia Sinhá inicia curso de Lambada hoje

A Academia Sinhá, que funciona na rua 20, nº 86, setor Oeste, inicia hoje, curso de lambada com os professores Humberto César, Andrea Palmerston e Mara Cristina. Aberto a iniciantes e iniciados, o curso terá duração de 3 dias, com duas horas-aula por dia. Podem se inscrever pessoas de 8 a 80 anos. "L esta ter vontade e disposição para aprender a dançar", esclarecem os professores.

Dominando mais de 20 ritmos diferentes entre os quais, o samba, bolero, tango, mambo, valsa e outros ritmos de salão - os professores do curso estiveram recentemente na França. Lá, durante dois meses, se apresentaram na Feira de Dijon, gravaram especiais para importantes redes de televisão, além de visitarem também a Itália.

Trabalhando há vários anos em Goiânia, Humberto César está ministrando cursos também no Super Forno de Barro, aos domingos, das 15 às 17 horas, para iniciantes e iniciados. "Não é necessário fazer inscrição. A pessoa chega, paga a mensalidade e pode comparecer às aulas durante o tempo que achar necessário. Não há um roteiro para o curso e o aluno aprende o passo que quiser", explica Humberto César. Maiores informações pelo fone 251-2129.

Figura 4 - Foto do Jornal "Diário da manhã" Goiânia, 15 de março de 1990.
No DM Revista- Atrações do Dia.
Fonte: Arquivo Pessoal da autora.

Embora a dança seja um dos fazeres humanos mais antigos, aquela que o ser humano necessita apenas de seu corpo para realizar, ainda é um tema incipiente no universo acadêmico quando comparado a outras áreas de conhecimento como a história ou antropologia. Assim como, no interior dos estudos em dança, o tema das danças de salão como objeto de estudo mereceu até o momento pouca atenção.

Ao pesquisarmos nos principais espaços acadêmicos em dança no Brasil até o ano de 2019, como a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE)²⁵, que dentre Congressos e Reuniões Científicas,

²⁵Criada em 21 de abril de 1998, em Salvador, Bahia (com apoio do CNPq e do CADCT/ BA), com ampla participação de lideranças representativas da área de artes cênicas (teatro e dança)

está em sua vigésima edição, constam apenas três trabalhos relacionados à dança de salão²⁶. Já a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA)²⁷, encontrei apenas um artigo referente a dança de salão em seus anais²⁸. Isto demonstra que a dança de salão ainda é uma área cujos estudos apresentam certa timidez, mesmo entre seus pares.

Outros trabalhos de maior envergadura iniciaram o processo de relevância para a dança de salão no universo acadêmico, tema de algumas dissertações de mestrado que são referências nos estudos em questão como a da doutora em estudos culturais, Ana Maria de São José, intitulada *Samba de Gafieira: corpos em contato na cena carioca* de 2005, que aborda o samba de salão carioca e como este se revela na contemporaneidade, focalizando as tradições desta dança que transformam em função dos processos históricos sociais. A dissertação da cientista social Mariana Massena, *A sedução do brasileiro: um estudo antropológico sobre dança de salão* de 2006, retrata a dança de salão enquanto a que traz a representação da tradição e do nacional e como estes simbolismos refletem em valores e representações que orientam a visão de muitos brasileiros na forma que sentem, pensam e vivem sua cultura. A dissertação da antropóloga Virna Virgínia Plastino, *Dança com hora marcada: uma etnografia da atração social em bailes*, do mesmo ano, que apresenta as relações de interdependência instituídas em torno da dança de salão e articula diversas categorias conjugando significado e atributos sociais que formam a hierarquia dos privilégios dos frequentadores dos bailes de salões na cidade do Rio de Janeiro.

Algumas das teses que também são um parâmetro nos estudos da dança de salão no Brasil, como é o caso da de Maria Inês Galvão Souza com: *“Espaços de dança de salão no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro: Tradição e*

de todo o Brasil, a ABRACE teve no I Congresso (São Paulo) o primeiro ponto forte de sua história. Site: <<http://portalabrace.org/4/>>.

²⁶ São eles: 1- SOUZA, Maria Inês Galvão Souza. Bailes de dança de salão da cidade do rio de Janeiro: o local e o global nos palcos do cotidiano. ANAIS: V Congresso da ABRACE. v. 9, n.1, 2008. 2- SOARES, Gabriela Silva.; ROMARCO, Evanize Kelli Silveiro. A importância da dança de salão na qualidade de vida de seus praticantes. ANAIS: VI Congresso da ABRACE. v. 11, n.1, 2010. 3- SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Os papéis de gênero na dança de salão – pela urgência do fim da boa dama. ANAIS: X Congresso da ABRACE. v.19, n.1, 2018.

²⁷ É uma associação civil, de natureza científica, sem fins lucrativos, fundada em 04 de julho de 2008, que congrega pesquisadores, centros e instituições dedicados a promover, incentivar, desenvolver e divulgar pesquisas no campo da Dança. Site: <https://portalanda.org.br/>.

²⁸ Publicado por RENGEL; KARLOS no congresso da ANDA em 2014.

inovação na cena contemporânea”, de 2010, estudo no qual a autora discorre sobre o universo simbólico dos espaços de dança de salão no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro, abordando os discursos dos atores sociais dos bailes, com o intuito de repensarmos estes espaços dinâmicos nos quais a tradição se mantém como reforço da identidade e legitimidade das danças de salão.

Há também a tese “*O Ambiente Exige Respeito: Etnografia Urbana e Memória Social da Gafieira Estudantina*”, de Felipe Berocan Veiga (2011) que discorre sobre o universo da dança de salão a partir de um estudo antropológico de caráter etnográfico sobre a memória social das gafieiras e dancings cariocas, partindo para isso da Gafieira Estudantina no Rio de Janeiro, com um olhar de dentro dos bastidores, considerando o negócio familiar e a gestão à moda antiga dessa casa noturna, com seus personagens.

Trabalhos de grande interesse que impulsionaram os estudos sobre dança de salão no universo acadêmico, centralizados em Goiás temos estudos recentes, quando em 2021 com o TCC em Licenciatura em Dança da UFG de Brenda Valentim Araújo com o tema: “*Dança de Salão à Cena: uma análise sobre mercados e economias, na prática profissional das danças de salão no Brasil contemporâneo*”. A dança de salão, sendo um campo a ser investigado para estudos de performances e principalmente por sua importância social enquanto espaços de encontros e sociabilidades em Goiânia galgando suas primeiras pesquisas. Para além do hibridismo presente neste estudo, ele também permite dialogar com os dançarinos da dança de salão, profissionais e amadores, proprietários de academias, e pessoas que fizeram investimentos nesta área.

Deste modo, lanço como objetivo deste estudo, compreender quais foram as transformações e os processos de constituição de uma área de trabalho e de sociabilidade específica através da dança de salão em Goiânia? Esta pesquisa visa mostrar como esse fazer da dança marcou profundas alterações sociais, culturais e no âmbito das sensibilidades e performances de dançarinas e dançarinos goianos, bem como coloca em cena as danças de salão em uma perspectiva interdisciplinar.

As performances culturais a serem examinadas devem ser também entendidas como uma concretização da auto percepção e do auto projeção dos agentes desta cultura, do entendimento que estes fazem ou constroem de si mesmo, determinando e sendo por eles determinados (CAMARGO, 2013, p.3).

Portanto, compreendo as danças de salão nesta construção de significados diversos e sob os diferentes olhares, uma modalidade viva e mediada pela vida em sociedade. Para alcançar os objetivos desta pesquisa, o texto apresentado no primeiro capítulo surgiu da necessidade de apresentar o cenário anterior à lambada: os espaços onde eram executadas as danças de par e algumas pessoas envolvidas em seu fazer, quais os contextos desta dança, para em seguida apresentar a lambada como ritmo e dança surgindo no final da década de 1980 com o apelo midiático, e como tudo isso chegou ao interior do país, mais especificamente em Goiânia.

A proposta consiste em compreender que desta dança nomeada de lambada, acrescida a um histórico de danças de par na cidade, surgiu de um mercado da dança de salão e seus produtos: aulas, apresentações em eventos, montagens de coreografias, bailes, congressos, além de acessórios de danças de salão. Para isto, torna-se necessário problematizar como o cenário foi se redesenhando com o advento da lambada na década de 1980 e início de 1990, bem como a desvinculação da dança de salão à finalidade específica da etiqueta vai ganhando novos rearranjos.

Ainda no primeiro capítulo abordo como surgiram as escolas especificamente para as danças de salão em Goiânia, as migrações dos professores de outras estéticas de danças para as danças de salão neste período pós-lambada. Neste contexto, explicaremos como o mercado foi se dilatando ao longo dos anos 1990 para estes profissionais e como foram surgindo diversas escolas, como a oferta destes produtos e serviços de dança de salão, mobilizou também práticas de consumo dos mesmos, com pessoas que queriam coreografias para casamentos, aniversários e aulas coletivas ou particulares, fornecendo informações sobre quais mercados eram esses e suas demandas específicas.

Para este debate destacamos a contribuição do sociólogo e economista alemão Werner Sombart (1958) que define que o luxo tem dois caracteres, um quantitativo e outro qualitativo; este se expressa no consumo de bens de maior refinamento, trazendo as mulheres como precursoras do hábito de consumo com a realização de eventos que traziam a necessidade do luxo no espaço da corte.

Sendo a lambada e a dança de salão, tratadas aqui como luxo das classes médias urbanas de Goiânia daquele período, o consumo de bens e serviços de

dança como construtor de um mercado consumidor e como estes atores foram se organizando e ofertando bens como a dança e se organizando na ampliação desta demanda.

O capítulo dois será dedicado às cooperativas de danças que surgiram durante a década de 1990, com propostas que visavam à profissionalização e institucionalização da dança de salão na cidade. A primeira cooperativa de dança de salão em Goiânia, da qual temos documentação, data de 1996 e propunha reunir profissionais de danças, proprietários de escolas de danças, participantes de grupos de danças de salão e pessoas que empreenderam na área da dança de salão, atuando em prol de debates que discutiam o amadorismo e o profissionalismo na dança de salão em Goiânia. Neste sentido, busco compreender quais os critérios que legitimavam a participação destes envolvidos a estarem dentro ou fora das cooperativas de danças e o que era compreendido como profissional em dança de salão na cidade de Goiânia naquele momento.

Neste momento do trabalho será explicitado como esta necessidade de uma formação profissionalizante trouxe didáticas, formas de se subdividir em níveis o aprendizado e como eram empregadas pelas escolas estas categorias de dançarino iniciante, dançarino intermediário e dançarino avançado. Como estas subdivisões em níveis eram alimentados em festas, concursos, cursos de aperfeiçoamento, congressos e certificados.

O capítulo três será dedicado a compreender o papel que a dança de salão do Rio de Janeiro desempenhou entre os profissionais aqui em Goiânia. Inicialmente pelo professor carioca José Antônio dos Santos Forte, o Russo, o primeiro a ministrar um curso na então escola de etiqueta *Yu Fon* em Goiânia em 1985, e que em 2000 se mudou para a capital goiana. A busca dos profissionais que foram ao Rio de Janeiro, ainda naquele período fazer cursos com o professor Carlinhos de Jesus, a vinda do dançarino carioca Marcinho Veríssimo em 1992, e que se estabeleceu na cidade de Goiânia, ficando até 1999, quando retornou ao Rio de Janeiro. A vinda do professor Jaime Arôxa em 1996, e como este obteve uma adesão de diversos profissionais na cidade de Goiânia, influenciando a formação das cooperativas, das didáticas, dos ritmos, que eram e são administrados nas aulas. Como estes professores da cidade do Rio de Janeiro influenciaram toda uma geração nas formas, trazendo a dança dos grandes centros para o interior do país.

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA QUE DANÇA – DA ETIQUETA NA DANÇA DE SALÃO À LAMBADA COMO PERFORMANCE NO CORPO BRASILEIRO

1.1 – Dança a dois em Goiânia antes da lambada: quando a dança era uma questão de etiqueta

As danças de salão, em sua formatação como as conhecemos hoje, apresentaram seus primeiros moldes no contexto dos bailes de salão, em espaços privilegiados e elitistas das cortes monárquicas europeias. No decorrer de séculos, a dança de salão cumpriu como fazer pedagógico e de socialização entre membros das nobrezas de diferentes países, funcionando como prática educacional dos comportamentos do corpo em momentos de socialização entre nobres (PORTINARI, 1989).

Apesar desse contexto segmentário e excludente, no qual a dança de salão serve como elemento de controle e educação do corpo num regime nobre de sociabilidade, houveram profundas modificações a partir das últimas décadas do século XVIII e ao longo do século XIX, período em que a nobreza deixa gradativamente de existir, com as quedas sucessivas das monarquias absolutistas e o surgimento de uma nova classe social: a burguesia. Nesse processo de alternância dos regimes políticos, alterou-se também o modo como a dança de salão passou a ser praticada, assim como, as pessoas que passaram a ter acesso a ela.

No ambiente da corte, principalmente durante os anos de governo de Luís XIV na França, a etiqueta e suas regras permitiam uma dança de salão menos dinâmica e mais preocupada com elementos como: postura, olhar, cumprimentos e saudações, priorizando deslocamentos geometrizados pelo espaço do salão. Essa configuração, como destacado pela crítica de dança Maribel Portinari, “impediria que um homem enlaçasse uma mulher pela cintura e saísse rodopiando com ela pelo salão” (PORTINARI, 1989, p. 83).

Somente a partir do Século XVIII as danças da corte passaram para os salões e dos salões para os bailes públicos. Nesse processo mereceu destaque

a Valsa, uma dança que deu significado aristocrático até então, também foi a responsável por permitir a participação de outros grupos sociais que não somente a nobreza, principalmente ao restrito público que era a burguesia em ascensão, que tinham recursos e influência e começaram a almejar as benesses da corte, naquele momento. De acordo com a cientista social Ana Maria de São José (2005):

A valsa foi uma dança aristocrática extremamente significativa de importância fundamental na história das danças de salão. Apresenta-se como a precursora do abraço nas danças de salão, os corpos enlaçados ficaram frente a frente e a dama é envolvida firmemente nos braços do cavalheiro (JOSÉ, 2005, p.42).

Nos ambientes festivos das cortes, as normas e etiquetas eram ensinadas pelos grandes mestres de dança profissionais. O aparecimento da valsa resultou em escândalo e no surgimento de muitos preconceitos por parte da sociedade, mas isso durou pouco tempo e acabou arrebatando a todos (Ibid.), o que nos permite verificar como naquele momento do final do século XVIII na França, uma dança que inicialmente considerada mundana, se populariza e se torna a dança que atravessou as fronteiras.

“No ano de 1791, por exemplo, a valsa transformou-se numa verdadeira febre, dançada com verdadeira paixão pelos salões das cidades europeias, onde teve seu apogeu” (Ibid., p.43). A burguesia “desejava (e precisava) expor publicamente seus símbolos de status e distinção” (Ibid., p.51). Movimentada pela presença de nobres portugueses, os Bailes naquele momento funcionavam como uma educação do corpo naquele universo social do império, atuando como elemento “civilizador” dos trópicos.

Em 1808, com a chegada da família real portuguesa ao novo continente, vieram também os elementos culturais de caráter colonizador, como a dança de salão, praticada principalmente em países como Inglaterra e a França. A vinda do mestre de dança francês Luiz Lacombe, por exemplo, é representativa deste processo, descrito na condição de colonizador e disseminador deste modo de dançar nas terras além-mar. Segundo José Wanderley de Araújo Pinho (1942), político brasileiro do início do século XX, “Luiz Lacombe não tinha mãos a medir e multiplicavam-se salões e saraus onde suas discípulas exibiam passes e passos de bem aprendidas graças coreográficas” (PINHO, 1942, p. 15). Entre

1840 e 1850, a dança de salão foi compartilhada entre os segmentos elitistas da cidade do Rio de Janeiro e por pessoas que aspiravam ascensão social.

Como explicitado pelo historiador Victor Andrade de Melo (2014), a dança de salão funcionando como elemento de distinção social, caracterizada como, por exemplo, naquele período como “aquela que é praticada não de forma espontânea nas ruas, mas sim em espaços fechados, seguindo regras e princípios coreográficos variáveis de acordo com diferentes estilos” (MELO, 2014, p. 755).

É importante destacar o quanto o surgimento das danças de salão esteve vinculado à etiqueta neste período, mesmo no Brasil Império. Para Ana Maria de São José (2005) a sociedade da corte assistiu a uma domesticação da nobreza, através da propaganda e da etiqueta. Nesse processo, as danças da corte ocuparam um papel importante na aprendizagem de “boas maneiras”, servindo como elemento complementar para a formação da educação dos cortesãos, segundo o padrão de civilidade europeu. Os costumes e os refinamentos de conduta eram regulados pelos inúmeros manuais e tratados²⁹, elaborados para os nobres, e implicavam na educação do corpo e do gesto. Estas regras comportamentais não serviam somente para ensinar a etiqueta, mas também era uma maneira de controlar a dinâmica social e política.

Estando as práticas relacionadas à música e danças, as manifestações prediletas para a educação das boas maneiras, os bailes e espetáculos da corte faziam parte da vida política, servindo como um meio de negociação e

²⁹ Como é o caso do Tratado de Dança de 1435: *De Arte Saltandi et Choreas Decendi (Sobre a Arte de Dançar e Dirigir Coros)* de Domenico de Piacenza ou de Ferrara. (PORTINARI, 1989, p.58). E também do Manual: *Grazie d'Amore* (1530), depois intitulado, *Nuovi Invention di Balli*, do milanês Cesare Negri “Dividido em três partes, o manual de Negri Prefigurava certas bases da dança acadêmica: 55 regras técnicas e uma grande variedade de passos”. (PORTINARI, 1989, p.60). Ou ainda o Manual II Ballarino (1577), de Fabritio Caroso, dedicado a aristocrata Bianca Cappello. (Ibid., p.60). Além das Cartas patentes do Rei para o estabelecimento da *Academia Real de Dança na cidade de Paris*. Verificadas no Parlamento em 30 de março de 1662. Em música e versos franceses (1669): anais do Congresso, 2012, São Paulo. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2012. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2012/papers/academia-real-de-danca--1661--e-academia-de-opera-em-musica-e-versos-franceses--1669---traducao-das-duas-cartas-oficiais>. Acesso em: 13 set. 2020.-Publicado em Sevilha em 1642. Tratado *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* foi escrito por Juan de Esquivel (COUTO, 2013). Tratado sobre a vida cortes: Il Librodell Cortegiano. De Baldassar Castiglione, (1965). Torino: Einaudi Editore. (Original publicado em 1528). Tratado – Della dissimulazione onesta de Torquato Accetto. 2ª ed. Genova: Costa & Nolan. (Original publicado em 1641). Tratado -Traité de la Cour. De Eustache du Refuge. (Original publicado em 1616).

conciliação entre os grupos políticos e as facções religiosas opostas. Posteriormente à valsa, outro ritmo que se disseminou no Brasil foi a polca. As musicistas Rosa e Berg (2018) descrevem que novos gêneros dançantes foram introduzidos pela corte entre eles a polca em meados do século XIX, executado em salões de bailes para a elite:

A polca foi outro exemplo da apropriação de um gênero europeu de salão para o ambiente popular. Dança em compasso binário vinda da Boêmia por volta de 1830, fez muito sucesso na Europa, tendo chegado ao Brasil por volta de 1845. A dança se consolidou na música brasileira, tendo sido incorporada por diversos compositores [...]. (ROSA; BERG, 2018, p. 79).

Outra influência que devo salientar são as manifestações ritualísticas das comunidades afrodescendentes, sendo com frequência adjetivada na bibliografia disponível, como uma dança lasciva, obscena e imoral (JOSÉ, 2005). Nessas manifestações, as pessoas se organizavam em rodas, com cantos e passos marcados com palmas e instrumentos de percussão, como atabaques. Os pares eram convidados a irem à roda e realizavam evoluções com grande agilidade corporal, tendo movimentos requebrados de quadril. Destas rodas de batuques originou-se o Lundu, também praticada em roda, porém com pequenos passos.

O antropólogo Hermano Vianna (2002) destaca que o lundu descendia dos ritmos do batuque dos escravos africanos, no entanto, as coreografias do início do século XX no Brasil quando se dançava lundu imitava em grande parte a dança espanhola denominada fandango. Neste mesmo período, para melhor aceitação da classe média com as danças afrodescendentes, o lundu é incorporado à polca e os músicos produzem o que será muito difundido: as polcas-lundus. O jornalista Jota Efegê (1974) relata que as partituras de provocantes polcas-lundus eram vendidas no Rio de Janeiro em 1875 com títulos como: Mexidinhas, Sai Poeira, As Morenas do Brasil.

Casando dois ritmos saltitantes, cada um podendo ter o maxixe como dança, o que poucos anos depois veio a acontecer, é de se supor que tais polcas-lundus já provocavam a desenvoltura coreográfica com remeximentos e bamboleios atentatórios à rigorosa moral dos clubes familiares. (EFEGÊ, 1974, p. 25).

Com a influência do batuque e o lundu, nascidos da diáspora africana no Brasil, e a popularização destas danças, surge o considerado por muitos, como o ritmo genuinamente brasileiro, nascido com o modernismo: o maxixe

(VELLOSO, 2007). Sendo hoje uma dança não mais encontrada entre os segmentos populares, estudos destacam sua importância no início do Século XX com os debates sobre a “dança nacional”.

Um casal de brasileiros em 1913 se apresenta em Paris, na França. O ocorrido ganha projeção internacional, mobiliza a imprensa, políticos, autoridades civis, eclesiásticas e militares.

O noticiário se detinha em um ponto: pela primeira vez, era apresentado ao mundo o verdadeiro maxixe: o nacional-brasileiro. Todas as exhibições anteriores não passariam de *camuflagem*, assegurava-se. (VELLOSO, 2007, p.3).

Ainda de acordo com Mônica Velloso (2007) naquele período a França, mais precisamente a sua capital, Paris, contava com uma vanguarda artística que se interessava por todos os aspectos antropológicos de outros países, e também a classe média, que mostrava interesse pelas culturas dos países de tradições africanas e latinas, em geral.

O dançarino em questão era brasileiro, mais precisamente baiano, embora residisse naquele período na cidade do Rio de Janeiro, chamado Antônio Lopes de Amorim e sua parceira Maria Lina, imigrante italiana, que já estava no Rio de Janeiro desde o início da adolescência.

Depois deste fato, o Maxixe foi apresentado ao mundo e a imprensa nacional e internacional passou a reforçar o imaginário social do corpo brasileiro em movimento como algo exótico e sensual, com a “criação de uma comunidade brasileira centrada no corpo” (VELLOSO, 2007, p. 4).

A dança passa a ser vista como representatividade da brasilidade sensual e do moderno, sendo através dela, mais precisamente com o ritmo maxixe, com seus corpos colados e com movimentos de quadril, que o Brasil aparece no cenário internacional. Essa marca de um Brasil que dança, e dança maxixe, é situado naquele período por uma ambivalência: por um lado tínhamos as danças de tradições africanas, ciganas e latinas, e por outro a moral lusitana, essa nova forma de ver a dança e os corpos no Brasil passa por “arrefecer” os movimentos relacionados ao controle e a etiqueta.

Por mais que se fizesse restrições a determinadas tradições das culturas negras, não era possível negá-las em bloco. Se acompanharmos o debate na imprensa, vemos se estabelecer um antagonismo entre o “maxixe de salão” e o “maxixe dos bailes populares”. O primeiro, identificado como movimento civilizador, era

frequentado pelas elites nas reuniões familiares e sociais. Em contraponto, o maxixe dos bailes populares, realizado nos clubes, era associado ao primitivo. A dança representaria as origens de uma brasilidade, tida como desordenada e incontrolável nos seus impulsos. (VELLOSO, 2007, p.16).

A escolha do maxixe naquele momento para representar a dança, o corpo e suas representações, vinha das aspirações das elites nacionais pela modernização, de uma necessidade em que o pertencimento e o ser brasileiro, seus valores, sua história, não passava somente pela questão identitária, mas por escolhas, que iriam colocar algo como interessante, essa “brasilidade”, foi sendo construída com as escolhas de determinadas características, para o entendimento do que seria uma dança com características brasileiras (GUARATO, 2016).

Na década de 1930, a musicalidade do maxixe foi analisada por Mário de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, no teatro municipal da cidade de São Paulo. De acordo com ele “essa falta de originalidade seria compensada por um elemento: o jeitinho de interpretar, cantar e dançar” (ANDRADE, 1930, apud VELLOSO, 2007, p. 4).

Para a historiadora Mônica Pimenta Velloso (2007), o imaginário do que seria ser brasileiro nas premissas das elites intelectuais, era composto por disputas, e o que ela coloca como “espelhamentos” entre o que se apropriava do que vinha de Paris naquele momento e do Rio de Janeiro, eram o urbano na construção da dança de salão e sua brasilidade.

O maxixe traz para a dança de salão, a representatividade brasileira enquanto corpo, abrindo um debate sobre as experiências sensoriais, colocando as diferenças entre as danças clássicas e o maxixe, exaltada no jornal “Careta” de 1913. “A primeira é para ser vista, enquanto a segunda, praticada (VELLOSO, 2007, p.11)”. O ballet e outras danças eram do espaço teatral, eram para apreciar com a visão. O maxixe quebra essa lógica ocidental e muda um código sensorial: o toque, o abraço e as mãos ganham espaço.

A historiadora Aline dos Santos Paixão (2020) reflete sobre este tema ao defender a hipótese de que a história da dança de salão é dupla. Por um lado, tínhamos naquele período as danças da elite como a valsa e a polca, de outro, a influência das músicas e cultura afrodescendentes, como o reisado, o lundu e o maxixe. Também destaca que na passagem do século XIX para o XX os bailes

da elite perdem força e os bailes populares são cada vez mais impulsionados por músicas que serão a base do que seria declarado como cultura popular brasileira. O aspecto higienizador e colonizador da forma como a dança afrodescendente aparece nos primeiros relatos históricos da dança de salão no Brasil como apontado por Aline Paixão (2020), quando ressalta que nomes como Jota Efegê, Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão e autores como Marco Antônio Perna, historiadores³⁰ que trazem informações muito relevantes sobre como o maxixe se estabeleceu no Rio de Janeiro, contudo omitem as influências das danças negras, ou as colocam superficialmente. Destaca ainda que esta forma de tratar as influências que a dança negra exerceu sobre o maxixe e outros ritmos brasileiros, têm uma tradição quando se trata dos estudos sobre a música popular brasileira, inclusive quando o maxixe era denominado como o tango brasileiro para uma melhor aceitação pela classe burguesa daquele período.

O maxixe como descrito pelo antropólogo Hermano Vianna (2002), era comumente chamado tango, no ano de 1870, e fazia parte do repertório dos grupos de choro na cidade do Rio de Janeiro. Ganhou repercussão no carnaval carioca também com outros ritmos como a polca, lundu, valsas e mazurcas que faziam parte dos bailes aristocráticos e populares.

O próprio carnaval, descrito por Oswald de Andrade como "o acontecimento religioso da raça", não era festa movida apenas por músicas que poderiam ser classificadas como brasileiras. Ao contrário, os maiores sucessos da folia, desde que ela se organizou em bailes (tanto os aristocráticos como os populares), eram polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottishes e outras novidades norte-americanas como o Charleston e o fox-trot. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. Nenhum desses estilos musicais, apesar de suas modas passageiras, parecia ter fôlego suficiente para conquistar a hegemonia no gosto popular da época. Nenhum deles era considerado o ritmo nacional por excelência. (VIANNA, 2002, p.111).

³⁰ As obras de cada um destes autores estão presentes nas referências finais desta dissertação.

Conforme o historiador Rafael Guarato (2016): “a disseminação empreendida durante a década de 1930 e 1940 para instituir valores que identificassem a arte da dança produzida no Brasil com características de brasilidade ressoou nas décadas seguintes” (GUARATO, 2016, p. 206). Embora estivesse falando da dança moderna, esse ressoar também esteve visível nas transformações das danças de salão, quando após o maxixe, os bailes se popularizaram e vários ritmos se sucedem até finalizar o século XIX. O que representaria o corpo brasileiro de forma hegemônica viria em seguida com o samba.

Para a cientista social Ana Maria de São José (2005), a palavra samba se relacionava desde o século XVII, a um evento, ou até mesmo um local para práticas de músicas e dança, um festejo para um grupo restrito. Só a partir do século XIX que surgiu como significado de dança, sendo designada como as danças que surgiram do batuque africano, do coco, lundu, fado, tango e maxixe.

Hermano Vianna (2002) expõe que o samba tenha sido instrumento de propaganda rapidamente aceito, como a música verdadeiramente nacional, durante as décadas de 1930, servido aos interesses do Estado naquele período do Governo de Getúlio Vargas³¹ e inclusive, prestado a interesses oficiais do Estado para inventar essa tradição. “A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional [...]” (VIANNA, 2002, p.127). No início do século XX, o maxixe foi relegado ao abandono e o samba entrou na cena como parte da política nacionalista do Governo Vargas. O termo samba designou um gênero de dança distinto das danças anteriores, por um lado já o samba de gafieira, por outro o samba no pé, todos de certa forma designando e associadas à palavra ginga, molejo e o corpo brasileiro e seu suingue.

³¹ Getúlio Vargas foi presidente do Brasil em dois períodos. O primeiro foi de 15 anos ininterruptos, de 1930 até 1945, e dividiu-se em três fases: de 1930 a 1934, como chefe do "Governo Provisório"; de 1934 até 1937, como presidente da república do Governo Constitucional, eleito presidente da república pela Assembleia Nacional Constituinte, de 1934; e, de 1937 a 1945, como ditador, durante o Estado Novo implantado após um golpe de Estado. No segundo período, em que foi eleito por voto direto, Vargas governou o Brasil como presidente da república, por três anos e meio: de 31 de janeiro de 1951 até 24 de agosto de 1954, quando se suicidou.

Essa passagem da dança no período do império no Brasil até o surgimento do maxixe, samba e danças que a professora e escritora Paulina Ossona (1988) relatou anteriormente como uma dança em prol de uma indústria da expansão das gravadoras, ou seja, da mídia. Entra aqui questões relativas à passividade ou não da influência das mídias na dança. Para Guarato (2016) as danças na cultura popular não são apartadas dos processos, nos quais se pode detectar com um conjunto de práticas que surgem da cultura urbana, sendo reelaboradas, refeitas e a cultura se apropria sendo permeada por interesses e expectativas das pessoas que executam estes fazer em dança, cabendo a nós pesquisadores, ficarmos atentos às reelaborações que as pessoas que vivenciam a dança fazem daquilo que recebem desta indústria cultural.

Nas grandes capitais, como Rio de Janeiro, em meados do século XIX, eram ensinadas as danças de salão nos meios institucionais, como as escolas de ensino para rapazes e moças³², no intuito de uma boa formação para a inserção social, habilidades úteis para um “bom convívio na esfera pública”. Segundo o professor Victor Andrade de Melo (2016), existem anúncios de escolas e suas ofertas de aulas de danças desde 1825:

A princípio, as donas e os donos dos colégios ministravam as lições, assim como ocorria com outros conteúdos. Todavia, logo foi se conformando uma especialização, que deu origem aos pioneiros mestres de dança da cidade (MELO, 2016, p. 332).

Ainda como relatado por Melo (2016) um dos primeiros nomes citados nos periódicos do Rio de Janeiro daquele período foi Luiz Lacombe e seus irmãos³³, que chegaram ao Brasil com a comitiva real de Portugal, pertencendo a uma tradicional família de mestres de dança. As danças ensinadas eram as trazidas da Europa, sendo que a dança de salão praticada naquele primeiro momento e

³² “Se eram distintas as intencionalidades da formação escolar para mulheres e homens – para elas, mais voltada para o mundo doméstico, para eles mais relacionada ao âmbito do trabalho, a abordagem da dança guardava similaridades. Nos estabelecimentos masculinos, tratava-se também de desenvolver habilidades úteis para o bom convívio na esfera pública, na qual era importante saber se portar bem, inclusive por ser um espaço fundamental para se forjar uma identidade de classe, ligada aos negócios e interesses das elites. Todavia, havia uma diferença de ênfase: os homens podiam (e deviam) ter uma performance social mais intensa, ainda que também com limites, inclusive no que tange aos encontros com as mulheres”. (MELO, 2016, pp.331-332).

³³ José Wanderley de Araújo Pinho político brasileiro do início do século XX, e escritor em seu livro “Salões e Damas do Segundo Reinado” (1942) destaca que o Francês Luiz Lacombe foi o mestre que mais se destacou e também seus irmãos, Luiz Junior, Lourenço e José Manuel, que já vieram para o Brasil tendo em vista trabalhar como bailarinos e instrutores de dança.

temos mais acesso é aquela que carrega consigo a etiqueta, o cerimonial, a sua execução como oportunidade de autopromoção, uma forma de *status* social. Com esse fator as danças brasileiras como o lundu, o maxixe e o samba não estavam nas seleções dos professores e mestres ao ministrar aulas nas Escolas formais e nos espaços que se dedicavam ao ensino de danças.

A Dança de Salão ganha expansão por estar ligada a etiqueta, como aquela que se insere neste lugar da educação principalmente para as moças neste primeiro momento, inclusive da possibilidade de inserir as mulheres nesta urbanidade, como nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, e influenciaria todo o interior do Brasil, onde ao falar dos bailes em São Paulo: “Progressivamente, para dar conta do interesse crescente pelos bailes, teve-se em conta uma dupla dimensão de aprendizado: as técnicas de dança e um conjunto de comportamentos considerados adequados” (MELO; SANTOS, 2018, p. 1048).

A dança de salão em Goiânia, o que tem a ver com essa história e sentido de dança de salão carioca do início do século XX? A cidade de Goiânia vem carregada de uma expectativa, uma ruptura, uma fenda. Por um lado, a ideia de atraso trazida pela decadência que veio com o fim da era do ouro em Goiás, por outro o período da modernização, onde o progresso estava associado ao urbano, em contraponto com o rural e o sertão. O processo de inserção de Goiás no projeto modernista brasileiro teve seu impulso em 1930 com o interventor Pedro Ludovico Teixeira, com a ideia do Estado Novo, de urbanização do interior do país.

Segundo a historiadora Jacqueline Siqueira Vigário (2017) a modernidade e o signo do progresso fizeram parte da construção da Capital Federal, Brasília e cidades planejadas também sob o Governo Vargas na década de 1930. No Brasil, cidades planejadas como Belo Horizonte, São Paulo e a construção de cidades como Goiânia e Brasília também surgiam com o intuito de deixar para trás o passado histórico dando lugar ao moderno. A nova capital do estado de Goiás, Goiânia trazia esta promessa³⁴.

³⁴ Este assunto é altamente estudado pela historiografia regional goiana, aos interessados em pesquisar, trazemos algumas sugestões de bibliografia:
ASSIS, Wilson R. **Estudos de História de Goiás**. Goiânia: Ed. Vieira, 2005.
CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **A Construção de Goiânia e a Transferência da Capital**. Goiânia: Ed. UFG, 1999.

O sopro de modernidade viria representado tanto na nova Capital, quanto no projeto político de interiorização promovido pela Marcha para o Oeste, conduzida pelo Governo Vargas. Afinado com os arautos de Goiás, Goiânia nascia com a promessa do novo, com temáticas que versavam sobre o progresso e o desenvolvimento do Estado a ser incorporado ao resto do País. (VIGÁRIO,2017, p.138)

Embora com uma tradição rural, a dança de salão ao ser praticada na cidade de Goiânia, buscou se moldar ao entendimento de dança como forma de sociabilidade moderna, uma das ferramentas de se sentir “civilizado” e que atendiam a interesses do que seria moderno³⁵. Este entendimento de dança como sociabilidade das elites com fins de civilidade ocorreu até os últimos anos da década de 1980, o que podemos verificar em depoimentos como da professora de dança Mara Cristina Machado Lima³⁶, que iniciou como professora de danças de salão em 1985.

porque os grupos saíram para dançar e é para boate na época tinha Inclusive a Zoom, a gente ia para lá e todo tipo de dança que tocava, todas as músicas que tocava, a gente tornava dança de salão qualquer, ou era um bolero ou era uma salsa ou era um swing um rock anos 60, tudo se transformava em dança de salão e sempre de casal naquela ocasião.³⁷

Em Goiânia, as danças de salão também foram selecionadas em seus ritmos pela tradição de danças de par em alguns ritmos como o bolero, salsa, swing, rock anos 60, ou que não traziam a brasilidade. Ocorria uma “seleção” de tradições de danças de par existentes, seguindo como referencial de conduta, os grandes centros. A historiadora em dança Luciana Gomes Ribeiro (2019) nos conta como se reproduz o ensino de dança em Goiás ainda na década de 1980: “O ensino de dança predominante na cidade parece estar relacionado e muito

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **Caminhos de Goiás - da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia: Ed.CEGRAF-UFG, 2013.

NEPOMUCENO, Maria de A. **"A Revista "Oeste": Seus intelectuais e a organização da Cultura e Modernidade em Goiás (1942-1944)**.

In: www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/838.pdf.

³⁵ O pesquisador em Artes e Cultura Visuais Marcelo Henrique da Costa (2007) descreve que a modernidade em Goiás é concebida como algo construído a partir da década de 30, quando é delineado, pelos grupos dominantes pós-revolução de 1930, um momento de ruptura com o atraso. O discurso de um Goiás moderno, vinculado à ideia de integração nacional do Estado Novo serve como referência a esses grupos. (COSTA, 2007, p. 27).

³⁶ LIMA, Mara Cristina Machado. 22 de fev. de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

³⁷ LIMA, Mara Cristina Machado. Goiânia. 22 de fevereiro de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

imbricado ao ensino de normas de conduta e posturas sociais” (RIBEIRO, 2019, p. 27).

Apesar das contribuições de danças afrodescendentes como relatamos anteriormente, como o lundu, os batuques e o samba, que contribuíram para o desenvolvimento da dança de salão no Brasil, a realidade goiana e sua ânsia pela modernidade selecionaram apenas alguns tipos de danças de par: aquelas que permitiam replicar a etiqueta. A cidade de Goiânia “importando” os moldes do que seria civilidade toma a dança como é um dos elementos que regem o comportamento das elites do interior, como uma aspiração à civilidade e à modernidade segundo o modelo europeu de comportamento, embora vivendo no interior do país.

Para podermos compreender algumas nuances sobre esse momento da dança de salão na cidade de Goiânia antes do aparecimento da lambada, recorreremos aos relatos das pessoas que vivenciaram esse período. Em Goiânia, o cenário acontecia de forma que a classe média se interessava pelo mercado de dança, tendo destaque nesse período, por exemplo, o professor Enio Cáceres, que aos 28 anos, em 1988, trabalhava em uma grande empresa de telefonia na época, chamada Telegoiás, formado em administração de empresas, mas que decidiu investir na sua formação como professor de dança. Nesse período, também Humberto César Machado foi visto como figura exponencial, trazendo dançarinos do Rio de Janeiro ou mesmo buscando conhecimento para se tornar um profissional. Ambos, rapazes de classe média goiana que optaram por se tornarem dançarinos de dança de salão em Goiás.

Enio Cáceres começou a se interessar por esta atividade de forma apaixonada, quando encontrou com um grupo de alunos do professor Humberto César Machado, que já ministrava aulas no espaço *Super Forno de Barro*³⁸, e que naquele período funcionava como restaurante durante a semana e salão de bailes aos finais de semana. Soube em seguida da escola de dança *Flash Dance*³⁹, onde começou a frequentar estes dois espaços de ensino da dança. O primeiro foi motivado pelo interesse em Cybele Gonçalves Meireles, que posteriormente se tornou namorada e parceira de dança; e o segundo espaço

³⁸ Localiza-se na Avenida T.3 com T9 no Setor Bueno. Goiânia/GO.

³⁹ Localizava-se na Av. Independência, Centro de Goiânia/GO.

foi onde iniciou sua carreira como professor. Em seu relato Enio Cáceres coloca quais academias que ouviu falar naquele período:

Fui procurar em Goiânia, eu já sabia pelas pessoas que eu tinha conhecido na semana anterior, tinha essa academia Le tango que era do Humberto César, e depois eu fiquei sabendo que também ele dava aula com a irmã dele a Mara Cristiana. Eu fui procurar saber de algumas academias aqui em Goiânia eu fiquei sabendo, tinha na época o Nego Ná, que dava aula aqui em Goiânia e tinha o Senhor Alberto, que dava aula no centro de Goiânia. Também tinha uma academia chamada academia Flash Dance lá na avenida independência. Eram as academias que me lembro naquele período.⁴⁰

Deste modo, percebe-se que o panorama da dança de salão na cidade de Goiânia entre os últimos anos da década de 1980 e início da década de 1990 era escasso e provido de poucas pessoas que se dedicavam a seu fazer como um ofício. Sobre um dos considerados precursores da dança de salão em Goiânia, Alberto Pereira dos Santos⁴¹, embora não tenhamos conseguido localizá-lo, tivemos o contato com uma de suas alunas através do professor de dança de salão Esio Guimarães, que conheceu Maria das Graças por ser também sua aluna logo após ter feito aula com Alberto.

Maria das Graças Silva⁴² foi aluna e parceira do professor Alberto no início dos anos 1990 em um período que a etiqueta ainda era uma das maiores preocupações no mundo da dança. “Alberto era muito exigente na postura e no vestir, sempre as alunas tinham que estar de salto e vestidos”⁴³. Maria das Graças Silva, nascida em 1948, iniciou suas aulas de dança de salão com o professor Alberto, no período entre os finais dos anos de 1980 e início de 1990, “Ele dançava um tango mais solto, parecia com o bolero que aprendi lá no Esio, lembra? Era um autodidata, víamos os passos na televisão ou ele criava alguns e aí fazíamos”⁴⁴.

⁴⁰CÁCERES, Enio. Goiânia. 28 de dezembro de 2019. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

⁴¹Procuramos nas redes sociais e jornais do período entre 1980 a 1999, como não encontramos nada, recorremos às alunas que alguém pudesse lembrar, que havia feito aulas naquele período com o professor Alberto Pereira dos Santos. Encontramos então Maria das Graças Silva com o auxílio do Professor de dança Esio Guimarães. Relatou que o último contato com o professor Alberto foi em 1999, que possivelmente iria retornar para sua cidade na Bahia, da qual Maria das Graças não lembra o nome da cidade.

⁴² SILVA, Maria das Graças. Goiânia, 9 de junho de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

⁴³ SILVA, Maria das Graças. Goiânia, 9 de junho de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

⁴⁴SILVA, Maria das Graças. Goiânia, 9 de junho de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.



Figura 5 - Evento particular em uma chácara em Goiânia/GO.
Maria das Graças e Alberto Pereira dos Santos.
Fonte: Arquivo pessoal de Maria das Graças Silva, 1990.

O professor Humberto César Machado havia iniciado seu aprendizado em dança na escola de etiqueta *Yu Fon* e relatou que no ano de 1985, quando buscou sua irmã Mara Cristina Machado, nesta escola acontecia um curso de danças de salão, do então professor carioca *Russo*, que a escola *Yu Fon* trouxera da cidade do Rio de Janeiro para aprimorar as suas alunas segundo princípios de como dançar corretamente no meio social. Humberto César Machado nos lembra que as aulas de etiqueta eram naquele período “algo quase que obrigatório na época para todas as meninas que buscavam adquirir boas práticas de etiqueta social e passarela na época”⁴⁵. Observa-se aqui que a dança de salão em Goiânia, ganha sentido e expansão justamente por estar associada à etiqueta e escolas de Etiqueta como a *Yu Fon.*, frequentadas pela classe média e alta naquele período, que investiam trazendo profissionais de fora para aperfeiçoamento destes aprendizados.

⁴⁵ MACHADO, Humberto César. Goiânia, 02 de março de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

A proprietária da escola de etiqueta *Yu Fon*. Nize de Freitas foi uma das empresárias que investiram na dança na década de 1970. Como relatado pela historiadora Luciana Ribeiro (2019), “Nize identificou que a dança poderia ser uma ótima auxiliar na formação postural e rítmica de suas alunas, além de proporcionar uma efetiva integração nos bailes da cidade” (RIBEIRO,2019, p. 100).

Humberto César, conta ainda que, embora tenha relutado em aprender a dançar por puro machismo naquele período, ouviu os apelos da irmã e aos poucos foi pegando gosto, pois logo o professor “Russo” retornou ao Rio de Janeiro.

Já no término do curso foi organizado pela própria dona da escola, um grupo de participantes coordenado por mim, que passou a se reunir nos finais de semana para treinar, não esquecer e aprimorar o que havia sido ensinado no curso. A coisa deu tão certo, a aceitação foi tão grande, que logo percebi uma possibilidade de ganhar alguns trocados ministrando aulas.⁴⁶

Humberto então passou a ministrar aulas quando Nize de Freitas o convidou para dar continuidade às práticas de dança na sua escola, ainda em 1985, logo após o curso do professor carioca. A dança de salão que a classe alta e média usufruía em Goiânia nasce nesse cenário, no qual a educação passava por regras estabelecidas pela etiqueta, fazendo da prática da dança um instrumento para vida em sociedade.

Segundo a historiadora Rejane Bonomi Schifino (2013), a cidade de Goiânia, embora tenha sido projetada como uma cidade moderna, foi povoada por famílias das cidades interioranas do Estado. Com isso, grande parte da população constituidora da capital, repetiam os costumes e etiquetas que poderiam ser colocados como provincianos, diante de uma cidade que representava essa modernidade entre os anos trinta e quarenta.

Conforme os historiadores Guarato e Dias (2020) a cidade de Goiânia desde a década de 1970 contava com escolas de dança organizadas para ofertar técnicas e estéticas de danças com predominância para o balé, jazz, ballet moderno e sapateado, sempre vinculados à educação das boas maneiras e comportamentos, no entanto, não eram ofertadas danças de salão.

⁴⁶ MACHADO, Humberto César. Goiânia, 02 de março de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

Enquanto produção artística, estas também estavam presentes em outro contexto, o que colocou Goiânia naquele período em contato com o cenário nacional da dança moderna, na disciplina rítmica ministrada pela professora Lenir Miguel de Lima⁴⁷, na graduação de educação física da Escola superior do Estado de Goiás (ESEFEGO).

Essas representações construíam uma cultura peculiar na cidade de Goiânia, não conforme com o que era planejado pela política oficial do que significava modernidade, mas com a concepção própria do que modernidade significava para aqueles novos moradores de Goiânia, uma modernidade peculiar, misturada, híbrida, com componentes locais e estrangeiros. O choque está entre a cultura rural e o urbano, entre os símbolos que a dança e seus eventos, trazem como colocado pelo sociólogo Francês Pierre Bourdieu (2006).

Esse pequeno baile do interior dá ocasião a um verdadeiro choque de civilizações. Nele é todo o mundo da cidade, com seus modelos culturais, sua música, suas danças, suas técnicas corporais, que irrompe na vida camponesa. Os modelos tradicionais dos comportamentos em festas se perderam ou deram lugar a modelos urbanos. (BOURDIEU, 2006, p. 85).

Para o antropólogo Néstor García Canclini (1998) “[...] a expansão urbana é uma das causas que intensificam a hibridação cultural” (CANCLINI, 1998, p. 285). Também salienta que passamos de uma sociedade com diversas comunidades rurais para uma sociedade urbana, com redes de informações complexas. A desterritorialização na modernidade é uma das características presentes nas grandes cidades, que abrigam não somente as populações nativas, mas pessoas de outras cidades como Goiânia.

Um dos fatos interessantes que marcaram a dança de salão em Goiânia resultam desta união entre a etiqueta e o hibridismo da cultura como relatado pela professora de dança de salão, entre os anos de 1985 a 1992, atualmente funcionária do Sebrae, Mara Cristina Machado Lima. Ela iniciou na dança de salão como aluna da escola de etiqueta *Yu Fon.*, com 12 anos em 1985, e o curso com o professor carioca Russo aconteceu em um final de semana. O seu

⁴⁷ A historiadora goiana Rejane Bonomi Schifino (2012), esclarece que a professora Lenir Miguel de Lima foi professora na Graduação de Educação Física na Escola Superior do Estado de Goiás, onde ministrou a disciplina rítmica, sendo preponderante para a difusão das técnicas da Dança moderna e contemporânea local utilizando a metodologia de Helenita Sá Earp, que era denominada Sistema de Dança Universal, técnica que utilizava a metodologia musical de Dalcrose e as de dança de Isadora Duncan em sua fundamentação (SCHIFINO, 2012, p.29).

irmão Humberto César Machado assistia à aula por uma pequena janela que tinha na porta da sala, quando foi convidado pelo próprio professor para ajudar. Ela relata que o irmão após aquela experiência, começou a aprender e ensinar autodidatadamente. Começaram a ensaiar e treinar passos juntos, e cerca de seis meses depois daquela aula na *Yu Fon*. Escola de Etiqueta começaram a ministrar aulas de dança de salão.

Ele começou a dar aula numa academia ali no setor oeste, uma academia muito bacana, que tinha ballet, sapateado, está me faltando a memória o nome da academia, acho que a dona era a Maria Inês Araújo de Castro e a Sayonara, eu tinha 12 anos e ele 14. A gente não dizia a idade para não atrapalhar para dar aulas [...]⁴⁸.

Em 1986 Humberto negociou para dar aulas no espaço de bailes e restaurante Super Forno de Barro⁴⁹, eles começavam às 16 horas no domingo e iam até às 20 horas com aulas de vários ritmos.

E ficamos lá por muito tempo até que o Humberto Cesar foi para a França por volta de 1988, no projeto com performances do Martim Cêrere na época, conheceu a Andrea Palmerston nessa época, e quando retornaram, aí foi o *boom*, foi quando, é que a gente pode dizer, que na realidade eu vi a popularização de vez da dança de salão.⁵⁰

⁴⁸ LIMA, Mara Cristina Machado. Goiânia, 25 de jan. 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

⁴⁹ Localizava-se na Av. T.9 com Av. T.3 no Setor Bueno em Goiânia/GO.

⁵⁰ LIMA, Mara Cristina Machado. Goiânia, 25 de jan. 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

Le TANGÔ
academia

"ENSINANDO A BELA ARTE DE DANÇAR A DOIS"

TANGO
LAMBADA
VALSA
SWING
SALSA



BOLERO
FOX-TROT
MAMBO
COUNTRY
SAMBA...

Direção: Prof. *Humberto César*



"Professores Especializados em Danças de Salão
no Brasil e no Exterior"

Rua T 29, esq. c/ T 52 nº 1498
S. Bueno - Goiânia-GO

Fone: (062) 251-1164 - A Tarde
253-1535 - A Noite

Figura 6- Cartaz da Academia "Le Tangô" 1992
Fonte: Arquivo Pessoal de Humberto César Machado.

Os espaços reservados para a execução da dança de salão para a classe alta e média eram para a educação dos corpos.

A dança de salão em Goiânia seguia a tendência que vinha desde o início da cidade, onde era confinada a bailes, salões de clubes da cidade e festas de formaturas, com isso dentro de um curso de etiqueta era necessário conhecimento na arte da dança dos salões (SCHIFINO, 2012, p. 62).

As danças de salão estavam relacionadas com a convivência social. No caso, um dos espaços que mais aparece nos relatos que conseguimos ter acesso naquele período, foi o Jockey Clube de Goiás, como nos contou

Humberto César Machado, “destacava-se o Jôquei Clube de Goiás frequentado fundamentalmente pela elite goiana, hoje um mausoléu abandonado”⁵¹. Tinham serestas com música ao vivo nas sextas-feiras até o ano de 2009, desde o início, com o objetivo desta integração social das classes mais altas da cidade de Goiânia. A historiadora Rejane Schifino (2012) destaca que o Automóvel Clube criado em 1935 em Goiânia, passou a ser nomeado de Jôquei Clube a partir de 1943, sendo um ponto de encontro da elite Goiana. Havia uma separação bem determinada oriunda da posição social e econômica provenientes da antiga Capital “Cidade de Goiás”⁵² e o interior dos quais muitos destes novos moradores eram naturais.

Se, por um lado, segundo a historiadora Rejane Schifino (2012), a dança considerada não cênica, como as danças dos salões, sofria uma censura exercida no período do início da cidade de Goiânia, mais precisamente entre os anos de 1930 a 1940, “principalmente com a influência religiosa sobre as famílias, que acreditavam ser um fator desviante para a juventude, tirando-os do caminho da boa moral e dos bons costumes vigentes naquele período” (SCHIFINO, 2012, pp. 42-43), por outro lado, a Dança de Salão estava nos Bailes desde 1937, improvisadamente no início da cidade de Goiânia, consoante a cientista social Genilda d’Arc Bernardes (2009), para quem

No cotidiano dos que construíram Goiânia o lazer relaciona-se ao aspecto associativo formando momentos de alívio do cansaço, das tensões e das duras condições de vida. Não é difícil imaginar que o lazer também funcionava na base da improvisação. Os depoimentos relatam os arrasta-pés, os bailes, os passeios nas casas dos vizinhos e inclusive do rádio que proporcionava momentos de muita alegria (p. 45).

Eram os bailes populares. “[...] Havia bailes sempre. De sábado pra domingo havia baile. Principalmente em Campinas e também lá na região do Botafogo. [...]”. Como relatado por Sebastião Barbosa (2009 apud BERNARDES, 2009), os Bailes populares eram uma das poucas diversões dos novos habitantes naquela cidade que se expandia. Já a necessidade de se ensinar a

⁵¹ MACHADO. Humberto César. 02 de março de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

⁵²Cidade de Goiás é um município brasileiro, antiga capital do estado homônimo de Goiás. O município foi reconhecido em 2001 pela UNESCO como sendo Patrimônio Histórico e Cultural Mundial por sua arquitetura barroca peculiar, por suas tradições culturais seculares e pela natureza exuberante que o circunda.

dança enquanto um fazer pedagógico para se aplicar nos bailes da elite surgiu em 1975, como contou Nize de Freitas, proprietária da Escola de Etiqueta *Yu Fon*.

[...] eu comecei a notar falhas em salões de festas, pessoas que não tinham a menor noção de ritmo porque, eu lancei o curso de etiqueta em Goiânia e percebi que os gestos têm muito a ver com a dança, o passo sabe? Pessoas ao invés de gesticular, agridem, ao invés de andar, tropeçam, então... Ao invés de falar, miam. Então eu falei, olha, vou abrir uma parte da minha escola só para dança, curso de ginástica rítmica, sabe? (Nize de Freitas, 2009, apud RIBEIRO, 2019, p.100).

A etiqueta na dança de salão vem dessa relação da disciplina como elemento mediador da sociabilidade que a modernidade exigia em uma nova cidade. Disciplina colocada por Foucault (1986) como aquela que diferindo da escravidão, não mais se fundamenta na “apropriação dos corpos”, mas na elegância que se desvincula da violência e nasce com isso uma arte do corpo humano, que se sujeita a manipulação dos seus gestos e de seus comportamentos. “Forma-se uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos” (FOUCAULT, 1986, p. 127).

As escolas de danças adjetivadas como cênicas, se abriam desde 1985 para a dança de salão, devido a uma crescente demanda do mercado, espaços dedicados à etiqueta chancelam a sua inserção, e se permite então a abertura para professores como Humberto César, que iniciou em 1985 o ensino de dança de salão em escolas de danças antes restritas às danças cênicas, como a *Yu Fon*., Escola de Etiqueta, que ofertava aulas de *jazz* para moças, e também na escola Energia Núcleo de Dança. Conforme a historiadora Rejane Bonomi Schifino (2013) entre os anos de 1940 a 1960, o ensino da dança é mantenedor da etiqueta, da disciplina e da estética em Goiânia e tinha uma formação voltada para a elite, preocupada em estar alinhada com a finalidade de formar comportamentos que foram importantes para a vida na sociedade goianiense. Esse quadro iniciou com a abertura do mercado para esse grupo social, a classe média.

Uma das mudanças ocorreu na década de 1970, quando a classe média obteve acesso ao ensino da dança com a abertura da primeira escola específica de dança, o *Musika* e na ampliação de espaços de convivência. Esse movimento de ampliação do mercado era uma demanda das classes alta e média devido à

expansão urbana da capital, surgindo outros Clubes na cidade de Goiânia na década de 1970, como colocado pela arquiteta goiana Carolina Rodrigues Boaventura (2014):

Não alheio às intensas mudanças do Centro e mais particularmente do seu entorno, o Jockey Clube na década de 1970 sentiu-se também obrigado a acompanhar o progresso sobre a qual a cidade se redesenhava. Além do surgimento de novos clubes sociais, como o Country Clube de Goiás e o Clube de Regatas Jaó (BOAVENTURA, 2014, p. 104).



Figura 7 - Foto de 1978 , alunas da professora Cristina Bonetti do Grupo de Dança de Jazz e sapateado da Escola Yu Fon escola de etiqueta.
Fonte: Arquivo pessoal de Cristina Bonetti.

Deste modo, seguindo as narrativas que tivemos acesso, o ensino de danças de salão em diferentes espaços da cidade se deu a partir da escola de etiqueta *Yu Fon* em Goiânia em meados da década de 1980. Nesse processo, é destacada a atuação de um professor do Rio de Janeiro, trazido para ministrar aulas de Rock Anos 60 e bolero, era então o professor com o nome artístico Russo, o José Antônio dos Santos Forte, conforme apresentado na introdução. Naquele período, Russo estava como primeiro *mestre sala* da Escola de Samba Portela do Rio de Janeiro, veio à Goiânia para ministrar aulas para as moças do curso de etiqueta. O professor Russo, segundo a reportagem do site G1 de Goiás chegou a se mudar para Goiânia em 2000, “O experiente passista afirma ser o precursor da dança de salão em Goiânia, o que o orgulha”⁵³.

⁵³ TÚLIO, Sílvio. Ex-mestre-sala da Portela desfila por escola de samba de Goiânia. Disponível em: <http://g1.globo.com/goias/carnaval/2015/noticia/2015/02/ex-mestre-sala-da-portela-desfila-por-escola-de-samba-de-goiania.html>. Acesso em: 19 mar. 2020.

Tendo sido aluno de Russo, Humberto César Machado se dedicou ao ofício de ser professor de dança de salão, trabalhando em diferentes espaços de dança entre fins da década de 1980 e no início da década de 1990, inaugurou a *Le Tangô*, escola especificamente de danças de salão, com abertura em 1991, trazendo por diversas vezes o professor de dança *Russo* do Rio de Janeiro, com o qual neste período, fizemos uma parceria de dança. Fui sua parceira em Goiânia entre os anos de 1993 a 1996, quando este ministrava cursos na cidade, dançávamos principalmente bolero e tango, participamos de apresentações em eventos, ministramos alguns cursos, inclusive em um deles, associamos conceitos de dança de salão e benefícios terapêuticos, como podemos verificar nesta matéria do Jornal “O Popular” de 1995:

Prazer e terepia da dança de salão

Professore carioca volta a Goiânia para ensinar interessados em dançar diferentes ritmos

Curso: Dança de Salão
Professor: Russo
Início: De hoje até sábado
Local: Bolero & Cia Academia - Rua 11-A, nº 108, Setor Aeroporto

José Antônio dos Santos Forte, o popular professor de dança carioca Russo, já perdeu a conta de quantos cursos ministrou em Goiânia. Sabe que foram muitos. Tanto, que aqui fez amigos, e volta e meia retorna para mais um curso de *Dança de Salão*, como o que vai promover de hoje até sábado, na Bolero & Cia Academia, no Setor Aeroporto. Os interessados ainda poderão inscrever-se.

Desde 1983, Russo vem a Goiânia para ensinar o pessoal a dançar tango, bolero, fox, rock, samba, swing e outros ritmos que empolgam seus alunos. Apenas a lambada não figura no repertório variado do porta-bandeira da Portela, que a cada carnaval impressiona a platéia da Marquês de Sapucaí. Para Russo a lambada simplesmente não existe. “Até hoje ninguém conseguiu me provar qual é o passo da lambada. Para mim trata-se de uma colcha de retalhos”, afineta o dançarino.

Há quase 40 anos Russo mexe o corpo com técnica e elegância nos salões brasileiros e também do exterior. Sabe rodopiar como poucos, embalando a mais resistente dançarina de salão. São regulares os bailes que ele organiza no Rio, onde faz direção artística para duas casas

noturnas. Russo possui um currículo invejável e está entre os melhores dançarinos do Brasil.

Os convites para apresentações fora do País não são novidade para ele, o único brasileiro a fazer parte

do *Grupo Argentino de Tango*. Pesquisador de bailados, Russo viaja sempre, estudando as danças folclóricas e regionais. Aos que quiserem participar do curso *Dança de Salão*, o dançarino revela suas vantagens: amplia o convívio social, facilita novas amizades, funciona como ginástica paliativa, resolve problemas de coluna e de obesidade e, para completar os benefícios, contribui muito para o alívio das tensões do dia-a-dia (V.B.)

Divulgação



RUSSO
Uma vez mais, o bailarino carioca ministrará, em Goiânia, curso para quem quer aprender a dançar

Figura 8 - Jornal: “O Popular” Nas Páginas 2. Goiânia 27 de março de 1995
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Os salões de bailes públicos talharam o crescimento de uma indústria cultural do divertimento e da socialização através da dança. De acordo com a professora e escritora Paulina Ossona (1988): “O baile deixou de ser diversão refinada ou espontânea para transformar-se em mercadoria sofisticada e mutante, que se oferece a uma clientela que paga para realizar uma atividade planejada para a melhor exploração do consumidor” (OSSONA, 1988, p. 66). Ainda salienta que a transição também se dá através dos ritmos surgindo neste processo entre as danças da corte e os bailes públicos. Diferentemente da visão de Ossona (1988), este refinamento e espontaneidade não se perde ao se inserir ao mercado, é justamente o que faz com que a dança de salão ganhe um espaço no mercado, pois a sofisticação, sociabilidade e refinamento são o que provocam este público da dança de salão a investirem em aulas e seus produtos, assim como seus bailes passaram a serem monetizados de forma que vendem este valor enquanto uma tradição histórica de estética do refinamento. Paulina Ossona (1988) coloca a dança de salão como aquela que “explora o consumidor”, colocando o mercado como algo nocivo que desvaloriza a dança enquanto mercadoria, retirando o refinamento e a espontaneidade da atividade, sendo que o que vende é justamente essa promessa de refinamento, antes restrita às classes altas.

De acordo com o historiador Rafael Guarato (2018):

Muitas formas de fazer das danças populares – mediadas pelos meios massivos ou não – e as escolas de dança por exemplo, não apresentam resistência em cobrar e/ou receber pelos serviços prestados através da prática da dança, assim como é recorrente terem encomendas por seus serviços ou produtos. (p. 40).

Em entrevista com o professor de dança de salão Esio Guimarães, que iniciou sua aprendizagem em dança na academia *Lê Tangô*, este relatou que nos últimos anos da década de 1980, ainda como professor de capoeira, a cidade inteira de Goiânia tocava lambada em diferentes localidades, acompanhado o processo de disseminação desse gênero musical e muitas casas noturnas aderiram à lambada como musicalidade do momento, que conseguia adesão do público jovem e urbano. Em Goiânia, havia na época algumas danceterias e boates, muitas tocavam lambadas em 1988, o que foi

confirmado por muitos entrevistados, inclusive com concursos para os melhores casais de dançarinos da noite, como a boate *Zoom*⁵⁴, que tanto o professor Enio Cárcere quanto o Humberto César Machado e também o professor Geraldo Ramos⁵⁵ relataram terem participado de concursos nestes espaços, isto entre os anos de 1989 até 1995.

Outro espaço citado pelo professor Geraldo Ramos, que foi professor de dança de salão do Centro Cultural do Estado de Goiás Gustavo Ritter por 20 anos, foi a Boate *Eagles*⁵⁶ e também espaços mais populares como o *Chão de Estrelas*⁵⁷, a *Chácara do Japonês*⁵⁸ e o então *Super Forno de Barro*⁵⁹ que também mantinha eventos dançantes aos finais de semana com muita lambada no repertório.

A lambada inclusive fez parte do repertório do grupo de teatro *Martim Cererê*, que representou o Governo do Estado de Goiás, com apresentações culturais e estandes com empresas goianas na Feira Internacional de Dijon na França, que aconteceu no período de 28 de outubro a 12 de novembro de 1989. O então diretor do grupo, o teatrólogo Marcos Fayad⁶⁰, incluiu em seu espetáculo que foi a Dijon França em 1989, apresentações de ritmos brasileiros, com destaque especial à lambada. Após terminar a Feira Internacional Gastronômica, alguns atores continuaram por mais algum tempo na França, como no meu caso e o de Humberto César Machado, o qual relata:

[...] eu e Andrea passamos a fazer algumas apresentações de lambada, aqui, ali e acolá, o fato é que passamos a integrar um grupo de brasileiros que faziam apresentações desse tipo na região de Paris, algo muito comum na época⁶¹.

Segundo o historiador Leonardo García (2006), a lambada possui grande aceitação na França e em toda a Europa, principalmente por representar um

⁵⁴ Localizava-se na Galeria do Cinema Um, na Avenida República do Líbano, Setor Oeste. Goiânia/GO.

⁵⁵ Aluno do professor Humberto César Machado e posteriormente participou do grupo da então escola de dança *LêTangô*.

⁵⁶ Localizava-se na Av. Assis Châteaubriant, Setor Oeste. Goiânia/GO.

⁵⁷ Localizava-se na saída para a cidade de Guapó, Goiânia, Goiás, Brasil., BR-060.

⁵⁸ Localizasse na Rua Direita, 326 - Vila Sol Nascente, Goiânia/GO.

⁵⁹ Localizava-se na Av. T9, esquina com a Av. T.3 do Setor Bueno. Goiânia/GO.

⁶⁰ Marcos Fayad teatrólogo nascido no Rio de Janeiro, onde estudou Psicologia e estreou no teatro nos anos 1980. Mudou-se para Goiânia a convite do então secretário de Estado da Cultura Kleber Adorno na década de 1980, para a inauguração do Centro Cultural Martim Cererê onde foi seu primeiro diretor por cinco anos.

⁶¹ MACHADO, Humberto. 02 de março. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

paradigma entre o clima frio e a dança simbolicamente vista como um ritmo quente. Por outro lado, na América Latina, há o paradigma do primitivo, do espontâneo e da sensualidade como representação do corpo e do quente que a lambada passou a representar.

García (2006) também destaca que o fenômeno lambada lhe parece escapar aos recursos estéticos e estratégicos de produto de consumo de seus criadores, onde o movimento de reprodução se desenvolve de maneira independente por toda a Europa, mesmo após seu desaparecimento da mídia formal, onde os artistas de várias localidades gravam e reinventam a lambada com releituras regionais e valorização das minorias em suas letras.

L'imaginaire luso-tropical véhiculé par « Lambada » opère également comme un axe de changement dans les nouvelles représentations globales sur l'Amérique Latine. Sont ainsi reléguées au passé les images de sous-développement endémique et de violence politique au profit d'une nouvelle unité continentale imaginée à travers ses produits de consommation.⁶²(GARCÍA, 2006, p. 6)

No início de 1990 retornamos a Goiânia e como relatado por Humberto: “Com um ritmo estourado no mundo todo e a febre social instalada, onde todos queriam aprender a dançar aquele ritmo, aproveitamos a oportunidade”⁶³. A lambada chegou a Goiânia com espaço na mídia local e nacional, como nas novelas da TV Globo, discos em vinil, rádios e todo o apelo midiático.

1.2 – Um “novo” gênero abrigado de dançar: a lambada e sua relação com a dança de salão

A lambada e seu aparecimento é objeto de diversos embates, mas que já apresenta alguns consensos entre estudiosos do assunto. É considerado um ritmo brasileiro oriundo do estado do Pará e obteve o seu auge no Nordeste, mais especificamente na cidade de Porto Seguro, na Bahia. O gênero teve prestígio regional nos anos 1980, com a gravadora *Gravasom*, através de

⁶² Em tradução livre: O imaginário luso-tropical veiculado pelo nome "Lambada" também funciona como eixo de mudança nas novas representações globais da América Latina. Imagens de subdesenvolvimento endêmico e violência política são, portanto, relegadas ao passado em favor de uma nova unidade continental imaginada por meio de seus produtos de consumo. GARCÍA, 2006, p.12

⁶³ SILVA, Maria das Graças. Goiânia. 09 de junho de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

lançamentos de discos de vários artistas e coletâneas populares, com a série “Guitarradas – Lambadas Ritmo Alucinante” (ROSA, 2017). Em sua base musical estão diversos ritmos brasileiros e latino americanos como o choro, o carimbó, a guitarrada, o merengue, o mambo e a cumbia.

O gênero, lambada ganhou notoriedade e espaço midiático nacional com a canção “Chorando se Foi”⁶⁴, gravada pela brasileira Márcia Ferreira em 1986, embora já tivesse sido gravada em 1985 pelo quarteto peruano “Cuarteto Continental”. Em 1986 a cantora Márcia Ferreira em parceria com José Ari, gravou uma versão de sua autoria “Chorando se Foi”, que chegou aos ouvidos dos franceses Olivier Lorsac e Jean Karacos em Porto Seguro BA, que ao voltarem para a França, registraram ilegalmente a música sob o pseudônimo Chico de Oliveira. Montaram o grupo Kaoma e lançaram a mesma música com o nome de “Lambada”, se tornando um *mega hit* mundial (LIMA, 2013).

No Brasil, chorando se foi ficou à frente de Vogue, de Madonna, na lista das mais tocadas de 1989. Na França, ocupou o primeiro lugar nas paradas por 12 semanas seguidas e vendeu dois milhões de cópias. O refrão da composição — que, na verdade, é boliviana e não brasileira — foi cantarolado com sotaque francês, chinês, australiano, alemão, britânico. Pelo Kaoma, foi gravada em português, inglês e espanhol, mas ganhou versões em outras vozes, como a da cantora japonesa Akemilshii. Virou hit infantil em cassetes da Xuxa e dos pequenos do Trem da Alegria. (SAMORANO, 2011, p.3).

Outras origens também foram divulgadas, todas vindas do Pará como a colocada pelo jornalista e escritor Fernando Rosa (2017), quando relata que a origem está na música “Lambada” (sambão), de Pinduca, em seu disco *No Embalo do carimbó e Sirimbó*, Volume 5, lançado em 1976 do Mestre Vieira, considerado o inventor da guitarrada e que nas disputas pela memória, é um dos concorrentes ao status de “verdadeiro criador da lambada”, com seu disco de 1978 com o nome de *Lambada das Quebradas*.

A lambada, no início dos anos 1980, tornou-se um sucesso como colocado pelo professor Milton Moura (2010), e chegou “[...] através do vinil, da fita cassete e das ondas de rádio” (p. 346). Belém do Pará foi o ponto de chegada do merengue, o carimbó e a síria, que adquire os traços locais e constitui a

⁶⁴Música reivindicada pelos irmãos bolivianos Gonzalo e Ulisses Hermosa, como uma composição realizada em 1983 de autorias deles, intitulada *Llorando se fue*. Gravada pelas cantoras Márcia Ferreira e cantora brasileira Loalwa Braz, radicada em Paris nos anos 80, cantora do Grupo Kaoma, que registram a mesma música com o nome de “Lambada”.

lambada. O termo lambada é primeiramente utilizado pelo radialista Haroldo Caraciolo, que reconhecia esta mistura de ritmos e dizia no ar “agora vou tocar uma lambada para vocês”. A música tem duas versões de mestres: o Mestre Vieira, de Belém do Pará, que passou a atualizar o nome lambada nos seus arranjos, antes nomeado de guitarrada; e Pinduca, também de Belém, como os “pais da lambada”, sendo a difusão da lambada através do seu disco “No Embalo do Carimbó” em que uma das faixas se chamava lambada (MOURA, 2010, pp. 347-348).

A forma de se dançar a lambada, de acordo com o professor de dança Chico Peltier (1999), começou com o carimbó em Belém em 1983, quando dançada a dois. Era binária e muito parecida com a forma de se dançar merengue. As músicas utilizadas eram principalmente do Rei do Carimbó Pinduca. O Carimbó chegou à Bahia e se misturou com o forró, ganhando uma forma diferente do Carimbó de se dançar, com as pernas bem dobradas e o ritmo quaternário.

As Casas de Shows, grupos musicais, apresentações em eventos, aulas, fizeram com que a lambada incorporasse muitos passos acrobáticos e giros, parecidos com os do Rock anos sessenta, embora nos concursos e eventos em São Paulo fossem valorizados aqueles casais que mais se mantinham juntos, sem muitas acrobacias como relatado por Adiel dos Anjos Modesto. Neste período, relatou que a primeira lambateria que surgiu em São Paulo foi a *Lambateria Um*⁶⁵ de um rapaz que chamava Teixeira. “Ele não deixava ninguém da casa noturna dançar solto, quem dançasse solto tinha que sair, as músicas eram raridades conseguidas em Porto Seguro, as fitas Cassetes”⁶⁶.

Adiel foi meu primeiro parceiro de lambada em 1988 em Porto Seguro, quando conheci o grupo de 120 paulistas, chegaram a Porto Seguro – Bahia, vindos em uma excursão proporcionada pelas *Lambaterias Mel*⁶⁷ e *Lambar*⁶⁸, todos visando dançar a “verdadeira lambada”. Segundo Adiel: “Lá que se dança

⁶⁵ Localizava-se na Praça Benedito Calisto no Bairro de Pinheiros. São Paulo/SP.

⁶⁶ MODESTO, Adiel dos Anjos. 06 de maio de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

⁶⁷ Localizava-se na Rua Pamplona, Jardim Paulista. São Paulo/SP.

⁶⁸ Localizava-se na Av. Brigadeiro Faria Lima. Jardim paulistano. São Paulo/SP.

de verdade a lambada, então tá bom, é onde eu vou aprender a lambada de verdade, em Porto Seguro”⁶⁹.

Porto Seguro é uma cidade costeira no sul do estado brasileiro da Bahia. Possui mais de 90 quilômetros de praias tropicais, sendo uma cidade turística, com um movimento nacional e internacional de turismo. No ano de 1989, a lambada já fazia parte do “marketing” turístico, como podemos ver nessa matéria do Jornal A Tarde, de 1989, quando escreve, em 14 de fevereiro, que “[...] para quem quiser aprender a dançar lambada, a cidade de Porto Seguro é uma boa opção, principalmente nesta época do ano”⁷⁰.



Figura 9 - Jornal “A Tarde” -Bahia 14 de fevereiro de 1989.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Como se pode verificar, a matéria coloca dois turistas, no caso uma goiana e um paulista, mostrando que os turistas aprendem de forma rápida com

⁶⁹MODESTO, Adiel dos Anjos. Entrevista I. 06 de maio de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.[duração: 53:59 min., Áudio MP4, Entrevista feita via aplicativo Zoom. O entrevistado estava em São Bernardo do Campo/São Paulo].

⁷⁰ PORTO Seguro tem na Lambada mais uma de suas muitas atrações. “A TARDE” Municípios. Bahia. Porto Seguro-Sucursal Extremo Sul da Bahia, 14 fev. 1989.

a ajuda de dançarinos de lambada que “ensinam o ritmo a qualquer um, em pouco tempo de dança”⁷¹. A lambada também é citada como um mercado de trabalho, um “meio de vida” dos “nativos” e trazia lucros para os empresários da região.

Para muitas pessoas, principalmente os nativos, a lambada é um ‘meio de vida’ uma vez que quando as empresas de turismo da região participam de simpósios nacionais sobre o turismo os ‘lambadeiros’ sempre são levados para poder mostrar aos participantes esta dança contagiante, que tem atraído muitos lucros para os empresários de Porto Seguro.⁷²

Naquele momento os “Lambadeiros”, as barracas de praias, as cabanas, os espaços dedicados ao turismo de classe média e alta, se dedicavam a ensinar a lambada⁷³. Os turistas eram atraídos com apresentações da lambada e aulas deste ritmo nos diversos espaços de promoção ao turismo.

Segundo a matéria, a classificação e identificação das pessoas na matéria do jornal “A Tarde” e dos procedimentos que permitem reconhecer trabalhadores de um mercado movimentado pela lambada, ser reconhecido como profissional em dança, até mesmo de danças que não são enquadradas enquanto arte, são aqueles sendo dotados de um saber específico, conhecedores de um saber que suprem com serviços a leigos que precisam de sua orientação. Sendo assim, a dança como uma categoria profissional, um ofício, surge com a demanda e passa a ser eleito profissional aquele que ganha dinheiro com dança, uma lógica, desvinculada inclusive dos critérios estéticos e de formação.

Na consolidação de uma área de atuação específica para a dança como arte, buscou-se fixar normativas de segregação e, ao mesmo tempo, moldar um mercado com prerrogativas no mundo do trabalho assalariado. A profissionalização assumiu um caráter ambíguo, porque o cumprimento de critérios de classificação baseados no mérito e na remuneração fixa, pressupondo formação específica e hierarquização, sugeria que o reconhecimento profissional no campo não dependia da competência estritamente artística. O vínculo ao dinheiro aparecia como referência para classificação. (GUARATO, 2016, p. 349).

Ao analisar trabalhos de danças adjetivadas como arte, o historiador Rafael Guarato (2016) destacou que a partir do final da década de 1970, a

⁷¹ Jornal “A Tarde” - Bahia 14 de fevereiro de 1989.

⁷² Jornal “A Tarde” - Bahia 14 de fevereiro de 1989.

⁷³ A história das ‘lambaterias’ e da parte pedagógica da lambada em Porto Seguro, merece análise cuidadosa, mas devido ao escopo deste estudo, não conseguiremos nos aprofundar nesse assunto.

definição de quem seriam profissionais de dança passava por consideração relacionadas a critérios monetários “[...] podendo se alargar e retrair, possibilitando que diferentes pessoas, em diferentes espaços e tempos, pudessem se filiar a ela” (GUARATO, 2016, p. 351). Naquele momento o ritmo da Lambada autorizava a inserção dos “nativos”, que moravam em Porto Seguro, ensinavam e eram remunerados por isso. Deste modo, a compreensão do profissional de lambada em Porto Seguro, estava atrelada à ideia de remuneração em troca de um saber específico e especializado em dança. Essa prerrogativa também foi utilizada pelos “turistas” que se apropriavam deste ritmo e levavam para suas cidades, passando a se nomearem como professores de dança, partindo da premissa de que começavam a fazer deste ofício uma forma de serem remunerados, ofertando aulas, apresentações e vivendo de dança. Um destes turistas, que se apaixonou por este ritmo e se tornou um profissional de dança segundo o critério monetário foi Adiel dos Anjos Modesto.

Modesto era vendedor de varejo na cidade de São Paulo quando conheceu o movimento da lambada através de uma rádio. O seu relato é a história por dentro deste ritmo, de um dançarino que esteve presente em diversos momentos marcantes e o que contribuí para verificar a importância das fontes orais na dança. “Fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que poderia fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez”. (PORTELLI, 1997, p. 31). Sua trajetória como dançarino de lambada, será a história da lambada do início em 1988 até os dias de hoje, e como a lambada que ganhou notoriedade como dança em Porto Seguro, ou seja, este é um personagem que traz em sua própria história de vida, a partir de seu olhar, a história do início da lambada no Brasil.

Chegaram a Porto Seguro os Paulistas para aperfeiçoarem o estilo de dançar lambada. Dentre eles, dançarinos que ganhavam todos os concursos nas lambaterias paulistas, como o Benê e sua parceira Cida (Aparecida José da Silva), bem como o Luizinho e a Simone. “Eu segui as características do Luizinho, dançava mais junto e leve, embora admirasse muito o Benê”⁷⁴. Os dançarinos paulistas apareciam por todos os lados em Porto Seguro. Como

⁷⁴ MODESTO, Adiel dos Anjos. 06 de maio de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

relatado por Adiel, tinham concursos diariamente em Porto Seguro e em São Paulo também:

Comecei a participar dos concursos em Porto Seguro, eu ganhava em segundo e o Benê em primeiro, aí um Francês chamado Olivie Losac me chamou e disse que gostaria de me levar para a França, marcou para conversarmos no outro dia, mas desencontramos, quando me viu outra vez na Lambateria da Barra em Porto Seguro, disse que estaria em São Paulo, falei que sempre ia na Lambar que me encontraria. Pensei que era papo, mas quando retornei em São Paulo, um pessoal falou que tinha um Francês me procurando, quando o encontrei na Lambar, ele falou para fazermos o passaporte no outro dia, fomos então eu, o Benê também foi chamado mas desistiu pois trabalhava em Fortaleza nos shows do Beto Barbosa, e este duplicou o seu cachê, então o Olivie chamou o Brasil. Em menos de um mês já estávamos na França, chegamos e no outro dia fomos para a Espanha gravar o clip, juntamos com um grupo que já tinha lá TERCUNDÁ, esse francês Olivie juntou esse grupo com os dançarinos, junto com outro Francês Jean Karatos. Conseguiram o patrocínio com a Orangina, uma marca de refrigerante famosa na época, era uma grande produção⁷⁵.

Segundo Adiel, em São Paulo havia empresários franceses que buscaram os dançarinos na capital paulista para contratar e levar para a Europa. Por isso São Paulo influenciou como conhecemos a lambada hoje, e naqueles anos finais da década de 1980 com a lambada, a capital paulista era o centro dos dançarinos convidados para irem participar da gravação do clipe do grupo *Kaoma*.

Como colocado pelo historiador Jacques Revel (2010) “[...] a história dominante tinha se mostrado incapaz de apreender tudo que se referia à experiência social, ou, como ele dizia em uma palavra passível de ser discutida, à vivência” (p. 438). Adiel, um homem negro, que se tornou um dançarino profissional na França, com uma dança brasileira. De acordo com o filósofo e historiador Achille Mbembe (2017), a “lógica francesa” com os negros tem uma relação longínqua de tradição de apagamento, banindo dos discursos, toda a violência da raça no lugar daquilo que não deve ser mostrado. “Esta tradição de dissimulação, negação, e camuflagem, cuja reatualização podemos verificar hoje em dia, data precisamente do século XVI e XVII”. (MBEMBE, 2017, p. 122).

Conforme ainda com Mbembe (2017), em 1530 foi promulgado um edital, no qual era imposto limites à entrada do negro no território metropolitano, e também a exposição de negros, colocando-os no que o autor define como um

⁷⁵ MODESTO, Adiel dos Anjos. 06 de maio de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

disfarce, uma camuflagem, deslocando a raça negra para o universo do exótico e do frívolo, revelando uma sociedade francesa despreocupada e negligente.

Importa analisar a figura da negritude, uma vez que ela desempenha uma função chave na articulação do racismo, da frivolidade e da libertinagem na França. As três instâncias privilegiadas destas articulações são a literatura, a pintura e a dança. (MBEMBE, 2017, p.123).

O estereótipo do corpo brasileiro era muito sexualizado no exterior. A lambada se apresenta como uma dança sensual e os brasileiros que eram contratados para fazerem parte do Grupo Kaoma seguiam este estereótipo do “corpo brasileiro”. A dança brasileira como estereótipo construído na modernidade, descreve a criação de novos ritmos sincopados no Brasil, assim como o maxixe, um modelo do que é a dança brasileira inspirado nas tradições negras, latinas e ciganas, que passavam um sentimento de sensualidade.

A dança transformava-se em espetáculo dos sentidos, tendendo a arrefecerem-se os movimentos de controle e etiqueta. Nas narrativas da imprensa, descreviam-se os corpos ondulantes dos casais e o ar desvolto e endiabrado das mulheres que eletrizavam as plateias. (VELLOSO, 2007, p.10).

Este olhar para o corpo brasileiro, negro, estava para o nascimento da lambada, desde quando o Jornal “A Tarde” de 1989 em Porto Seguro chamam seus dançarinos de “nativos”, até na escolha para fazer um clipe de produção francesa. Naquele momento, a Lambada e sua forma de dançar estavam nos meios de comunicação e, como colocado pelo crítico literário Raymond Williams (2011), “[...] os meios de comunicação são, eles mesmos, meios de produção” (p. 69). Isto é, não são apenas formas, mas são social e materialmente produzidas, indispensável tanto para as relações sociais de produção quanto como meios de produção comunicativa e cultural, desvinculando às perspectivas da economia das políticas culturais.

Para o historiador Rafael Guarato (2010) se faz necessário “pensar o corpo que dança como produtor e anunciador de cultura em uma perspectiva mais abrangente” (p. 35). O capitalismo, como colocado por Raymond Williams (2011), traz em sua teoria crítica como consumo, que as teorias estão preocupadas com a compreensão de como um objeto pode ser consumido.

Estamos lidando com a cultura popular. Mas a lambada é popular porque seus fazedores eram pessoas das camadas populares ou ela se fez popular

devido sua popularização e consumo em larga escala? Ou a lambada se fez popular porque seus consumidores eram de classes populares? Afinal, o que permite classificarmos a lambada como uma dança popular? Para Guarato (2010) o estabelecimento de um termo que designe o que é cultura popular e suas danças, não se restringe a uma única designação. As relações oriundas desse meio urbano, transformadas em diversos significados em sua prática, torna pretensioso a reivindicação de um paradigma teórico que incorpore todos os desdobramentos neste campo da dança.

Segundo Canclini (1998), o popular não se concentra nos objetos, mas em atuações “dinâmicas da experiência coletiva”, as pessoas são capazes de se interagir de forma sincrônica e diacrônica a várias práticas simbólicas suburbanas e industriais, rurais ou mesmo urbanas. O popular é constituído por processos híbridos e complexos. Neste caso, a dança popular, antes de ser algo para consumo, é esta prática híbrida que misturou a dança lambada com o carimbó paraense e o merengue, transformada inclusive no compasso binário para quaternário, se modificando em Porto Seguro na Bahia e se transformando nos grandes centros urbanos como São Paulo.

Portanto, trata-se de uma dança popular que foi monetarizada no circuito turístico da cidade de Porto Seguro e projetada nacionalmente por meio da indústria fonográfica e de dançarinos de classe média oriundos de diferentes localidades, que trataram Porto Seguro como referência. Os dançarinos estavam sendo avaliados em suas performances nos concursos que aconteciam tanto na cidade de São Paulo quanto em Porto Seguro, incentivando o aperfeiçoamento através de competições, sendo estes locais os primeiros a apresentarem configurações que permitem tratarmos de um mercado de dança específico para os dançarinos de lambada, tanto para dançar nas bandas, quanto para ministrar aulas de dança⁷⁶.

⁷⁶ As Bandas dos Grandes Cantores de Lambada naquele período tinham uma competição entre elas. Adiel dos Anjos Modesto foi chamado para participar da coreografia da novela da televisão Rede Globo “Rainha da Sucata”, com o cantor Sidney Magal, em 1990, com a música *Me Chama Que Eu Vou*, que foi a abertura da novela Rainha da Sucata, exibida em 1990 pela Rede Globo. Relata que fazia parceria com uma moça chamada Aparecida José da Silva, a Cida, e que haviam se mudado para Fortaleza, e dançavam na banda do cantor Beto Barbosa. Os dançarinos foram chamados, de acordo com ele, para uma reunião onde o próprio Beto Barbosa informou que quem aceitasse participar da gravação com o Sidney Magal, estava fora do corpo de dançarinos da Banda dele, Beto Barbosa, como Adiel colocou: “Beto Barbosa e Sidney Magal tinham uma rixa grande, brigavam pelos dançarinos, shows e espaço na mídia”. (Entrevista Adiel dos Anjos Modesto, 06 de maio de 2020).

Como colocado pelo sociólogo Werner Sombart (1958), a relação da demanda é um motivador para a invenção de mercados, e não seria somente um poder controlador do capital, capaz de inventar mercados. Seguindo esse pensamento, as mudanças de mercado também se adaptam às condições de um novo público, com novas formas. Sendo a expressão da dança socialmente “mista” e se modifica no ambiente urbano, articulando com empresas, comércios, empresários, agentes das mídias. O que a lambada e seu sucesso midiático proporcionaram aos dançarinos que se envolveram com ela foi a oportunidade de um novo mercado da dança naquele período, com o aparecimento de personagens que compuseram essas performances culturais, como os empresários que levaram diversos dançarinos paulistas e posteriormente baianos, como colocado por Adiel.

Todos os dias da semana tinham shows em Paris, Espanha, Itália, Inglaterra e até nos Estados Unidos da América - embora a repercussão do Kaoma neste país não tivesse sido a mesma que nos outros países naquele período.

Em janeiro de 1990, o Kaoma fez uma apresentação no Palladium, em Nova York. A estranheza que os movimentos e a batida do ritmo causaram aos norte-americanos na época ficou eternizado numa matéria do jornalista Jon Pareles (1990) para o New York Times, sentenciando que "Lambada... se tornasse um pouco mais calorosa deixaria de ser uma dança!"⁷⁷ (tradução da autora).

O jornalista colocou a lambada como “lasciva” e a designou como um ritmo pouco atraente. Pareles (1990) ainda coloca que a Europa aceita as formas híbridas que a lambada oferece, sendo uma banda com sede em Paris, com músicos do Brasil, África, Caribe e França, mostrando que a Europa consome a forma lasciva e híbrida do estereótipo latino, diferentemente do público estadunidense.

A turnê do Grupo Kaoma representa a venda do estereótipo do corpo brasileiro no exterior, no entanto, nos Estados Unidos, a dança foi taxada como

⁷⁷ PARELES, Jon. Review/Pop; Lambada, aspirante a Loucura por Paris. Jornal New York Times New York. EUA. 15 de Jan, 1990. Sessão C.Pág.15. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/01/15/arts/review-pop-lambada-would-be-craze-by-way-of-paris.html>. Acesso em: 16 jan. 2021.

“A dança Proibida”. Neste mesmo cenário, em 1990 foi lançado um filme Estadunidense, *hollywoodiano* com este nome, “A dança proibida”. O subtítulo do filme, também presente na capa era uma paráfrase do jornalista do New York Times: “Lambada... se ficasse mais quente, não seria dançar!”.



Figura 10 - Cartaz do Filme de The Forbidden Dance.

Filme estadunidense dirigido por Greydon Clark e estrelado pela ex-Miss EUA, Laura Harring em 1990.

Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-236137/>. Acesso em: 16 jan. 2021.

Os últimos anos da década de 1980 trouxeram para a dança de salão, a lambada como aquele ritmo que nos remete à alegria e performances semelhantes ao maxixe do início do século XX. O corpo brasileiro e a aproximação da classe média para o consumo da sensualidade, alegria e juventude, cujas similitudes com o maxixe podem ser reconhecidas por meio do processo vivenciado com a dança nas primeiras décadas do século XX, como destacado pela historiadora Mônica Pimenta Velloso (2007).

As caricaturas nos remetem ao universo de uma cultura negra e mestiça que destacasse, sobremaneira, nos bailes populares. Tais ambientes não eram frequentados apenas por indivíduos ligados às camadas populares, mas, também, por jornalistas, fotógrafos, intelectuais e artistas de outros segmentos sociais. Existem registros de casais negros e mulatos maxixando nos salões da alta sociedade. Suzana Castera, famosa *cocote* francesa, nos tempos do Império, animava os bailes de sua casa (frequentada pelas elites políticas) com o maxixe. (VELLOSO, 2007, p. 6).

Este fato relatado pela historiadora Mônica Pimenta Velloso (2007), falando-nos sobre o maxixe poderia ser também em 1989, quando em Goiânia a lambada estava presente nos eventos da classe média. Segundo Geraldo Ramos,

A gente dançava de tudo um pouco, mas o que a gente apresentava era a Lambada, num tinha que vê, lambada. E aí a gente fazia show para os cantores, show para eventos também fazia show demais né o pessoal vinha aqui e chamava a gente pra tudo que é para apresentar a lambada. Meche e vinha fazia show na Pecuária com a escola. Saía do Castro Hotel escoltado e até a hora do show com os cantores e depois a gente se virava lá na pecuária. Dava um jeito né.⁷⁸

A modernidade anunciada no corpo brasileiro em 1913 com o maxixe e abrindo o debate sobre como a cultura popular chega à classe média que a incorpora para seu consumo. “O debate sobre o maxixe revela outras dimensões da cultura, mostrando que conflitos de ordem moral abrigam uma disputa de valores, até então, impensados pela história” (VELLOSO, 2007, p. 6). É um debate que vende e desperta desejos a este corpo brasileiro, com a sensualidade estereotipada. Este debate retorna em 1988 com a lambada, traz esse furor da mídia e a dança de salão rejuvenesce com os novos professores que apareceram com a lambada e buscaram a dança de salão.

A grande diferença que diagnosticamos nesse processo com o advento da lambada, é que a etiqueta não é a palavra que rege esta dança. A lambada foi naquele período, enquanto performance, o elemento que renovava as danças de salão. “O conceito de performance, como práxis e episteme incorporada [...]”. (TAYLOR, 2013, p. 45).

Sabe-se que, embora concebida como um adjetivo referente ao pulso musical e à predisposição dançante características dos ritmos caribenhos divulgados na região, a expressão lambada, popularizada ou não por Haroldo Caracciolo, já aparecia como algo relativamente comum no linguajar festivo das gafieiras e bailes da cidade e proximidades durante a década de 1970, tanto que em 1978 veio justamente estampar a capa do primeiro LP que associaria esta expressão a determinados contornos. (LIMA, 2013, p. 154).

⁷⁸ RAMOS. Geraldo. 17 de janeiro de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

A difusão da lambada estava além da festividade dos bailes que também abarcavam outros ritmos dançantes como o bolero, o chá chá chá, o mambo e os ritmos norte americanos como o rock anos 60.

A ideia de um caráter inerentemente periférico, caracterizado pelo dúbio que abrange a inocência e a sensualidade, o espontâneo, a mestiçagem, e tantas outras representações utilizadas no processo de apropriação retórica do “outro”, da mesma forma com que figuraram as muitas performances narrativas decorrentes da difusão da lambada paraense ou baiana em âmbito nacional, fizeram-se notadamente presentes no processo de irrupção internacional da “Lambada” brasileira. Diferentes centros, diferentes periferias, arranjos relacionais e contrativos semelhantes. (LIMA, 2013, p. 161).

Neste sentido, a dança se apresenta como aquela que apropria a “brasilidade” em um discurso híbrido, atualizando discursos coloniais e pós-coloniais, difundindo a lambada entre a classe média que a apropria para o cotidiano.

1.3– Lambada e o apelo midiático: trabalho e mercado.

Por todo o Brasil e fora dele, a lambada estava em voga. Quem viveu os anos finais da década de 1980 e início de 1990 do século passado, pôde verificar que todas as emissoras de televisão divulgavam a lambada em seus programas de auditório: a TV Globo estava produzindo a novela “Rainha da Sucata”, exibida entre dois de abril a vinte e seis de outubro de 1990, com 179 capítulos. Nela, o estilo das roupas foi marcado por este ritmo; com acessórios e roupas extravagantes, temáticas bregas e *hits* de cantores que ficaram marcados com a lambada, tendo como ícones cantores como Beto Barbosa com sua música de maior sucesso “Adocica”, e Sidney Magal, cuja música “Me Chama Que Eu Vou” virou tema de abertura da novela supracitada, e a coreografia da abertura foi gravada com os dançarinos do grupo Kaoma. Outras novelas trouxeram a lambada na sua trilha sonora anterior a 1990.⁷⁹

⁷⁹ Vale ressaltar que a novela, *Kananga do Japão* é uma telenovela brasileira produzida pela Rede Manchete, cuja exibição ocorreu entre 19 de julho de 1989 e 25 de março de 1990, totalizando 208 capítulos, onde a dança de salão estava presente em muitos dos seus capítulos. Em sua abertura dançam o professor Jaime Arôxa e a dançarina Patricia Arôxa em diversos cenários da década de 1930 na cidade do Rio de Janeiro. É possível assistir a abertura da novela em: <https://www.youtube.com/watch?v=1YVeFe85ZU>.

-Outra novela que trouxe a lambada na sua abertura foi “Tiêta” em 1989, com o cantor Luiz Caldas e cenas da modelo Isadora Ribeiro. A abertura da novela pode ser vista em: <https://youtu.be/HkjkLCKh6Yo>.

Classificada como cantora de MPB (ou seja, detinha um lugar de prestígio no star system da música), Fafá de Belém foi quem apresentou a lambada como gênero musical, gravando 3 medleys com canções do estilo em seu disco de 1987. Um deles foi incorporado à trilha de “Sassaricando” (1987). Na novela “Gente Fina”, de 1990, “*Dançando Lambada*”, canção da banda *Kaoma*, estava presente (junto com “*Morena*”, do *Fogo Baiano*), solidificando o rótulo genérico para a sonoridade que Beto Barbosa já apresentava anteriormente com o sucesso da canção “*Adocica*”, também incorporada a uma novela global, “*Sexo dos Anjos*”, de 1989. (SILVA, 2012, p.8).

A historiadora Laísa Epifânio Lopes (2017), ao analisar esse fenômeno midiático da lambada, percebeu que o sucesso da lambada ocorreu em um período em que o consumo de mídias como o LP se potencializou entre as camadas mais populares, destacando que além das lojas de LPs, havia os jornais da cidade de Belém na época, como *O Liberal*, que tinha críticos de músicas como o pianista e regente Ferrari Júnior, que se indignava com a mercantilização da lambada veiculada em rádios, lojas de LPs e programas de televisão. “Se nunca tocaram lambada, por que tocam agora? Só por que vende?” (LOPES, 2017, p.4). O discurso é cheio de indignação, pois a lambada deriva de uma música de tradição musical regional paraense, e não uma música comercial. Em Belém local de seu nascimento, também era consumida como um produto midiático.

Entretanto dentro de Belém ela também era consumida como produto. A relação de consumo musical como um produto, de forma geral, é delicada, pois se por um lado ela é consumida, por outro ela é uma manifestação artística. Mas além da “dessacralização” musical, é notável a revolta com a exploração da lambada pelos “outros”. (LOPES, 2017, p.7).

As mídias exploravam os corpos em movimento. Quando se assistia à televisão, ou ouvia-se rádio, estava em voga alguma lambada, ela estava presente. Como salientado pelo etnocenologista Armindo Bião (1998), o processo de espetacularização da cultura lida com processos que possuem suas dinâmicas de relação próprias de lugares e espaços específicos. Todo aquele cenário que envolvia o prazer por dançar a lambada enquanto performance e a liberdade dos figurinos, os meios de comunicação faziam deste espaço um lugar para este jovem dos anos noventa em Goiânia, que vinha de um movimento crescente na mídia nacional por diversas capitais.

A midiaticização cultural traz disputas pelo poder e pela tradição e com a lambada não foi diferente, pois sua popularização se deu com a “[...] midiaticização do carnaval de Porto Seguro que cada vez mais se tornava referência nacional no lançamento de modas, ritmos e estilos”. (LIMA, 2013, p.158), e com ela, as disputas dos territórios e identidades deste lugar da lambada como ritmo, dança e tradição cultural.

No entanto, o boom nacional da lambada trouxe algumas questões que tornaram bem evidente o drama que acompanha a evolução musical paraense, e que envolve os arranjos em torno da relação entre mercado, gênero, território e identidade. Com exceção de Beto Barbosa e alguns outros poucos artistas – Márcia Rodrigues, Pinduca – grande parte das canções, músicos e bandas identificados com a expansão da lambada e, conseqüentemente, de maior projeção no mercado nacional, eram oriundos da Bahia. (LIMA, 2013, p.158).

Já no início da década de 1980, a lambada aparecia como um dos maiores *hits* na Bahia, intensamente praticada em bares, nos bairros e comércios locais, nas barracas de praias, nas festas. A cultura popular foi se moldando ao novo ritmo que chega gradualmente, por meio das fitas cassetes, e não das grandes mídias naquele momento, como destacado pelo relato do historiador Milton Moura (2010) quando aponta que a lambada foi o ritmo mais executado do Carnaval Baiano em 1982.

A música do Caribe e suas relações com o Brasil, a princípio no Pará e depois na Bahia, usou de recursos como o vinil, fita cassete e ondas de rádio. As emissoras caribenhas tinham supremacia em algumas regiões como Belém do Pará e São Luís do Maranhão, entravam merengue, *reggae*, o *Calypso* e o *zouk*, chegando às rádios ribeirinhas da Amazônia, nas quais se ouvia o Carimbó e a Síria, contribuindo para seleções que marcam o hibridismo cultural da lambada.

Eram os radialistas destas localidades que fizeram a parte de divulgação, do que eles denominaram como um repertório formado a partir da onda do merengue no Pará, e adquiria traços locais. A dança vinha do merengue, considerada “música de preto e de pobre”, “coisa brega”, “música de tesão” (MOURA, 2010, p. 349).

Como então a dança de par que vinha de uma tradição na etiqueta, na disciplina, para inclusive obter mais respeito entre os pares e na comunidade em geral, se adequa a esse ritmo de forma até mesmo eufórica? O semiólogo

colombiano e antropólogo Jesús Martín-Barbero (1997) explica que devemos estar atentos para o fato de que a indústria cultural não é pura e simplesmente uma forma de dominação, pois as classes populares e suas manifestações não ocorrem unificadamente e que:

[...] descobrir-se-ia não só que a cultura massiva não ocupa uma e somente uma posição no sistema das classes sociais, mas que no próprio interior dessa cultura coexistem produtos heterogêneos, alguns que correspondem à lógica do expediente cultural dominante, outro que corresponde a demandas simbólicas do espaço cultural dominado. Estamos diante de um mercado material e simbólico não unificado, cujo deslocamento remeteria basicamente ao caráter dependente desse mercado. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 311).

Deste modo, importam na análise não somente reconhecer o poder dos meios, mas também, os processos de mediações culturais presentes na recepção de informações culturais por meio destes próprios veículos de comunicação. Nesse sentido, nenhum hit, ou grande sucesso midiático ocorre sem apresentar afinidades ou similitudes com fazeres, comportamentos, hábitos, costumes ou imaginários sociais amplamente compartilhados. Portanto, o sucesso da lambada naquele período não foi um fenômeno exclusivamente comercial, mas um fenômeno comercial que somente foi possível pela existência de um processo de hibridação que vinha ocorrendo na região norte/nordeste do país desde o final da década de 1970.

A chamada indústria cultural não é um movimento isolado. O que se torna massivo possui significados compartilhados; como citado por Jesús Martín-Barbero (1997): “o massivo, nesta sociedade, não é um mecanismo isolável, ou um aspecto, mas uma nova forma de sociabilidade” (p. 310), dependendo naquele momento da venda dos discos e de como o mercado está se deslocando com o gosto também dos populares.

Esse movimento se fortaleceu o suficiente para que no final dos anos de 1970, chegasse à Bahia. O historiador Moura (2010) destaca que o movimento se reconfigura e chega ao estado nordestino no final dos anos de 1970. Inicialmente tocadas nos bairros mais populares, nos bares, nas barracas de praias, aquelas fitas cassetes chegaram ali através dos populares, além de ressaltar que diversas fontes que relatam a história da música paraense e sua expansão, colocam os radialistas Paulo Ronaldo e Haroldo Caraciolo, de Belém do Pará, como os que definiram e chamaram aquela que já trazia o hibridismo

entre o merengue caribenho que passou a ter traços locais no Pará e foi chamada de Lambada.

A lambada é o denominador comum dos estilos caribenhos e paraenses que inundaram a cidade e se impuseram na cena do Carnaval, sem que fossem executados pelos trios elétricos. O rádio veiculava insistentemente seu repertório e certamente nenhum ritmo foi mais dançado que este nas festas de verão do início dos anos oitenta. (MOURA, 2010, p. 348).

Os trios elétricos nos carnavais dos anos de 1980 era o que tínhamos de mais midiático na indústria cultural naquele momento e nos faz rever o movimento do mercado, perceber que as forças não são fixas e estáveis, eles se renderam ao movimento popular e só então lançaram o merengue e a lambada no seu repertório. A lambada permitiu que no interior do país encontrássemos “fazedores” que forjaram significados às ações corporais dançantes e com esse movimento veiculassem valores culturais em larga escala, no qual o corpo em ação atua para colocar a dança no espaço urbano que se modula a esses corpos e seus significados entrelaçados.

O historiador Leonardo García (2006) considera que a lambada, embora tenha tido um sucesso “efêmero”, foi um vetor que ele coloca como “planetário de novas identidades e novos imaginários” (GARCÍA, 2006, p.5), um “ethos” pós-moderno, que rompe com a importância social do trabalho e do dever, presente, por exemplo, no pós-guerra. A lambada rompe essa lógica e traz a festa, a autenticidade e a sensualidade, o modelo do que é brasileiro na visão europeia.

No entanto, ao contrário dos outros "tubos" planetários da década de 1990, « Lambada » constitue une exception. D'abord, sa popularité coïncide avec les grands bouleversements politiques et sociaux de la fin du millénaire, surtout par rapport à la chute du bloc soviétique et à l'agonie du monde bipolaire de l'après-guerre. On peut citer également sa relation avec la renaissance de l'ethnique et du religieux (surtout dans leurs rapports avec la notion de minorité), et de la présence croissante d'une technologie globalisée dans la vie quotidienne, surtout dans les domaines de la communication et du formatage industriel. « Lambada » s'intègre alors au sein d'un contexte social particulier qui favorise sa projection au-delà de son succès éphémère et qui se développe en tant que vecteur planétaire des nouvelles identités et nouveaux imaginaires.⁸⁰(GARCÍA, 2006, p. 5).

⁸⁰ Em tradução direta: No entanto, ao contrário dos outros "tubos" planetários da década de 1990, “Lambada” é uma exceção. Em primeiro lugar, sua popularidade coincide com as grandes convulsões políticas e sociais do final do milênio, especialmente em relação ao colapso do bloco soviético e a agonia do mundo bipolar do pós-guerra. Podemos citar também sua relação com o renascimento do étnico e religioso (especialmente em sua relação com a noção de minoridade), e a presença crescente de uma tecnologia globalizada no cotidiano, especialmente nos campos

Na matéria de capa da revista francesa *Le nouvel observateur*⁸¹ de julho de 1989, a lambada foi destaque aparecendo estampada a imagem de Adiel dos Anjos Modesto e sua parceira Gabriella Turbiani na capa – ambos faziam parte do grupo *Kaoma* naquela data. A revista destaca na capa os seguintes dizeres sobre a lambada: “*Os Pecados do Verão. A lambada, dança lasciva*” (GENIES, 1989). No artigo escrito pelo jornalista Bernard Genies (1989) o efeito discursivo da “volta do pecado” é utilizado para referir-se à lambada como sinônimo de “salsa, sexo e dólares” (GENIES, 1989, tradução da autora).

No seu artigo coloca como a lambada foi uma história de lançamento da indústria cultural, um dos mais perfeitos dos últimos tempos, na qual os empresários franceses Lorsac e Karakos fizeram tudo de forma articulada, sem improvisos: gastaram milhões em dinheiro, em rádios, TVs, publicidades, meios de comunicação em geral. Mostrando que já eram empresários antenados com o que o público estava pedindo e entenderam que a burguesia estava se rendendo aos apelos daquele ritmo.

da comunicação e formatação industrial. A "lambada" passa então a fazer parte de um contexto social particular que favorece sua projeção para além do seu sucesso efêmero e que se desenvolve como um vetor planetário de novas identidades e novos imaginários. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/2181>.

⁸¹Le Nouvel Observateur é uma revista de notícias semanal francesa, centrada em Paris. É uma das mais importantes revista de informação da França, com uma circulação de 538.200 exemplares. Desde 1964, cobre as áreas de política, negócios e economia e cultura - na Europa, Oriente Médio e África. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Nouvel_Observateur. Acesso em :14 out. 2020.



Figura 11- Foto de capa da revista francesa de 1989 *Le Nouvel Observateur*.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Diferente do processo histórico de simbolização da dança pelos populares, o que a matéria da revista francesa traz é justamente o paradigma do capital que estava no nascimento da lambada, como a dança inserida na mídia que replica uma espécie de “erotismo fundador” da imagem do corpo brasileiro visto no estrangeiro cuja receita estava no grande investimento e no faturamento calculado daquela que foi um dos maiores e bem sucedidos lançamentos daquele período, reorganizando em favor da lógica do capital, por um maior rendimento do que pode este corpo que dança.

ARTS-SPECTACLES

Après la "nouvelle chasteté", retour au péché

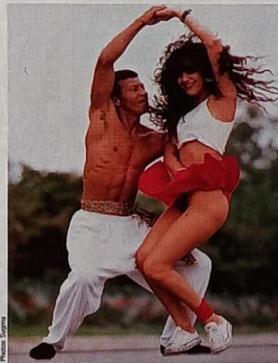
La lambada : salsa, sexe et dollars

C'est brésilien, c'est torride et ça rapporte. La lambada fait danser les couples et valser les millions. Histoire d'un lancement parfait

Jean est fatigué. Il se traîne, il transpire, sa veste blanche fait des plis. Trop de monde, trop de bruit. Les Bains-Douches, c'est toujours pareil. Les mêmes filles, les mêmes lumières, la même cohue. Ce soir pourtant, il y a une autre musique. Et Jean la connaît bien. C'est son truc à lui. Il l'a inventé. Enfin... presque. Sur la piste, une quinzaine de danseurs brésiliens. Leur truc ? C'est celui de Jean : la lambada ! Une danse tropicale, synthèse de salsa et de rock, pimentée d'une pointe de foro et autre capuera. Le tout arrosé d'une dose extra-forte de sensualité. La lambada mime l'amour, cuisse contre cuisse, ventre à ventre. C'est le retour du full contact !

Au Brésil, la lambada est en train de devenir un phénomène de société. On y ouvre des lambadarias (des boîtes où l'on ne danse que la lambada) à tour de bras, on organise des concours. Au beau milieu de l'explosion sida et après les années noires de la vague puritaine, la lambada affiche son programme unique : sea, sex and smile ! Etonnant. Même le « 1 % » brésilien (comprendre : les grosses fortunes) y a succombé. Le dimanche, les bourgeois vont s'encanailler dans les boîtes de la côte du Nordeste. C'est noir, ça transpire, c'est sexy, ça enivre : voilà l'arme secrète de la lambada. Une arme qui la prédestinait à traverser l'Océan pour devenir, sur nos plages ramollies, la danse de l'été.

Petit détail : c'est une opération qui ne s'improvise pas. Avant de la lancer, il a fallu penser argent, structures, radios, télé, pub, communication. Et c'est là que nous retrouvons Jean. Jean Karakos. Un vieux routier du show-biz. A la fin des années 60, il a lancé les coups les plus fumants : les disques Byg (au catalogue : la fine fleur du blues, du free jazz et du rock), la première formule du journal « Actuel ». Et puis, deux festivals de rock (Amougies et Biot) qui le dépouilleront de ses dernières chemises, avec une ardoise d'environ 1 million de francs. Mais Karakos, tétu comme un Breton (il est né dans le



Les Brésiliens du groupe Kaoma

Morbihan), remonte la pente. Il produit Alan Vega (plus de 100 000 albums vendus), Touré Kunda, Material, travaille avec Herbie Hancock (le temps de « Rock it ») et s'installe à New York : Karakos a toujours une oreille branchée sur les sons nouveaux. C'est ainsi que Rémi Kolpa-Kopoul, ancien journaliste à « Libération », et passionné de musique brésilienne, lui fait découvrir une anthologie intitulée « Tempo de Bahia ». La lambada s'y taille une part de lion. Karakos explose : c'est génial !

Au même moment, dans un petit port du Nordeste brésilien, Olivier Lorsac encaisse une bonne déprime. Lorsac est lui aussi un loup blanc du show-biz. Après avoir bossé à Europe 1 puis RTL, il a créé en 1975 Melody Movies, une société de courts métrages avec laquelle il produit

près de 800 films publicitaires. Lorsac a fait ainsi tourner Chabrol, Pialat, Risi, Tavernier, William Klein, Sarah Moon. En 1984, coup de poker : il produit « la Pirate » de Jacques Doillon. Le film est sélectionné pour le Festival de Cannes et fait un énorme succès public. Lorsac ramasse toute la mise. « Avec ça, dit-il aujourd'hui, j'ai vécu pendant près de deux ans. » Après avoir fait travailler les autres, l'heureux producteur décide à son tour de passer derrière la caméra. En 1987, il réalise son premier long métrage, « In extremis ». C'est le flop. Lorsac boucle sa valise. Direction le petit port du Brésil. Un soir, dans une boîte, il voit des danseurs de lambada. Coup de foudre.

Coincidence, Lorsac connaît très bien Karakos. Ce sont de vieux complices. La lambada va devenir leur trésor commun. Question : comment l'arbre miraculeux va-t-il donner ses fruits ? Réponse : il faut verrouiller, tout verrouiller. Karakos fait le tour des éditeurs brésiliens de lambada. Il achète près de 400 titres pour BM Editions (société fondée par Lorsac et lui-même). Investissement : 150 000 dollars. Quant à la lambada, son nom fait l'objet d'une recherche d'antériorité, puis est déposé pour le monde entier. « Lambada » devient désormais une marque, une appellation contrôlée de la danse des tropiques.

De retour en France, les deux comptes contactent Antenne 2 pour leur proposer un lancement conjoint. Les premiers pourparlers achevés, le moral est au beau fixe. Mais la chaîne nationale traîne les pieds. Il faut repartir à l'attaque. Coup de chance. En revenant du Brésil, dans un avion, Lorsac rencontre Nicolas Hulot. Il lui parle de la lambada. L'homme d'« Ushuaia » tombe sous le charme. A Paris, il convainc Dominique Cantien, directrice artistique à TF1, de rencontrer Mister Lorsac. Elle visionne le reportage qu'il a tourné là-bas, elle écoute des bandes. Etienne Mougeotte est consulté.

Le résultat ? « Pendant deux mois, raconte

64 LE NOUVEL OBSERVATEUR / ARTS-SPECTACLES

Figura 12 - Foto de matéria da revista francesa de 1989 *Le Nouvel Observateur*
Fonte: acervo pessoal da autora.

O grupo *Kaoma*, segundo a cantora Loalwa, em entrevista ao Jornal "Correio Brasiliense", foi responsável por explodir as batidas da lambada mundo afora, "[...] fazíamos show no Canecão para três mil e poucas pessoas. Na Holanda foram 150 mil." No Brasil, a música "Chorando se foi" ficou à frente de "Vogue" de Madonna, na lista das mais tocadas de 1989. Na França, ocupou o primeiro lugar nas paradas por 12 semanas seguidas e vendeu dois milhões de cópias (SAMORANO, 2011). Esta nova forma de música que trazia consigo uma dança que explodia com suas conotações de dança lasciva, como colocada pela revista francesa, ou mesmo sensual, erótica e provocante, como no Correio Brasiliense, estava sendo gravada em português, inglês e espanhol, e virou *hit*

infantil em cassetes da cantora Xuxa e do grupo de cantores infantis Trem da Alegria⁸². A lógica naquele momento, era a quebra, por parte das classes médias urbanas⁸³, da antiga lógica disciplinar em prol deste novo, elástico e que alcançou um público que estava ávido por novidades, como colocado pela revista francesa: jovens entre 18 a 25 anos.

Milton Moura (2010) destaca que os anos de 1980 observara o apogeu da lambada na Bahia, cuja clientela de turistas vinha de vários estados, mas com destaque para alguns em especial. “[...] A cidade de Porto Seguro atrairia uma ampla clientela turística de mineiros, goianos, brasilienses e capixabas, além de italianos e franceses” (MOURA, 2010, p. 356). Como relatado, os goianos estavam na Bahia na cidade de Porto Seguro e entre eles, muitos dos que pudemos entrevistar entraram neste mercado da dança da lambada.

O mercado da dança é designado por Rafael Guarato (2018) como as “relações culturais no campo da dança como arte em que serviços e produtos são tratados como mercadoria, mesmo não sendo anunciados com essas palavras” (GUARATO, 2018, p. 42). Este enunciado nos serve parcialmente a este estudo, pois no caso das danças de salão, tem-se um entendimento menos preocupado de assumir a dança e sua relação comercial em relação ao trabalho e serviços. O mercado de dança de salão, desde o período das danças da corte e a etiqueta, até o recorde aqui apresentado com o advento da lambada, sempre foi remunerado e em diálogo estreito com modismos e estereótipos nacionalistas, além dos entrevistados sempre assumirem a dança como um agente econômico, que possibilita a venda de cursos, apresentações em eventos e seus produtos.

Este ritmo de dança, a lambada, nasce neste universo do híbrido de uma mistura assumida pela classe média urbana como contagiante, destacado na matéria da revista francesa *Le Nouvel Observateur* de julho de 1989 como “uma

⁸² “Em 1990, com a ascensão do gênero musical lambada no Brasil, o grupo Trem da Alegria se reinventou e gravou músicas nesse estilo, como: “Lambada da Alegria” e “Lambada Danada” para o seu sexto álbum de estúdio. Porém, resultou em um fracasso comercial: obteve 100 mil cópias, mas conquistando o disco de ouro no país, além de receberem os prêmios por melhor álbum infantil e melhor música infantil com “Lambada da Alegria” no Prêmio Sharp”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Trem_da_Alegria. Acesso em: 22 de jan. 2020

⁸³ A história da dança de salão em Goiânia, assim como o fenômeno da lambada como “novidade”, somente pode ser vista deste modo, se assumirmos a condição de classe média. Tendo em vista que a lambada entre segmentos populares, assim como seu modo de fazer e simbologia específicos, já possuíam lastros de existência.

dança tropical, síntese de salsa e rock, temperado com uma pitada de forró e outras de capoeira. O conjunto polvilha uma dose extra forte de sensualidade” (GENIES, 1989, tradução da autora). O jornalista francês Bernard Genies (1989) descreve a lambada como um divisor entre o puritanismo que havíamos passado pela geração da AIDS e todas as suas restrições e a lambada explode e o mercado entre jovens que justamente eles queriam alcançar.

O volume de trabalho relacionado à dança acionado em torno da lambada nesse período auxiliou na constituição de um rápido processo de “profissionalização” dos dançarinos que começaram a ingressar neste mercado. Com a lambada ganhavam-se recursos monetários com cursos, apresentações, workshops, eventos particulares e em casas noturnas. Em Goiânia, jovens como Humberto César Machado decidiram abrir espaços próprios dedicados ao ensino da dança de salão em bairros de classe média alta em Goiânia. Para Weber Sombart (1958) o tom da vida aburguesada que consumia nas grandes cidades, foram influenciadas pelas mulheres, cortesãs que proporcionavam salões com reuniões alegres, conseqüentemente em cada evento deste, o consumo do luxo e do refinamento que a vida urbana trazia para aquele cenário da transição, entre o artesanal e os produtos produzidos em grande escala. A dança para classe média e alta naquele período, passou assumir o aspecto de produto como necessário.

O que o pensamento de Sombart (1958) nos auxilia a compreender neste cenário da lambada é o advento de um consumo de práticas de dança como consumo de luxo, no sentido de serem considerados necessários pela burguesia goiana, mobilizando o surgimento de profissionais e escolas especializadas em danças de salão. Esse processo ajuda a compreender que a valoração da dança se trata de criações socialmente estabelecidas entre as pessoas e as instituições, que naquele momento constituíram o avanço deste movimento do consumo da dança a dois na cidade. A dança de salão era o supérfluo necessário neste cenário de quebra de paradigmas que os anos 1980 anunciavam⁸⁴. O

⁸⁴ A juventude que dançava em Goiânia seja nos bailes, mas também nos palcos rompia naquele momento em 1980 a dança enquanto forma de etiqueta e civilidade que era ofertada até então. Um exemplo de ruptura nos palcos, na dança cênica, relatado pelos historiadores Shifino (2012), Ribeiro (2019), e Guarato e Dias (2020), quando mencionam os grupos de Dança que trouxeram a dança moderna e contemporânea como o grupo Univérsica, o Via Láctea, o Energia e o Quasar, grupos que assumiram a responsabilidade de romper com as gerações anteriores.

mercado de dança existia com apresentações e shows de pessoas como Adiel e os dançarinos do Kaoma.

Como a gente era muito eclético mesmo a gente decidiu sair do Beto Barbosa então, fomos fazer a abertura da Rainha da Sucata e saiu do Beto Barbosa para diferenciar. E aí a gente começou a morar no Rio aí sim, eu comecei a dar aula no Rio, começou a minha vida dando aula, de professor.⁸⁵

Adiel entre os anos de 1988 até o ano de 1992 sobreviveu de apresentações e shows que aconteciam de forma recorrente. A partir de 1992, ele e sua parceira se estabeleceram no Rio de Janeiro para ministrarem aulas de lambada.

E comecei aí a dar aulas em algumas casas de lambada. E lá já tinha as companhias de dança que eram fortes o Carlinhos de Jesus, Jaime Arôxa, só que eles eram fortes na dança de salão, mas na lambada também estavam começando, que tinha outros estilos, eram diferentes do nosso também lá dentro, então a gente conseguia muitos lugares para dar aula ou mesmo para fazer show em função de ser um casal diferente. Porque mesmo os casais de lá, dançava diferente da nossa⁸⁶.

Em Goiânia, o retorno financeiro em relação à demanda por cursos e *shows* nos ambientes de classe média era aproveitado por Humberto César Machado e Andrea Palmerston Muniz, que se unem a Mara Cristina Machado após retornarem da França e começam a sobreviver de dança através da lambada.

Foram inúmeros cursos rápidos ministrados, a cada três dias uma turma nova com uma média de cem, cento e trinta alunos por turma, as salas de aula eram lotadas, uma entrevista a um programa de TV atrás da outra, a um Jornal, rádio em fim, algo fora do comum, a demanda era tanta que todas as academias de renome da cidade queriam ter nós três ministrando curso de lambada, a dança de salão como um todo não foi abandonada, mas a lambada se tornou o carro chefe da época. Ocorreram momentos em que tivemos que nos dividir para atender toda aquela demanda, nos uníamos aos alunos que se destacavam e criamos uma grande onda rítmica na cidade⁸⁷.

É importante olhar sobre como depois de um período, entre os anos de 1970 até meados da década de 1980, no qual a indústria cultural trazia as

⁸⁵ MODESTO. Adiel dos Anjos. 06 de maio de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

⁸⁶ MODESTO. Adiel dos Anjos. 06 de maio de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

⁸⁷ MACHADO, Humberto César. 02 de março de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

músicas do universo da chamada Era da *disco music*⁸⁸, quando os jovens dançavam coreografias sem a formação dos pares e consideravam a dança de salão uma dança sem atrativos para eles, até quando a dança de salão abraça diversas idades.

Hoje, o dois pra lá dois pra cá e suas variações de giros, cruzadas e passadas peculiares a cada um dos seus incontáveis ritmos é democrático. Jovens de 20 e poucos anos dividem sua ginga com senhoras e senhores de meia-idade e simpáticos setentões (SAMORANO, 2011, p. 4).

Tendo em vista que “Tanto as chamadas classes sociais dominantes, quanto as populares não aceitam tudo que lhes é apresentado; ambas rejeitam, excluem, reprimem, mesmo jogando com forças desiguais” (GUARATO, 2016, p. 15), essa mudança de paradigma sobre como foram acontecendo estas transformações na dança de salão e as intermediações entre a indústria cultural e a influência das pessoas que dançam, neste intercâmbio de desejos e mercado. O debate passa por onde as atividades culturais são atravessadas.

Foi, portanto, nesse emaranhado entre referências de culturas populares de diferentes nacionalidades, mediada pela indústria da cultura e comercializada como dança para segmentos de classes médias e altas do interior do país, que a lambada aparece como elemento constituidor de um mercado de dança a dois em Goiânia. No entanto, a efervescência experimentada com a lambada não foi o suficiente para garantir a permanência desse mercado de dança. Ao longo da própria década de 1990, o professor de dança Chico Peltier (1999), destacou que foi surgindo o hábito de se utilizar ritmos Caribenhos como Salsa, Soca, Merengue, Zouk entre outros, para se dançar o que se fazia antes com as lambadas brasileiras. Deste modo, apesar de ter sido fator condutor da oferta de serviços e produtos em dança de salão que não estivessem atrelados à etiqueta e bons costumes, a lambada não se manteve como dança atraente aos consumidores goianos de dança de salão por muito tempo.

⁸⁸A música disco (também conhecida em inglês *disco music* ou, em francês, *discothèque*) é um gênero de música de dança cuja popularidade atingiu o pico em meados da década de 1970. O estilo é conhecido por ser o primeiro abraçado por casas de dança, denominados "*discotecas*" e posteriormente apenas clubes. A popularidade do estilo atingiu o auge na chamada **Era Disco**, entre 1977 e 1979, em parte devido ao filme de 1977, *Saturday Night Fever* (traduzido no Brasil como "*Os Embalos de Sábado à Noite*"), com a presença do ator John Travolta.

Foi, portanto, ao longo da década de 1990, que apareceu na cidade de Goiânia com maior frequência, cursos com profissionais de dança de salão vindos da cidade do Rio de Janeiro, trazendo profissionais de danças de salão, promovendo eventos e *shows* como estratégia para ofertar novidades para um mercado deste artigo de luxo, mediada pela demanda por sociabilidade e entretenimento da classe média goiana. Para isto, os “lambadeiros” goianos elegeram as danças de salão como solução para substituir gradativamente a lambada, conforme ela foi perdendo espaço. Como certificaremos no próximo capítulo, a dança de salão se expande em Goiânia com características específicas do interior, em seu contato com os grandes centros urbanos.

CAPÍTULO 2

LUTANDO PARA SOBREVIVER DE DANÇA: ESCOLAS E COOPERATIVAS ESPECÍFICAS DE DANÇA DE SALÃO COMO ESTRATÉGIA DE ORGANIZAÇÃO DE UM MERCADO LOCAL

2.1 – O aparecimento de um público consumidor e a multiplicação das escolas de dança de salão em Goiânia

Se por um lado, o ritmo lambada foi responsável por mobilizar um significativo contingente de pessoas para a prática da dança de salão nos primeiros anos da década de 1990, por outro lado, ela perdeu seu poder de comercialização na segunda metade desta mesma década, tornando-se um ponto de ligação, uma passagem, um limiar.” Performances culturais, neste universo, não são apenas espelhos, projeções, mas agentes ativos de percepção da mudança e da estrutura, promovem momentos de ligação, comentários e críticas, avaliando as normas e os valores da cultura”. (CAMARGO,2013, p.26). Portanto, a década de 1990 se inicia trazendo um novo cenário após um período de afastamento da dança de salão nas mídias, como colocado por Ana Maria de São José (2005):

Durante os anos de 1960 e 1970, no Rio de Janeiro, as pessoas acreditavam que a dança de salão teria acabado, por ter se afastado da mídia e da moda, a classe mais favorecida já não se divertia nos bailes deste gênero de dança. Com isso, a dança ficou restrita somente às gafieiras e aos bailes de clubes do subúrbio carioca onde sempre teve presença marcante. Este fato aconteceu devido à moda da discoteca, com novos ritmos americanos, onde as pessoas dançavam sozinhas sem maior contato e aproximação corporal. (p.70)

Essa insurgência da lambada acionou a expectativa de sobreviver de dança em seus fazedores também em âmbito local, fazendo performar a dança que antes servia como lazer e sociabilidade, para fins monetários. Motivados pela crescente procura por serviços de dança envolvendo a dança a dois, dançarinas e dançarinos que se tornaram professores de lambada, investiram na dança de salão na cidade de Goiânia, iniciando assim um processo de busca por novos ritmos para ofertar aos consumidores de dança em Goiânia. Assim como realizado pela Escola de Etiqueta *Yu Fon* através de sua proprietária Nize

de Freitas, o professor Russo também foi convidado para ministrar aulas nas escolas de dança *Le Tangô* e a *Bolero & Cia* entre os anos de 1990 e 1995⁸⁹.

Durante a primeira metade da década de 1990, ocorreu um significativo aparecimento de escolas específicas de dança de salão na cidade. *Lê Tangô* formou professores de danças de salão que iniciaram o seu percurso neste período entre os anos de 1990 a 1992, e que, em seguida, inauguraram suas próprias escolas de dança ou foram ministrar aulas de dança de salão em outros espaços. Exemplos desse processo foi a abertura de minha própria escola de dança, *Espaço de Dança*, em 1993; a escola do professor Esio Guimarães que fazia parte do grupo de dança da *Lê Tangô* e posteriormente participou da Companhia de dança do Marcinho Veríssimo e em 1994 inaugurou sua escola de dança chamada *Vêm dançar Comigo*; Alessandra Cardoso e Lenine Cardoso foram para a equipe de bolsistas, pessoas que auxiliam na aula em grupo e participavam da companhia de dança da escola, do carioca Marcinho Verissimo em 1993 e em 1994 formaram um Grupo de Dança de salão com o nome de *Companhia Movimento*, que funcionava na Escola de dança *Musika*. Juliano Andrade iniciou com a sua trajetória no balé e ministrava aulas de dança de salão na Escola de balé *Dança & Cia*; Geraldo Ramos ficou na *Lê Tangô* até 1998 quando foi convidado a ministrar aulas de dança de salão na Escola de Arte *Veiga Valle*⁹⁰ onde permaneceu até o ano de 2018. Ana Paula Muniz que iniciou seu aprendizado em dança de salão em 1990, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1997 quando foi convidada a participar da *Companhia de Dança Jaime Arôxa*⁹¹ do Rio de Janeiro, relatando da seguinte maneira como foi seu início na dança de salão:

Eu comecei a dançar com 11 anos de idade, comecei a ir para a Lê Tangô com você, não ia muito assiduamente, comecei a ficar mais assídua na época que eu tinha uns 13 anos e a *Lê tango* foi muito importante. Na época que a gente já dançava a gente começou a dançar e eu comecei a me interessar por dança de salão e no começo

⁸⁹ O próprio Russo relata que veio a Goiânia desde 1983 em uma matéria do jornal “A redação”, tendo sido o primeiro professor carioca a migrar para Goiânia, CF: NAVES, Jales. Dançarino Russo recupera se de cirurgia e já pensa em voltar aos palcos. **A Redação**. 16 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.aredacao.com.br/cultura/147958/dancarino-russo-recupera-se-de-cirurgia-e-ja-pensa-em-voltar-aos-palcos>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

⁹⁰ Localiza-se n Av. Universitária, 1750 - Setor Leste Universitário, Goiânia- GO. Atualmente com conhecida como o Instituto Tecnológico de Goiás (ITEGO) em Artes Basileu França passa a ser Escola do Futuro em Artes Basileu França. Suas origens datam de 1967 na Escola de Artes Veiga Valle, primeira escola pública estadual de arte no Estado de Goiás.

⁹¹ A Matriz localiza-se na Rua Arnaldo Quintela, nº22, Botafogo, Rio de Janeiro-RJ

a gente dançava chá chá chá, swing, forró e foi esse começo da dança, além de que muita Lambada porque na época, a gente tinha uma lambada muito forte no Brasil inteiro a Lambada e a gente, a gente dançava muita Lambada.⁹²

O professor Humberto César e eu ofertávamos aulas de dança de salão no *Centro Livre de Artes*⁹³ no ano de 1991, (unidade da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Goiânia). E em 1992 o professor Esio Guimarães o substituiu e ficamos ministrando aulas neste espaço até o ano de 1995. Esio relata como inaugurou sua escola de dança, a *Vêm Dançar Comigo*.

Particpei como aluno e também do grupo de dança da *Lê Tangô* durante 3 anos por volta de 91 até 1994 quando eu abri minha escola que ela chamou "Vem Dançar Comigo". Como você tinha a Escola "Espaço de Dança" e aí você resolveu e a gente fez uma fusão, você fechou a Escola "Espaço de Dança" e eu a "Vem Dançar Comigo" para gente montar a Escola "Bolero e Cia", fizemos até uma enquete com os alunos para a gente descobrir qual é o melhor nome. ⁹⁴

A escola de dança *Lê Tangô* naquele início dos anos de 1990 ensinava diversos ritmos, alguns passos e evoluções eram baseados nos filmes daquele período como: *Salsa - O Filme Quente*⁹⁵, *Dirty Dancing*⁹⁶, *Os Reis do Mambo*⁹⁷ e *Vêm Dançar Comigo*⁹⁸.

⁹² MUNIZ, Ana Paula Palmerston. Goiânia. Dia 16 de Janeiro de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

⁹³ Localiza-se no dentro do Bosque dos Buritis, R. 1, 605 - St. Oeste, Goiânia -

⁹⁴ GUIMARÃES, Esio. Goiânia. Dia 19 de dezembro de 2019. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

⁹⁵ *Salsa - O Filme Quente*, também chamado de *Salsa The Motion Picture*, é um filme americano 1988, do gênero drama romântico-musical, dirigido por Boas Davidson.

⁹⁶ *Dirty Dancing* é um filme de 1987, musical romântico feito nos Estados Unidos. Escrito por Eleonor Bergstein e dirigido por Emile Ardolino, o filme apresenta Patrick Swayze e Jennifer Grey, eternizando os dois atores.

⁹⁷ *Os Reis do Mambo* filme feito no Estados Unidos e França de 1992, diretor Arnold Glimcher, autor: Oscar Hijuelos. Composto em seu elenco pelo ator espanhol Antônio Banderas.

⁹⁸ *Vem Dançar Comigo* é um filme musical da Austrália de 1992, realizado por Baz Luhrmann.



Figura 13: cartazes dos filmes: Salsa(1988),Dirty Dancing (1987) e Vêm Dançar Comigo (1992).

Fontes:<https://cinema10.com.br/filme/dirty-dancing---ritmo-quente>.

<https://filmeraroemdvd.commercesuite.com.br/dvd-salsa-o-filme-quente-1988-pr-576-335966.htm>.

<http://www.vortexcultural.com.br/cinema/critica-vem-dancar-comigo/>.

Naquele período, o professor de dança Humberto César e sua equipe faziam aulas com o professor carioca Russo, que sempre buscava trazer passos novos, e também ritmos antigos como sempre gostou de ministrar nas aulas, como o *rock* dos anos 60, tango e bolero e se inspiravam nos filmes para trazer novidades às aulas. A cidade de Goiânia estava dançando outros ritmos em 1991 como relatou a dançarina Ana Paula Palmerston Muniz, sobre seu início na dança e quais eram os ritmos de dança de salão que estavam mais em voga:

Era Lambada e a dança de salão era a lambada dentro da dança de salão para o pessoal que entrava na escola para aprender dança de salão, mas dentro dessa dança de salão, dançava de tudo né aí tinha aí era Lambada era tango era chá chá chá, era swing, bolero, samba, e acho que era basicamente isso, mambo também e a gente aprendia a dança de salão de um jeito muito nosso, muito brasileiro, por que a gente não tinha muita informações, era muito a gente não tinha tanta informação, era uma coisa muito nossa por que as informações não chegavam tão rápido. A gente tinha os professores que eram vocês e a gente acreditava piamente naquilo ali.

E era muito bacana, porque as pessoas eram muito felizes, eu lembro de uma época assim da dança onde as pessoas eram muito felizes, das pessoas serem muito felizes. Uma época áurea.⁹⁹

Para a pesquisadora em dança Fabiana Dultra Britto (2010), “para compreender como algo permanece no tempo para além da sua duração de existência, é preciso entender o sentido de continuidade associado aos processos e não as configurações resultantes deles (p. 188)”. As configurações resultantes dos envolvidos nas danças de salão estavam vivenciando, eram afetados e renasciam nos corpos dos novos professores que vieram da lambada e se disseminavam entre os que estavam vindos. Os professores locais tinham uma forma de estarem atualizados nos novos formatos estéticos através dos filmes, para se dançar ritmos como salsa, mambo, chá-chá-chá, rock anos 60. O que Britto (2010) nos ajuda a entender, é o constante movimento e que vivenciávamos no corpo estas mudanças constantes na dança de salão.

O fato da dança ser produto e ação corporal, torna mais evidente a falácia do ideal de conservação histórica dos seus formatos estéticos. Quanto mais distante no tempo o modelo “original” de um certo formato de dança, menos provável a preservação de seu conjunto total de características. Em vista da degradação informativa sofrida pelos sistemas ao longo do tempo, por conta de todas as mesclas sofridas nos seus processos interativos e dos típicos “erros de cópia”, a caracterização deles modifica-se tanto que seu nome até deixa de corresponder àquilo que denominava – embora no mais das vezes ainda seja mantido, por oportunismo ou descaso, o que dá no mesmo (BRITTO, 2010, p.187-188).

Embora Britto (2010) coloque a degradação como inalienável do processo histórico e que as correspondências e caracterização vão se modificando na história da dança, o que a autora coloca e nos serve nesta pesquisa para a história das danças de salão naquele momento, é a novidade, a necessidade do novo. Aqui é importante destacar que, como colocado pelo historiador Rafael Guarato (2010), “[...] devemos nos perguntar sempre, por que as pessoas faziam aquilo em um determinado momento, num dado lugar específico, com situações peculiares?” (p. 6), observando que:

Ao fadar as ações humanas ao fenômeno temporal irreversível, Britto situa o corpo e suas transformações segundo regras gerais que não levam em conta as preferências, necessidades, anseios, interesses no jogo social de seus praticantes. O passado na ideia temporal de Britto

⁹⁹ MUNIZ, Ana Paula Palmerston. Dia 16 de janeiro de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

não é mais somente outro, ele é aquilo de que estamos desligados para sempre. (GUARATO, 2010, p.6)

Apesar de concordarem no entendimento do tempo histórico, a demarcação que separam as concepções de Britto e Guarato está pautada em seus respectivos contatos com a empiria do passado em dança. Enquanto Britto pensa a história da dança tendo como pano de fundo fazeres que dialogam com o campo artístico, Guarato se dedica a historiografar danças marginais e periféricas. Ao analisarmos um cenário de dança que não está interessado em dialogar com o campo artístico, é possível percebermos outras importâncias que não somente as ideias como as de criação, cópia e originalidade tão preciosas para o estudo da dança como arte. Como podemos observar a dança de salão e os meios de comunicação estavam nos anos 1990 nos filmes hollywoodianos que continuaram também na década seguinte, quando temos outros filmes como: “Dança Comigo?”¹⁰⁰ (2004) e o Vem Dançar (2006)¹⁰¹, que virou uma febre entre os amantes do gênero e fora dele.

Deste modo, a explosão da dança de salão foi mediada pelos meios de comunicação de massa, que além de veicular a lambada ao nível internacional, veiculou imaginários de outras danças através dos filmes hollywoodianos com a temática da dança de salão. A juventude goiana de classe média desse período era um segmento cultural que estabelecia suas sociabilidades mediadas pelos meios de comunicação. Contudo, o surgimento e organização de profissionais de dança se constituiu em meio a uma demanda comercial crescente por práticas de dança enlaçada que mobilizou e pressionou dançarinos a se tornarem professores, que empurrou professores a se tornarem empreendedores.

¹⁰⁰ *Shall We Dance?* No Brasil :Dança Comigo? Filme de comédia romântica estadunidense de 2004, dirigido por Peter Chelsom, protagonizado por Richard Gere, Susan Sarandon e Jennifer Lopez. Trata-se uma regravação do filme homônimo japonês de 1996. Infomação obtida em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Shall_We_Dance%3F Acesso dia 06.07.2021.

¹⁰¹ *Take the Lead* (título original) *Vem Dançar*- filme de 2006, drama musical. Com direção de Liz Friedlander e roteiro de Dianne Houston. No elenco: Antonio Banderas, Alfre Woodard e Jenna Dewan. A história de um dançarino de salão profissional, que se torna professor em uma escola pública de Nova York. Enfrenta um confronto entre a realidade dos seus alunos mas logo consegue quebrar estes preconceitos e ensina a dança de salão de forma bem mais popular.



Figura 14: capa dos filmes Vem dançar (2006) e Dança comigo? (2004).
 Fontes: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-59573/>.
<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-51895/>.

Isso corrobora com que Jesús Martín-Barbero (1997) afirma. Para ele a novidade proveniente das tecnologias e as informações vindas de fora passam por uma pressão das culturas populares na América Latina:

O questionamento que as novas tecnologias produzem acerca das identidades culturais opera, assim, sobre diferentes registros, que precisam ser distinguidos. Um é o desafio que se impõe às tentativas de fuga para o passado, à velha tentação idealista de postular uma identidade cujo sentido se acharia na *origem* ou, de todo modo, lá atrás, por debaixo, fora do processo e da dinâmica da história e da atualidade. Outro é o sentido assumido pelas novas tecnologias como ponto culminante da "operação antropológica", isto é, a reativação da lógica evolucionista que reduz, agora radicalmente e sem fissuras, o *outro ao atrasado*, que converte o que resta de identidade nas culturas diversas em mera identidade *reflexa*- não tem valor senão para valorizar, pelo contraste, a identidade da cultura hegemônica - e *negativa*: o que nos constitui é o que nos falta, o que nos constitui é a carência. E o de que carecemos, o que mais nos faltaria hoje seria isto: a tecnologia produzida pelos países centrais, esta que nos vai permitir afinal dar o salto definitivo para a modernidade. (MARTIN-BARBERO, 1997, p.254).

Grosso modo, as pessoas que dançavam nesse período vivenciaram o anseio de um público consumidor local pelas danças de pares, o que se tornou uma forma de ter uma atividade física que agregava o *glamour* e a sociabilidade. O desafio foi: como organizar para ofertar esses serviços entre os professores

que tinham estas referências, como as aulas do professor Russo, que vinha esporadicamente desde 1983, e os filmes, músicas do momento e passos que eram criados com estes repertórios. Como colocado pela professora Ana Paula P. Muniz era “uma forma muito nossa de organização”.

As escolas de dança de salão foram uma forma de ofertar o que este público estava pedindo naqueles anos. Período em que a dança de salão estava nas mídias, nos jornais e nos eventos sociais. Como havia demanda as aulas eram ofertadas em grupos, geralmente divididos entre iniciantes e avançado. O que determinava estes níveis era o próprio aluno, quando este se sentia com mais confiança para entrar nas aulas com passos mais elaborados, mudava para o horário das aulas de nível avançado. Os passos eram amplos na forma que eram apresentados nos filmes, como para ocupar uma tela de cinema. Outra saída que os profissionais daquele momento acreditaram ser necessário para trazer mais novidades e passos novos foram a criação das cooperativas de danças de salão na cidade de Goiânia.

Ao não negligenciarmos ou desqualificarmos as experiências em dança nos meios massivos, levamos em consideração que a vontade de dançar, de copiar e consumir o que é mostrado em mídias como televisão, filmes e *vídeo clips* não decorre exclusivamente de arranjos empresariais. Aliado aos apelos midiáticos e mercadológicos, tem de haver reconhecimento de valores compartilhados nos processos de interação social, pois são esses valores que criam cadeias significativas que possibilitam a existência e manutenção de danças no contexto midiático. Nesse sentido, considerável volume de danças divulgadas pelos meios de comunicação possui adesão massiva por portar referências de mais fácil assimilação e por se aproximar do conhecimento de mundo e do estilo de vida da audiência que o consome. (GUARATO,2016, p.15)

As escolas de danças de salão escolhiam o que iriam dançar a partir das danças de par que eram veiculadas pelos dos filmes, e principalmente por valores compartilhados e anseio do mercado consumidor urbano de Goiânia, que via a dança como *glamour*, visibilidade social e espaço/momento de sociabilidade. A demanda pelas aulas de dança naquele momento, passou a exigir dos professores daquela geração, informações advindas de professores estrangeiros, cujos conteúdos estavam nos filmes, musicais e vídeo cliques.

As aulas eram com ritmos e músicas que estavam nos programas de televisão, como a lambada e posteriormente a salsa, chá chá chá, mambo, tango e bolero. As didáticas eram organizadas de forma autodidata, com a finalidade

de ensinar passos retirados dos filmes ou mesmo criado pelos dançarinos para surpreender os alunos com passos que remetiam aos temas dos filmes, pois os alunos procuravam as aulas após verem os filmes que estavam nos cinemas naquele período e vinham com essa demanda dos ritmos e figuras dos filmes com danças de salão, como colocado pela professora de dança Alessandra Cardoso dos Santos:

E aí quando eu conheci a dança assim... Acho que várias pessoas se envolveram ou foram tentar aprender por conta do filme né! Darty Dancing! Depois que eu vi, eu me apaixonei, mas eu não sabia como começar fiquei sabendo da escola do Humberto César e comecei lá, fiquei pouco tempo lá.¹⁰²

As turmas de danças era uma forma de sociabilização e oportunidades de encontros. Por isso, dividíamos em dois momentos as aulas, uma para ensinar os passos para os cavalheiros, outro momento para se ensinar a parte das damas e finalmente juntávamos os pares, que caso não viessem com um par fixo, alternávamos os pares para que todos pudessem apreender o passo proposto nas aulas e finalmente a parte final com o momento da prática, onde se observavam-se os casais com maior habilidade na execução do passo proposto na aula. O foco da aula era na aprendizagem do passo e na descontração, como colocado pelo professor de dança Humberto César Machado.

Foi neste ambiente, que eu diria saudável, que comecei toda a minha história, a ministrar aulas no sábado à tarde na ASEG, no domingo também a tarde no Super Forno de Barro, sempre e cada vez mais aumentando o número de alunos que chegavam a algo em torno de setenta alunos por turma, ali era só alegria e descontração [...].¹⁰³

As primeiras escolas de dança neste primeiro momento, trouxeram o professor Russo do Rio de Janeiro para ministrar cursos de danças de salão e estavam localizadas em bairros como o Setor Sul, Setor Oeste e Setor Bueno em Goiânia, setores de classe média e próximas umas das outras como podemos observar no mapa da cidade.

¹⁰² SANTOS. Alessandra Cardoso do. Dia 29 de abril de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹⁰³ MACHADO. Humberto César. Dia 02 de março de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.



- « BOLERO & CIA - Rua 11-a nº108 setor Aeroporto
- « LÊ TANGÔ - Rua T-52 esq. com T-29 setor Bueno
- « STUDIO DANÇARTE - Rua 22, nº 278 - Setor Oeste
- « YU FON - Setor Sul

Figura 15: mapa da cidade de Goiânia mostrando a localização espaço-geográfica das escolas de dança que trouxeram o professor Russo nos anos de 1983 a 1995.

Fonte: Elaborado por Esio Guimarães.

A presença do professor carioca de danças de salão José Antônio da Silva Cruz (Russo) na cidade, teve início com a escola de etiqueta *Yu Fon* nos anos de 1983 e 1985. Posteriormente, a escola de dança *Dançarte* trouxe o professor Russo para ministrar e dançar tango em um dos seus eventos em 1986, na inauguração da escola. Posteriormente as escolas específicas de danças de salão como a Escola de dança *Lê Tangô*, que trouxe o professor Russo em 1992 e 1993 e a escola de dança *Bolero & Cia*, em 1995.

Os ritmos ministrados naquele período variavam, como relatado por Humberto César Machado (2020):

Dos clássicos (bolero, tango, samba, foxtrote, mambo, chá chá chá...) aos mais populares como os ritmos nordestinos (xote, baião, xaxado, ranqueado, guarânias, vanerão...) todos eu ensinava, sendo estes últimos muito comuns em tendo muita aceitabilidade em nossa região devido a colonização regional que fora feita em sua grande maioria por colonos nordestinos.¹⁰⁴

¹⁰⁴MACHADO. Humberto César. Dia 02 de março de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

Segundo o jornalista Jales Naves (2021)¹⁰⁵,

pioneiro na dança em Goiás, ele [Russo] ensinou praticamente todos os atuais instrutores goianos e não mais deixou de vir a Goiânia, desde 1983, quando esteve na cidade pela primeira vez, a convite das empresárias Célia Câmara e Nize de Freitas. Essa paixão por Goiás fez com que se mudasse, há 20 anos, para a Capital goiana, e se instalou, em definitivo, em Anápolis, a partir de onde fazia contatos com o mundo, para apresentações de dança e para atender aos numerosos convites para aulas particulares.

Em 1992, estávamos com as escolas todas com muitos alunos. Entendendo a mídia impressa na década de 1990 como importante termômetro dos interesses que rodeiam os setores dominantes e da classe média urbana, vale destacar que os dois principais jornais goianos do período, “O Popular” e o “Diário da Manhã”, frequentemente realizavam matérias de páginas inteiras sobre os benefícios da dança de salão. Sobre a adesão dos jovens que iniciavam a partir dos 13 anos as danças de salão, como o Centro Livre de Artes, o jornal “O Popular”, de primeira página de seu Caderno 2 de março de 1992, finaliza com uma frase profética: “A dança de salão, que a pouco hibernava, está de volta com a força de um furacão. Academias de dança que se preparem! E haja salão!”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/cultura/147958/dancarino-russo-recupera-se-de-cirurgia-e-ja-pensa-em-voltar-aos-palcos>. Acesso em: 15 ago.2021.

¹⁰⁶ Jornal “O Popular” – Caderno 2- dia 22 de março de 1992. Matéria de Capa.

A revista "Time" passa por reformulações editoriais e elimina excentricidades

Página 6

Ingenuidade feminina é coisa do passado. As atuais estrelas são determinadas e corajosas

Página 7

O ritmo envolvente da dança de salão

Por motivos que vão de seu uso como terapia à fuga da solidão, a dança dos corpos juntinhos volta com força a todas as pistas

Antônio Lisboa

Corpos colados, respiração quase presa, rostos juntinhos e a mais absoluta sintonia dos movimentos com a música. "São dois pra lá e dois pra cá", já ensinava a cantora Elis Regina. É a dança de salão que, resistindo aos modismos, volta com força, arrastando casais a pistas que tanto pode ser o salão de uma boate como simples dependência de uma moradia. Motivos não faltam. E ritmos também.

A Escola de Dança do Centro Livre de Artes da Secretaria Municipal de Cultura (Bosque dos Buritis) já experimenta o assédio de um público ávido por exercitar os movimentos de seus corpos sob o som de ritmos que vão do fox à lambada, do mambo ao bolero. E espana a poeira da entressafra para receber novas turmas no início de abril. Gente com idade dos 13 aos 60 anos, segundo Elizabeth Abreu Caldeira Brito, diretora do Centro Livre de Artes.

Por orientação médica, como atividade física, fuga do ócio e da solidão da vida moderna, que acomete muitos. E até mesmo a mera busca de um exercício lúdico. Essas são as razões mais comuns que têm levado centenas de pessoas às aulas de dança do CLA. "A maioria deseja aprender, mas existem aqueles que já sabem dançar e procuram aperfeiçoamento", afirma Elizabeth Brito.

Necessidade - Chama-se, porém, necessidade o principal impulsionador das pessoas razer a dança hoje em dia. A observação é da professora Andréa Palmerston, que retira da história do movimento dançante diferentes pretextos. "Antigamente em várias ocasiões se dançava. Durante os nascimentos, as colheitas, casamentos e até mesmo nas mortes. Todos os grandes eventos provocavam a dança. Hoje a dança de salão é uma presença forte, apesar de não ter desaparecido", destaca.

A dança do rostinho colado, sobretudo, é vista por muitos co-



Corpos colados, rostos juntinhos, a dança de salão ainda fascina diferentes gerações

mo "a tendência natural da pessoa de procurar o outro sexo", num exercício relaxante que acaba por se tornar também no desejo de escapar da solidão. A lista de motivos, todavia, parece interminável. Marciane Santos Leite, ex-aluna do curso e atualmente professora, apesar de ter apenas 13 anos, confessa que "dançar é bonito! Ver alguém dançando bem fascina e pode até gerar uma conquista. Quando não danço fico triste", empolga-se.

Companhia - Onde praticar a dança? Tem aumentado a procura das casas noturnas, que vão abrindo espaço aos pares dançantes. De vez em quando, porém, surge um probleminha no salão: a generosa predominância

do sexo feminino gera a ansiosa busca de companhia na dança. Esse é um fato constatado também na escola. "Aqueles mulheres que vêm sem o marido preferem dançar em casa. O ideal seria a pessoa trazer o seu companheiro de dança. Mas não fazemos essa exigência", relata Elizabeth Brito.

A professora afirma ser o machismo uma presença ainda constante quando o tema é dança. Para ela, o preconceito surge quando o homem recebe convite para cursar aulas de dança. Alguns saem, incontinenti, uma desculpa do bolso. Outros, descartam a ideia simplesmente. "A gente sabe que muitos homens têm vontade de aprender a dançar, só que não querem admitir", explica a diretora do CLA.

Há sete anos dançando e ensinando o ofício, Humberto César diz que no início da atividade teve grande sua preocupação com "o que vão pensar os amigos?". Hoje, felizmente, superou tudo isso. Antes, os homens assistiam parados à dança de cavaleiros com suas esposas. Atualmente, eles preferem ir à luta também. A dança já ultrapassou a barreira do preconceito", garante. Andréa Palmerston vê a coisa por outro ângulo. Para ela, a restrição existe, mas não em relação à dança em si. "Enquanto arte, a dança não tem valor por aqui, ainda não obteve o reconhecimento. No exterior, a perçuia é se você dança lambada e samba. Todos sabem que na verdade o Brasil é altamente dançante", proclama.

Ritmo quente - Nem só de tango e bolero vivem os salões de dança, entretanto. Por questões como a quase absoluta ausência de saudosismo e por constituir, quase sempre, um acumulador ambulante de energia, a parcela de jovens em idade inferior aos 25 anos prefere os chamados ritmos quentes. "Gosto do rock. É mais animado. Com ele, sinto a vibração do pessoal", justifica Adriana Santos de Brito, 13, também frequentadora do Centro Livre de Artes. Já o casal Ailton José Pereira e Cristiane Nascimento possui razões especialíssimas para preferir a lambada,



Os ritmos "quentes" caem logo na preferência dos jovens

Esses jovens foram moldados com a técnica e o embalo desse ritmo alienígena, em plena febre

que assolou o país, há cerca de dois anos. Há, apesar disso, aqueles

que fazem opção pela mudança leve de passos, de ritmos como bolero e tango. E também com boas razões: "Mesmo jovem (14 anos), gosto mais de tango. Tem mais marcação e é muito mais envolvente", esclarece Marciane Santos Leite. Por tudo isso e outros ingredientes que cada um vai descobrindo, tango e bolero são eleitos os ritmos de maior preferência nos salões.

Marketing - A febre da lambada, que dominou o Brasil há algum tempo (quem não se lembra chorando se foi o Grupo Kaoma?), não passou de mais uma estratégia de marketing. Assim pensa o professor de dança Humberto César, que explica ter sido a "epidemia" da lambada mais abrangente. Depois de contagiar vários outros países, ela invadiu o Brasil, tendo sido inclusive tema musical dos salões carnavalescos.

No momento, o ritmo é eleito conforme a idade das pessoas, acredita Humberto César. "O pessoal da velha guarda faz opção por um bolero, um tango, algo que marcou uma fase em sua vida. Já os jovens gostam mesmo é de salsa (uma versão moderna do mambo)", assegura. São vários e ainda não totalmente identificados os motivos das preferências. De qualquer forma, a dança de salão, que há pouco hibernava, está voltando com a força de um furacão. Academias de dança que se preparem. E haja salão!



A dança já foi presença obrigatória em todos os grandes acontecimentos. Hoje ela ainda fascina muitos, sobretudo os jovens

NEUTCH - AFGANISTÃO
 120 x 80 cm - 1,00 m²
 US\$ 72 p. peça

ABRATREH - POULISTYV
 100 x 150 cm - 1,50 m²
 100 x 70 cm - 1,50 m²
 80 x 50 cm - 1,50 m²

NAIS - IRA
 100 x 100 cm - 1,00 m²
 150 x 82 cm - 1,54 m²
 100 x 127 cm - 1,50 m²

TAPETE COM CERTIFICADO DE GARANTIA
 A JAM GARANTIA a maior responsabilidade de todos os produtos de carpete desde 1982, possui um controle rigoroso de qualidade em todas as etapas, desde a fabricação até a entrega, garantindo a qualidade e a durabilidade de todos os produtos.

Jam
 10 ANOS DE ARTE COM GARANTIA

SHIRAZ - IRA
 150 x 70 cm - 1,05 m²
 210 x 160 cm - 1,50 m²

IRKEL - TURQUIA
 115 x 90 cm - 1,03 m²
 202 x 76 cm - 1,53 m²
 195 x 112 cm - 1,54 m²

HAMADAN - IRA
 120 x 70 cm - 1,50 m²
 210 x 152 cm - 1,50 m²

RELUZEH - AFGANISTÃO
 100 x 82 cm - 1,20 m²
 US\$ 100 p. peça

* Os preços em dólar americano são apenas para referência. Em moeda do dólar brasileiro de 1992, a tabela vale por 200% do equivalente em p. peça.
 BRASILEIRA SINDI QI S. COMÉRCIO S. C. - C/AL. BLC tel:(061)248-6655 fax:(061)248-6655 GOIÂNIA AV. 78 Nº 245 Setor Oeste tel:(061)251-1391 fax:(061)243-1076

Figura 16: Jornal "O Popular" – Caderno 2- dia 22 de março de 1992. Matéria de Capa.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

2.2 – Complexificação do mercado de trabalho em dança de salão e a necessidade de aperfeiçoamento

Tendo em vista essa crescente busca por serviços de dança de salão na cidade de Goiânia, aquelas dançarinas que passaram a trabalhar como professoras de dança de salão experienciaram um movimento de concorrência entre pares, no sentido de uma corrida por qualificação de seus serviços em dança. Em busca desta qualificação para ofertar especialização e novidades ao mercado local, em 1992, a goiana Cláudia Diegues, que frequentava as escolas de dança de salão no Rio de Janeiro nas férias¹⁰⁷, me chamou para fazer parte de um projeto de divulgação da dança de salão em Goiânia, no qual traríamos profissionais cariocas com intuito de melhorarmos nossas técnicas da dança de salão e aprendermos mais sobre o samba de gafieira.

Embora neste período eu já estivesse como professora na Lê Tangô, aceitei a proposta de Cláudia Diegues neste projeto. Fizemos parceria com uma casa de eventos no Setor Bueno, bairro de classe alta em Goiânia, onde seria ministrado o primeiro curso, o Centro de Cultura Física “*Simmonsville*”¹⁰⁸. Decidimos trazer no primeiro momento Marcinho Verissimo, dançarino que trazia na bagagem um currículo extenso com participação em diversas minisséries e novelas, como a minissérie “Anos Rebeldes” de Gilberto Braga, que naquele período acabava de ser transmitida pela Rede Globo de televisão; e a abertura da novela “Rainha da Sucata” em papel de destaque onde dançava com uma boneca de lata de Hans Donner.

O curso aconteceu em novembro de 1992. Realizamos divulgação com cartazes, panfletos e matéria de jornais como “O Popular” (destaque no Caderno 2), um dos mais influentes para divulgação dos eventos culturais da cidade de Goiânia naquele período dos anos 1990.

¹⁰⁷ Cláudia é prima do professor de dança Rogério Mendonça que fez parte da Companhia de dança Jaime Arôxa, que se localizava na Rua Arnaldo Quintela, nº 22. Botafogo- RJ.

¹⁰⁸ Localizava-se na Avenida T.5, Nº 580, Bairro: Setor Bueno , Goiânia-GO

2.

2

Simmons ville em ritmo de cha, cha, cha



O bailarino Marcinho Veríssimo vem a Goiânia trazendo os movimentos e os ritmos variados da dança de salão

cha, cha, cha

O bailarino carioca Marcinho Veríssimo inicia amanhã um curso especial de dança de salão, com os mais variados estilos, do fox ao swing, passando pelo samba

Quem ainda tem saudade daqueles bailes engalanados nos clubes, das danças românticas, do tempo em que saber dançar era quase obrigação, vai vibrar com o curso de dança de salão que o bailarino carioca Marcinho Veríssimo ministrará em Goiânia a partir de amanhã. Fox, bolero, swing, tango, rock, lambada e samba são alguns dos ritmos que os amantes da dança poderão aprender. O salão do Simmonsville, responsável, juntamente com as dançarinas Cláudia Diegues e Andréa Palmerston, pela vinda de Marcinho, vai se transformar numa verdadeira festa. Para os aprendizes a desconstrução e a alegria são ingredientes fundamentais, mas o toque especial está no prazer de ver o que os pés podem fazer - transformar passos em arte.

As aulas acontecerão de segunda a sexta-feira, uma hora por dia, podendo ser escolhidos horários entre as 18 e as 22 horas, no Simmonsville - Centro de Cultura Física. As aulas serão divididas entre os vários ritmos, sendo dada atenção especial aos que os alunos gostarem mais. "Será uma forma de resgatar a dança de salão, que é ao mesmo tempo uma diversão e uma ponte de comunicação entre as pessoas", garante Cláudia. Aberto a todas as idades, o curso se estenderá até o próximo dia 20. Após o término haverá um baile de encerramento, onde os alunos po-

derão esboçar seus novos movimentos provando que quem não gosta de dança "é ruim da cabeça ou doente do pé".

Acompanhado de sua esposa e partner, Anna Moura, o professor de dança mostrará aos goianienses porque é tão requisitado no eixo Rio-São Paulo. Mais conhecido por seu trabalho na abertura da novela Rainha da Sucata, onde dançava com uma boneca de lata, Marcinho já fez diversas participações expressivas em shows, minisséries e novelas. As de maior destaque foram em: **Anos Rebeldes**, **Kananga do Japão**, shows do Beto Barbosa e Elba Ramalho e no filme **Moon Over Parador** (com Raul Julio e Sônia Braga).

A inscrição para o curso poderá ser feita no Simmonsville ao preço de Cr\$ 250 mil e Cr\$ 150 por casal e por pessoa respectivamente. Para o sócio do Clube do Assinante de **O Popular**, o preço por casal será Cr\$ 230 mil e por pessoa Cr\$ 130 mil. Como em Goiânia não há grande divulgação de danças de salão, será uma ótima oportunidade para os que não conhecem alguns ritmos ou têm vontade de aprender a dançar. Do Cha, Cha, Cha ao bolero as pessoas vão poder sentir o gostinho do salão, bailando com a imaginação e entrando de corpo e alma em épocas que as músicas e o coração vão lembrar.

Figura 17: Matéria do Jornal O Popular (08 de nov. de 1992)

Fonte: arquivo pessoal da autora.

Marcinho Verissimo, dançarino do Rio de Janeiro, veio com sua esposa e parceira de dança Anna Moura e chancelado pelo apelo midiático de suas participações na televisão, com o apoio de parte dos profissionais da dança de salão naquele período em Goiânia. Ele havia participado do grupo de dança do professor pernambucano, mas naturalizado carioca Jaime Arôxa. Além da lambada, trouxe uma técnica para ensino do bolero, fox, samba de gafieira, mambo e swing. Jornais e televisão local registraram o curso, o sucesso foi tamanho que Anna Moura e Marcinho Verissimo foram convidados por uma

produtora de eventos em Goiânia a se estabelecerem na cidade, onde permaneceram até o ano de 1999, quando retornaram ao Rio de Janeiro.

Assim como a *Yu Fon* havia convidado Russo na década de 1980 e Marcinho Veríssimo na década de 1990, a cidade do Rio de Janeiro aparece nas danças de salão, como centro irradiador que influencia o interior do país com sua dança. Alguns professores de dança de salão, goianos empreendiam neste movimento em busca de técnicas, passos, novidades com os profissionais do Rio de Janeiro, como Alessandra Cardoso dos Santos.

Estava na Le tango, aí fiz alguns meses com meu irmão e nessa época coincidiu de vir o professor do Rio, Márcio Veríssimo e veio dando curso intensivo aqui na época, ele veio acho que duas vezes eu fiz os cursos. Quando ele veio para ficar né! pra morar mesmo então daí eu comecei. E aí logo ele já me chamou para ser bolsista, mas eu nem imaginava que eu fosse um dia dar aula. Eu entrei com o prazer mesmo, eu me sentia bem, gostava e foi me envolvendo e fiquei mais ou menos um ano e meio como bolsista para esse professor do Rio, depois nós saímos de lá, eu meu irmão e mais umas duas pessoas que também trabalhavam lá com ele e a gente foi montar um grupo lá no *Musika*, lá no setor Oeste. Montamos um grupo lá e foi lá mesmo a partir desse momento já era 94 eu comecei a dar aula!¹⁰⁹

Marcinho Veríssimo foi para a dança de salão em Goiânia naquele momento, uma reviravolta, pois trouxe muitas novidades. Como colocado pelo historiador Peter Burke (2003) “a troca é uma consequência dos encontros: mas quais são as consequências das trocas? (p.77)”. A classe média estava dançando nos bailes e nos espaços que davam visibilidade a dança de salão na cidade, os professores locais tinham sua formação, muitos deles vindos da escola de dança *Lê Tangô*. Quando, chegou Marcinho Veríssimo do Rio de Janeiro, a dança estava difundida popularmente na classe média goiana, nos meios de comunicação e nos pés dos dançarinos que chegavam e dos dançarinos que aqui se encontravam.

Marcinho Verissimo e Anna Moura vieram ministrar um segundo curso em março de 1993 e se estabeleceram em Goiânia, inicialmente no Espaço *Simmonsville*, no setor Bueno, e no ano seguinte, em 1994, alugaram algumas salas da Escola de dança *Dançarte*¹¹⁰, no período noturno. Nestes anos como relatado pela professora Alessandra Cardoso:” eram mais ou menos uns mil alunos com várias turmas, a Anna Moura era a cabeça, muita organização e

¹⁰⁹ SANTOS. Alessandra Cardoso dos. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹¹⁰ Localizava-se na Rua 22 nº296, Setor Oeste. Goiânia-GO.

traziam muitos passos, todo mundo foi fazer aula com eles¹¹¹". Também trouxe competição por espaço, pois estes professores que inicialmente fizeram aulas com eles e participaram de sua companhia de dança como bolsistas, em 1994 saíram da companhia de dança do Marcinho Veríssimo e montaram inicialmente uma companhia de dança e uma escola de dança e se tornaram professores na cidade, em algumas escolas de dança e espaços que requisitavam estes serviços.

Montaram a *Companhia Movimento* de dança de salão que funcionava na escola de dança do *Musika*. Os professores que eram da escola de dança *Lê Tangô* e depois da escola Marcinho Veríssimo abriram suas escolas de dança, pois existia uma demanda por aulas e as escolas estavam com muitos alunos, como no caso a *Bolero & Cia*, onde tínhamos em média trezentos e cinquenta alunos naquele período. Os professores formados pelo Marcinho Veríssimo, também investiram em montar suas próprias escolas com o intuito de ganharem retorno financeiro com este mercado e aprendiam o ofício de professores inicialmente com a experiência no grupo de dança, eram escalados para ofertar aulas de alguns ritmos específicos na escola de dança e recebiam com algumas apresentações remuneradas e aulas particulares. Gradativamente, estes bolsistas iam formando uma carteira de alunos particulares, o que os balizavam para montarem seus próprios espaços e terem retorno com aulas em grupos, além de dar mais visibilidade entre os jovens e casais, também trazia a possibilidade de serem protagonistas de seus próprios eventos.

Por isso, havia uma informalidade no processo de formação, dado que não existia estabelecido pelos professores alguma ferramenta que permitisse calcular o nível de aprendizado e o grau de especialização que permitisse a um então aluno, entender-se como professor. Nesse sentido, o próprio mercado funcionava como uma espécie de "termômetro" do aprendizado, ou seja, de acordo com que um dançarino recebia vários convites para lecionar para leigos, o acumulo destes convites funcionava como estímulo para sua emancipação.

Assim como se fazia borrado as fronteiras entre dançarinos e professores, também se borrava a fronteiras entre professor e empresária, tendo em vista que geralmente a mesma pessoa que dava aulas assumia a função de empresário,

¹¹¹ GUIMARÃES. Esio. Entrevista, op cit.

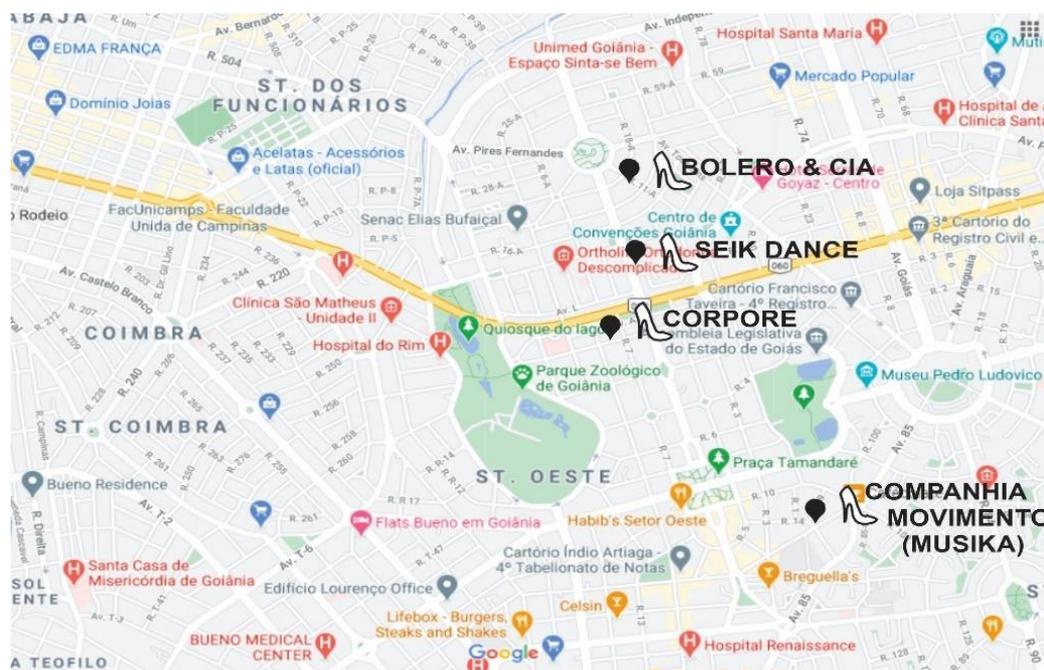
criando uma tríade dançarina-professora-empresária. Os professores tornavam-se gestores das próprias escolas motivados pela demanda do público consumidor que após o “boom” da lambada, diversificaram e ampliaram a sua demanda e as estéticas das danças. O público consumia a aprendizagem em danças de salão incentivado pelo contexto daquele momento que a dança era protagonista em diversos espaços de sociabilidades como mídias televisivas, cinema, bailes, *shows*, eventos de família, *workshops* e grandes eventos de artistas nacionais e locais. Os professores competiam entre si por este mercado consumidor, buscavam qualificação para se destacarem neste mercado e tinham eles mesmos, que encontraram as formas de gestar seus próprios espaços, tendo em vista que se tratava de uma prática empresarial que não havia precedentes na cidade.

2.3 – A Cooperativa de Dança de Salão em Goiânia e o fenômeno Jaime Arôxa.

Em 1996, com todo esse movimento de interação entre as cidades do Rio de Janeiro e Goiânia e a constante sensação de necessidade de aperfeiçoamento, os profissionais das academias naquele período: *Bolero e Cia* dos professores Andrea Palmerston e Esio Guimarães, *Corpore* do professor Enio Cáceres e Núcleo de Dança Vinicius da Costa que também naquele momento usava o nome de *Seik Dance*, tiveram a iniciativa de constituírem a primeira Cooperativa de Dança de Salão em Goiânia como esforço para garantir a qualidade do ensino e da dança na cidade. Para tanto, a saída encontrada importou um modelo, como colocado no panfleto o objetivo da Cooperativa era:

Desenvolver a dança de salão em Goiânia, a exemplo de Belo Horizonte, através do Centro de Dança Jaime Arôxa-RJ. Costumamos dizer que um dos principais objetivos buscados por quem dança é a felicidade. Mas existem como em todas as áreas os bons e os maus. Na área da dança o aluno pode escolher se quer ser feliz dançando bem ou dançando mal. Daí o porquê se aliar a técnica e a musicalidade necessárias ao prazer de dançar. Durante o ano de 1997 continuaremos realizando bailes de dança de salão visando a prática e a integração dos alunos e amantes da dança, bem como cursos com professores do Centro de Dança Jaime Arôxa.¹¹²

¹¹² Panfleto da primeira cooperativa de dança de salão em Goiânia de 1996.



- « BOLERO & CIA - Rua 11-A nº 108 setor Aeroporto
- « SEIK DANCE - Av. República do Líbano nº 1177 sl.01 setor Aeroporto
- « CORPORE - Av. B nº 460 setor Oeste
- « COMPANHIA MOVIMENTO (MUSIKA) - Rua 18 esq. c/14 setor Oeste

Figura 18: localização das escolas que fundaram a primeira Cooperativa de Dança de Salão.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em agosto de 1996, a Cooperativa ganhou novos membros, a *Companhia Movimento de Dança de Salão*, que funcionava na Escola de Artes Musika¹¹³ com dançarinos do Grupo do Professor Marcinho Verissimo. Neste mesmo ano, a Cooperativa trouxe os professores do Rio de Janeiro Rogério Mendonça e Daniela Escudeiro, que faziam parte da Companhia de Dança Jaime Arôxa, que ministraram aulas de danças de salão nos três dias que ficaram em Goiânia. Os cursos se dividiram em turmas iniciantes, intermediárias e para profissionais, o primeiro evento da nova cooperativa.

O professor de dança de salão e goiano Enio Cáceres, relatou que conheceu o professor e coreógrafo de dança de salão Carlinhos de Jesus e o professor Jaime Arôxa no Rio de Janeiro, em uma viagem de férias no ano de 1993. Jaime Arôxa o convidou para fazer algumas aulas na academia dele, no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro, e Enio ficou encantado com as técnicas e

¹¹³ Localizasse na Rua 18 esquina com a rua 14, Setor Oeste, Goiânia-GO.

as formas de se dançar que ele conheceu nesta viagem. Em 1995, relatou que foi o único professor Goiano a participar do 1.º Congresso Internacional de Danças de Salão no Hotel Gloria, também na cidade do Rio de Janeiro e organizado pelo professor de dança Jaime Arôxa.

INFORMATIVO DANÇA DE SALÃO

COOPERATIVA DE DANÇA DE SALÃO DE GOIÂNIA

A cooperativa foi criada no segundo semestre de 96 com o objetivo de desenvolver a dança de salão em Goiânia, a exemplo de Belo Horizonte, através do Centro de Dança Jaime Arôxa-RJ. Costumamos dizer que um dos principais objetivos buscados por quem dança é a felicidade. Mas existem como em toda área os bons e os maus. Na área da dança o aluno pode escolher se quer ser feliz dançando bem ou dançando mal. Daí o porque de aliar a técnica e a musicalidade necessárias ao prazer de dançar. O resultado é surpreendente e está ao alcance de todos. Durante o ano de 1997 continuaremos realizando bailes de dança de salão visando a prática e a integração dos alunos e amantes da dança, bem como cursos com professores do Centro de Dança Jaime Arôxa.

BAILE

FORRÓ SALSAS AXÉ
ROCK SAMBA COUNTRY
BOLERO

JOQUEI CLUBE

Dia 15 de março às 21:30 hs.

APRESENTAÇÃO DE
DANÇA DE SALÃO COM
Rogério Mendonça e Daniela Escudero
PROFESSORES E BAILARINOS DA CIA. DE DANÇA JAIME ARÔXA - RJ.

TRAJE: ESPORTE FINO

Realização:
COOPERATIVA DE DANÇA DE SALÃO DE GOIÂNIA

BAILE DE DANÇA DE SALÃO

SAMBA ROCK
BOLERO LAMBADA
SALSAS FORRÓ

DIA: 30/08/96 HORÁRIO: 21:00
LOCAL: ASEG - T-8 C/T-1 - S. BUENO

INFORMAÇÕES e INGRESSOS:

BOLERO E CIA - Rua 11-A nº 108 - S. Aeroporto
fone: 212-1017

CORPORE - Av. B nº 460 - S. Oeste
fones: 224-7700 e 976-0533

CIA. MOVIMENTO (MVSICA) - R. 18 esq. c/14
S. Oeste - fone: 214-1800

SEIK DANCE - Av. Rep. do Líbano nº 1177 Sl.01
S. Aeroporto
fones: 223-7727 e 973-2101

CURSOS DE DANÇA

Nos dias 14, 15 e 16 de março serão ministrados cursos de dança de salão pelo Prof. Rogério Mendonça, voltados para alunos iniciantes e intermediários. Haverá, também, uma turma direcionada para profissionais que desejem melhorar sua técnica de dança e aula.

Abaixo as Academias de Goiânia que representam o Centro de Dança Jaime Arôxa através da Cooperativa



Bolero 5
Esio Guimarães &
Andrea Palmerston
R. 11A nº108
Setor Aeroporto
212-1017



Corpore
Enio Cáceres
Av. B nº460
S. Oeste
224-7700
976-0533



Núcleo de Dança
Vinicius da Costa
Av. Rep. do Líbano
nº 1177 Sl.01
Setor Aeroporto
223-7727
973-2101

BAILE

O nosso baile será realizado no dia 15 de março/97 no Joquei Clube e contará com a presença do Prof. Rogério Mendonça. Você está convidado para dançar Bolero, Samba, Salsa, Merengue, Forró, Country, Axé... se divertir muito e fazer novas amizades.

Redação e arte: Enio Cáceres
Impressão: King Grafica
Tiragem: 5.000 exemplares

INFORMAÇÕES E INGRESSOS ANTECIPADOS:



212-1017



224-7700
976-0533



223-7727
973-2101

PATROCÍNIO:



CAFÉ
KREMEN



FLORICULTURA
CANTINHO 3
(Patiagem)



VARIG



APOIO

218-2231 225-0336

Figura 19: Informativos e Alguns Bailes promovidos pela Primeira Cooperativa (1996).

Fonte: arquivo pessoal da autora

Quando retornou à Goiânia, Enio realizou parcerias com escolas de danças de salão como a *Bolero & Cia* e a *Seik Dance*, que em 1996 acabara de ser inaugurada pelo então professor de dança Vinicius da Costa (ex aluno no Centro Livre de Artes dos professores Andrea Palmerston e Esio Guimarães), conseguiu patrocínio e trouxe pela primeira vez Jaime Arôxa, com sua parceira Bianca Gonzalez. Além do casal também da equipe Jaime Arôxa, Erico Rodrigues e Raquel Buscacio participaram do evento em abril de 1996, entre os dias 15 e 20, trabalhando com ritmos como salsa, bolero, tango e samba, além de aulas específicas para didáticas de ensino.

Curso
De iniciantes, intermediários e profissionais

Dança de Salão

Professores do Centro de Dança Jaime Arôxa - Rio de Janeiro
(A maior e melhor escola do País no gênero)

Os temas a serem desenvolvidos serão:
Postura, Condução, Equilíbrio e Didática de Ensino
utilizando os ritmos **Salsa, Bolero, Tango e Samba**

Professores: Jaime Arôxa
Bianca Gonzales

Erico Rodrigo
Raquel Buscacio

Realização: Enio Cáceres

De 15 a 20 de abril de 1996

INFORMAÇÕES E INSCRIÇÕES
Av. T-10 nº 470 - Setor. Bueno
252-1148

Dia 20
grande Show Baile,
com som ao vivo,
participação especial
da cantora
Heloise Baylão
e espetáculo de dança
com os mestres.

Patrocínios:

	VIDRAÇARIA CENTER LIDA. 224-8307	FLORICULTURA CANTINHO 3 PAISAGISMO 218-2231	QUEIROZ CALÇADOS BOUSSAS 251-3151	RÁDIO TÁXI ARAGUAIA 285-2222	
--	-------------------------------------	---	--	------------------------------------	--

Figura 20: Cartaz do 1º Evento com Jaime Arôxa em Goiânia (1996).

Fonte: Acervo pessoal de Enio Cáceres.

Segundo o antropólogo Marcel Mauss (1974), “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo meio técnico do homem” (MAUSS, 1974, p. 217). Os antigos alunos e agora investidores de suas danças, como Esio Guimarães e Enio Cáceres, estavam em busca de uma técnica que os balizassem enquanto professores de dança de salão e buscavam este referencial técnico com os profissionais cariocas, além de ofertarem suas aulas em escolas de danças na cidade de Goiânia, como relata Enio Cáceres:

Quando você começa a ver que eu comecei a ver que tinha outros ritmos e que eu poderia dançar outros ritmos e que mesmo na Lambada assim, a gente poderia continuar aprendendo, eu recebi a necessidade de buscar esses cursos quando eu vi eu conheci academia do Jaime Arôxa no Rio de Janeiro. Também fui na do Carlinhos e eu percebi assim, que tinha muita coisa para aprender, muita técnica, muitos movimentos, a questão também da condução da Dama e também da colocação espacial no salão. Então tinha muita

coisa para você aprender. Musicalidade também, então eu comecei a ver que ela é muito importante e comecei a sentir a necessidade de fazer mais curso, também porque na verdade quando você começa a ganhar dinheiro, por isso aí começa a cobrar. Você tem que ter uma contrapartida, você tem que também dá um retorno para esse pagamento, as pessoas estão pagando para você, tem de procurar fornecer um serviço de qualidade, vamos dizer assim né! Eu tinha que ser um professor bom também, já que estava trabalhando com isso em Goiânia.¹¹⁴

Em 1997, entre os dias 26 de julho a 2 de agosto, Jaime Arôxa organizou o II Encontro Internacional de Dança de Salão no Hotel Gloria no Rio de Janeiro. Com debates, aulas de diversos ritmos e atrações internacionais, trouxe ao Rio de Janeiro o casal de dinamarqueses campeões mundiais de *Ballroom Dancing*¹¹⁵ Cecilie Brinck Rygel e Kim Rygel¹¹⁶ e muitos outros. Como relatado pelo próprio Jaime Arôxa em uma entrevista que ofertou ao “Jornal Dança e Saúde” para o seu redator Ricardo Leão¹¹⁷, indagado quais eram as atrações internacionais que ele estava trazendo para este congresso:

Luigi Marini, que foi vice-campeão italiano de dança latina e hoje tem escola em Padova. André e Claudine Massaro, pais de Stephane Massaro, que vem trabalhando comigo há quase um ano, e Sebastien Massaro. A família tem uma escola de dança de salão em Chartres, na França, onde nasceram. Usam inclusive o nosso símbolo. Eles estão desenvolvendo um trabalho com danças brasileiras, na Europa, principalmente o samba de gafieira, e estão abrindo escolas na Córsega e na Sardenha. Daniel e Cathy Avenel, franceses que promovem a "Noite da Dança de Cherbourg", um encontro a que comparecem pessoas do mundo inteiro. Caridad Rodriguez, de Cuba, a mais importante professora de dança de salão de seu país, que durante dez anos deu aulas na televisão cubana. Os campeões

¹¹⁴ CÁCERES, Enio. Dia 28 de dezembro de 2019. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹¹⁵ A Dança Esportiva ou Ballroom Dance é uma modalidade competitiva. A partir da década de 1920, os clubes de Londres começaram a realizar competições de dança de salão para estilos, como o tango, valsa ou o foxtrote. O prestígio das competições aumentaram, levando à primeira competição de dança de salão inglesa com vários estilos sendo realizada em março de 1922. O primeiro Campeonato Mundial aconteceu em 1936 em Bad Nauheim, Alemanha, atraindo competidores de quinze países e três continentes. As competições envolvendo as danças de salão, na década de 20, em Londres exigiu dos organizadores e atletas padronizassem os passos e figuras, para estabelecer critérios de avaliações dos árbitros. Disponível em: <https://dancaesportivanobrasil.wordpress.com/2019/03/06/a-danca-esportiva-ou-ballroom-dance/>. Acesso em: 17 abr. 2021.

¹¹⁶ Cecilie Rygel e [Kim Rygel](#) e eles se tornaram parceiros regulares de dança desde que tinham 9 anos de idade. Durante a carreira, a dupla conquistou um total de oito ouros em Copas do Mundo, oito ouros em Campeonatos da Europa e três Copas do Rei, e estão, portanto, entre os atletas mais vencedores do país de todos os tempos. Eles são casados e têm dois filhos.

¹¹⁶ Uma demonstração da dança de competição apresentada por Cecil e Kim Rygel em 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=1hkZzBAdVOY>.

¹¹⁷ Entrevista de Jaime Arôxa ao jornalista Ricardo Leão do Jornal “Dança & Saúde” em edição de setembro de 1997. Disponível em: <http://www.dancadesalao.com/jornal/dancaesaude/ricleao.htm>. Acesso em: 11 abr. 2021.

mundiais Kim e Cecilie Rygel, além de Pablo Pugliese, filho de Mingo Pugliese, tanguero argentino dos mais respeitados.¹¹⁸

O II Encontro Internacional organizado por Jaime Arôxa e equipe, foi realizado no Hotel Gloria no Rio de Janeiro, e como relatado por ele, tinha por objetivo “dar informação, desenvolver o gosto pela dança de salão, fazer com que pessoas que não estão na dança apaixonem-se e percebam que existe possibilidade de organizações grandiosas como esta”¹¹⁹. Apesar de lidar com outra proporção _ da dança de salão em nível nacional _ também estava buscando visibilidade, prestígio social e legitimidade enquanto dança naquele momento dos anos 1990, com as realizações de grandes eventos ganhando cada vez mais destaque.

Como colocado pela historiadora Aline Paixão (2020), os grandes eventos e a dança de salão têm uma história que se inicia nos bailes da corte e vai se transformando no decorrer das décadas ao se popularizar, buscando a difusão de uma cultura de lazer que espelhava a vida da corte e sua suntuosidade. Entretanto, também no Rio de Janeiro esta dança constituiu um mercado urbano específico e destaca a participação de Jaime Arôxa, como um dos principais responsáveis por trazer o modelo dos grandes eventos de dança de salão internacional para o Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, inicialmente com o I Encontro Internacional em 1995 e o II Encontro Internacional em 1997.

Vários profissionais da cena goiana foram ao Rio de Janeiro e participaram do II Congresso Internacional de Dança de Salão, organizado por Jaime Arôxa. Alguns deles eram alunos da *Lê Tangô*, como Alessandra Cardoso dos Santos, Esio Guimarães, Ana Paula P. Muniz, Lenine Cardoso do Santos, Enio Cáceres e Juliano Andrade. Outros eram da *Bolero & Cia*, como Fabiane Cavalcante, Vinicius da Costa e Flávia Melo. Do carioca Marcinho Veríssimo, como Sávia Barros Diniz e Cláudia Diegues. Da *Companhia Movimento* como Ary Demostenes. Havia também os da escola de dança *Seik Dance*, como Divanir de Souza Araújo, que relata como foi essa primeira ida ao Rio de Janeiro em 1997, quando ainda como professor da escola de dança *Seik Dance*:

Chegou um momento em que Goiânia ficou limitado, aí eu comecei a perceber que para poder sanar as dúvidas dos alunos, eu tinha que ter

¹¹⁸ Entrevista de Jaime Arôxa ao Jornal “Dança & Saúde” edição de setembro de 1997.

¹¹⁹ Jornal Dança & Saúde, edição de setembro de 1997.

um conhecimento mais aprofundado. Resolvi ir ao Rio. Foi muito traumático nas primeiras semanas, mas depois foi gratificante, pois depois que você se dedica, se empenha, o resultado, ele vem. Assim que retornei dessa primeira ida minha ao Rio, minha aula mudou da água para o vinho.¹²⁰

O Rio de Janeiro foi a referência, o vínculo para se estar atualizado. A ida à capital carioca significava aperfeiçoamento das técnicas, dava a ideia de desenvolvimento da qualidade da dança de salão goiana.

Os professores tinham a sensação de aperfeiçoamento, de melhoria da sua dança, da sua aula e da sua técnica com os profissionais do Rio de Janeiro. Cria-se a ideia de que a melhoria ou desenvolvimento da qualidade da dança de salão está sempre vinculada à manutenção de uma relação de atualização com profissionais advindos do Rio de Janeiro. Os professores Goianos cobravam entre si, e os alunos também tinham enquanto manutenção desta atualização os referenciais dos professores que iam sempre ao Rio de Janeiro ou traziam estes profissionais para suas escolas. Havia inclusive uma pressão dos colegas para a formação no Rio, como colocado pelo professor de dança de salão Mauro Mendes da Silva, Mauro Negão:

A partir de 2007 eu não queria seguir a mesma linha de todo mundo, que era, ir para o Rio de Janeiro, aprender, ficar muito bom no Rio, e montar sua escola. Eu passei a seguir outra linha. Eu ia ter muito concorrente, pensei. Vou pegar os projetos sociais. Eu era muito cobrado principalmente quando participei como bolsista na Jaime Arôxa, todo mundo falava, tem que fazer mais aula com o pessoal do Rio.¹²¹

Ao participarem de eventos e cursos de formação no Rio de Janeiro, os professores se sentiam mais embasados didaticamente e o número de escolas de dança de salão em Goiânia se ampliou. O antropólogo Felipe Berocan Veiga (2011) destaca esse procedimento dialético vivenciado entre o momento de aprendizagem, que os dançarinos seguem com admiração de seus mestres e o momento em que resolvem desenvolver seus próprios trabalhos em dança de salão, através da abertura de novos espaços.

Os mecanismos de reprodução das academias de dança de salão derivam de cismas internos entre professores e ex-alunos convertidos

¹²⁰ ARAÚJO, Divanir de Souza. Dia 13 de abril de 2021. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹²¹ SILVA, Mauro Mendes da. Dia 01 de agosto de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

em assistentes, em processos de segmentação semelhantes aos de fundação de novas casas de candomblé e de umbanda – porém sem as motivações espirituais ou religiosas atribuídas a esses casos. (VEIGA, 2011, p.254).

Com a vinda do professor carioca Marcinho Veríssimo a então equipe de dança atribuiu uma hierarquia nas escolas de dança de salão em Goiânia, trazida do modo como no Rio de Janeiro a escola Jaime Arôxa organizava suas atividades profissionais. Os dançarinos que auxiliavam nas aulas, tanto os rapazes quanto as moças, no primeiro momento ainda não eram denominados bolsistas, mas participavam da equipe de dança da escola do qual participavam, o que lhes traziam prestígio entre os pares, e ajudavam na operacionalização do trabalho, visto que se tornavam assistentes de professores, mas sem remuneração monetária, muitos dos quais ganhavam bolsas nas escolas de dança de salão, mas não existia uma formalização desta atividade.

A organização criada por Jaime Arôxa e replicado em Goiânia, consiste em criar graus de integração de alunos num processo formativo, para que gradualmente ele possa se reconhecer e ser reconhecido na escola como um formador em dança. Funciona da seguinte forma, o Estagiário é a categoria de bolsista que completa a turma e está aprendendo a dançar como o aluno regular da turma. Quando chega a Assistente faz parte também das aulas, mas já têm um conhecimento com mais figuras, passos que os alunos da turma que frequenta. Na terceira categoria como Monitor já gerencia e ensina alunos iniciantes com dúvidas que apresentam na aula. Tanto o Assistente quanto o Monitor já podem frequentar as aulas especiais para bolsistas. A quarta categoria é o Professor quando começa a ser remunerado, aquele que gerencia e ensina alunos iniciantes, intermediários e avançados e também os estagiários, assistentes e monitores. Além de gerir turmas, coreografa e prepara apresentações particulares ou em grupo.

Segundo o professor de dança Jairo Rodarte, ao relatar como iniciou sua trajetória como professor no Centro de Dança Vinicius da Costa, em 2003:

e aí eu ainda com 14 anos, o próprio Vinicius me chamou para conversar comigo sobre dar aula e tal e aí ele me deu uma turma de salsa eu já tinha camiseta de monitor, porque era primeiro estagiário, assistente depois monitor e só depois professor. Já tinha isso desde

daquele tempo essa categoria de estagiário, assistente, monitor e professor não é uma invenção nossa, já existia.¹²²

A participação numa equipe de dança representava prestígio, com o novo formato, o ensino de dança de salão ganhou uma hierarquia a ser conquistada nas escolas de dança. A partir daquele momento, existia-se um caminho a ser percorrido para estes bolsistas: estagiário, assistente, monitor e professor.

2.4 – O estabelecimento de critérios como parte da invenção coletiva para qualificação profissional

Uma vez existindo o consenso entre parte de professores e proprietários de escolas de dança de salão acerca da necessidade de aperfeiçoamento, produziu-se na cidade de Goiânia um imaginário coletivo que pactuava a qualificação como um dos pilares para distinguir e destacar os profissionais de dança de salão. Marcinho Veríssimo chegou em 1992 e trouxe novidades na dança, como o samba de gafieira tradicional e passos novos em todos os ritmos, mas também a sistematização e organização que antes não ocorria nos cursos ofertados nas escolas da cidade.

Ao relatarem ao “Jornal da Imprensa”¹²³ em 1995 como conquistaram o sucesso nos dois anos e meio que tinham se estabelecido em Goiânia, se percebe um gerenciamento do aprendizado em que: “os passos são ensinados individualmente para os grupos de mulheres, depois para os homens, para depois juntarmos”¹²⁴. O aprendizado era de sequências previamente estabelecidas, pequenas coreografias que se dividiam em sequências para o Nível I, II e III, e somente então passava-se para o intermediário e o avançado.

¹²² RODARTE, Jairo. 16 de Abril de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹²³ “Jornal da Imprensa” – Goiânia-GO/Brasília-DF, 01 a 07 de outubro de 1995. Matéria de Capa.

¹²⁴ Ibid., p. 16.

JORNAL DA IMPRENSA
VARIEDADES

A Rádio Transamérica FM, de São Paulo, surpreende a todos com o programa "Assim Disse Onáurio", criado pelo humorista e pedagogo, Paulo Lobo. A brasileira explica a origem das palavras sem perder a preocupação com a didática. Página 10

Feliz da vida com seu segundo casamento e com o momento profissional que está vivendo, Denise Fraga aposta na sua capacidade de "contar outras histórias". Atualmente ela interpreta Natália, a florista cega da novela "Sangue do Meu Sangue", exibida pelo SBT. Página 12

Goiânia-GO/Brasília-DF, 01 a 07 de outubro de 1995.

Indicada por médicos como terapia, a Dança de Salão ajuda a combater o estresse

DANÇA
A MAGIA DO AMOR E DA VIDA

E ainda tem gente que não acredita na evolução histórica, cultural e artística de Goiânia, com sua diversidade de atrações em todos os campos da atividade humana. Sem maiores delongas, eis os professores de dança Anna Moura e Marcinho Veríssimo, que deixaram os encantos das praias do Rio de Janeiro e se goianizaram na Capital multidimensional, entregando-se de corpo e alma ao seu canto poético.

"A Dança de Salão é a nova coqueluche das academias de todo o Brasil. A malhação pesada e a aeróbica vêm cedendo espaço aos ritmos que vão desde bolero ao tango, passando pelo fox, chá chá chá, samba, lambada, salsa, entre outros.

Hoje a Dança de Salão é muito mais do que um "reviver" dos Anos Dourados onde dançaram terno, o romantismo e a música compassada, marcaram época.

Indicada por muitos médicos como uma leve terapia de apoio, a esquecer o estresse do dia a dia, de aliviar as tensões, de relaxar a mente e corpo cansados da rotina, também, é a melhor forma de integração social.

Muitos casais em crise, reencontraram-se ao som de um bolero, algumas pessoas romperam a barreira da timidez e passaram um círculo de amizades dentro e fora das aulas. Cada um descobriu na Dança de Salão um aliado fiel para as horas de lazer.

Os professores cariocas Anna Moura e Marcinho Veríssimo, residindo em Goiânia à 2 anos e meio, trouxeram na bagagem uma larga experiência profissional (vide currículo e pasta) e uma metodologia exclusiva, eles fazem de suas aulas uma grande viagem, vão a Argentina convidados por Carlos Gardel à presenciar um

maravilhoso tango, passam pelos Estados Unidos, onde Elvis Presley e Bill Haley levavam à loucuras milhares de fãs com o seu rock, ainda nos Estados Unidos, passaram pelo Texas, onde o country americano era o único divertimento dos cowboys, agora vão para o Caribe, onde ferve o ritmo do vevê, mais sensual não poderia ser, ali está a salsa, e de volta ao Brasil chegam a Porto Seguro, onde poderão notar que a febre da lambada diminuiu, mas não acabou, e por fim, na Cidade Maravilhosa, em um dos pontos de seu cartão postal, nos Arcos da Lapa, vão apreciar toda a ginga e elegância no samba do malandro brasileiro.

Mas a viagem não fica só em fantasias, Anna e Marcinho transformaram isso em realidade, pois eles vem mantendo um intercâmbio Brasil/Argentina, em Dezembro os professores vão guiar 20 alunos para aprimorarem e enriquecerem os passos de tango. Agora em Agosto/95, trouxeram os mestres Argentinos Esther Amélio e Mingo Pugliese, para ministrarem o curso de tango aqui em Goiânia. Estão pretendendo fazer a mesma coisa com Cuba (salsa), Itália (valsas) e U.S.A. (rock).

Para que uma viagem de tal envergadura obtenha sucesso, vocês poderão contar com um equipe de 3 professores e 10 instrutores, dispostos a guiá-los e orientá-

los durante todo o percurso.

Para obter sua passagem, basta comparecer à Rua 22 nº 296, Setor Oeste, Goiânia-GO ou adquirir a pelos fones (062) 281.6660 ou 241.2879.

Depois de informá-los todos os detalhes de nosso roteiro, só nos restia dizer -lhes: BEM VINDOS A BORDO."

Nós fazemos questão que a pessoa venha nos fazer uma visita, pois queremos que ela veja a seriedade de profissionais competentes, que estão na área a mais de 9 anos, sempre procurando aperfeiçoamento e se aprimorarem, para isso viajamos em busca de passos novos e trazem direto da fonte tudo fresquinho para seus alunos.

As aulas são ministradas de forma alegre e descontraída, pois temos a consciência que a maioria está ali para relaxarem de algumas "carnavales", mas não de se virar bagunça. Os passos são ensinados individualmente para o grupo de mulheres e depois dos homens, para depois juntarmos, seguimos um sequência de passos, para que o aluno não deixe de dançar nem o primeiro passo que aprendeu: assim ele segue até 9 turnos de Intêcido (na academia os alunos passam por níveis, são eles: Iniciante, Iniciado, Iniciado I, Iniciado II, Nível I, Nível III, Intermediário e Adiantado) quando passa para um nível mais eleva-

do e já começa a dançar livre.

Todas as turmas da academia tem uma cor, todo aluno ao se matricular em uma determinada turma, ganhará um crachá com seu nome e na cor da turma. Esse crachá tem várias funções, são elas:

1) Para nós professores sabermos se o aluno está na turma certa. As damas tem sempre que estar com a mesma cor, pois as mesmas, não podem fazer aulas em outras turmas, já o cavalheiro pode e deve fazer todos os níveis que foram iguais a abaixo do (alunos pagam mais por isso), porque assim?

2) É uma forma de todos se conhecerem na sala de aula, depois de um determinado tempo, já estão até se convidando para churrascos dançantes, um na casa do outro.

3) É a maneira que temos de saber se o aluno efetuou o pagamento da mensalidade.

Abrimos turmas para iniciantes todo o início de cada mês, jamais deixamos um aluno entrar em uma turma já iniciada, se não o mesmo se sente perdido, e os passos que já foram dados, ele perde? Como esse aluno pode dançar com outro, se ele não sabe os primeiros passos?



- * Participação nas filmagens de "Moon over parador" (Luar sobre Parador), filme estrelado por Richard Dryfoos, Sinia Braga e Raul Julia, com direção de Paul Verhoeven, (JUL/87).
- * Participação no show "Elba Popular Brasileira" de Elba Ramalho, realizado no Palácio em São Paulo em junho de 89, com direção de Jorge Fernando.
- * Participação nas gravações da novela "Kanga do Japão", da Rede Manchete de televisão, sob a direção de Tika Yamasaki em julho de 89.
- * Coreógrafa de Rock, Samba (Gafieira) e Maxixe, criada para a peça "Anos Loucos", tendo como ator principal Jonas Bloch. Direção: Márcio Augusto em setembro de 89.
- * Clip "Aquarela do Brasil", para o programa de Domingo da Rede Manchete, direção Adolfo Filho em outubro de 89.
- * Participação especial na abertura da novela "Raiado de Sol", da Rede Globo de televisão, tendo como parceira a boneca de lata, sob a direção de Hans Donner em março de 90, criando a coreografia para a canção "Me chama eu vou", interpretado por Sidney Magal.
- * Chamada para o show "Na onda da lambada Vip", veiculado pelas seguintes emissoras: Rede Globo, SBT, Rede Manchete e Rede Bandeirantes, em março de 90.
- * Em julho de 1992, Marcinho participou da minissérie "Anos Rebeldes" de Gilberto Braga, da Rede Globo, lançando com a atriz Cláudia Abreu. A direção foi de Dennis Carvalho.
- * Também em 92, no mês de dezembro, ele participou e coreografou o comercial "Boca a Boca do Coreógrafo", em Goiânia.
- * Participou como ator principal e coreógrafo a comercial para o Banco BIC, veiculado nas principais emissoras de televisão, em rede nacional, JAN/93.
- * Participou e coreografou o comercial para a Onogás, AGO/95.

Forno de Barro
83
Tradição na arte da culinária de Goiás
Fone: (062) 224-7155
Av. 83 nº 93 - Setor Sul - Goiânia - Goiás



Figura 21: "Jornal da Imprensa" – Goiânia-GO/Brasília-DF, 01 a 07 de outubro de 1995. Matéria de Capa. Fonte: arquivo pessoal da autora.

A didática que Marcinho trouxe de sua formação no primeiro grupo de dança do professor Jaime Arôxa, repercutiu na forma de ensinar por pequenas coreografias. O aluno iniciante era beneficiado pois, era necessário conhecer

esta sequência prévia e estaria inserido enquanto uma dançarina e dançarino, contanto que fizessem parte da mesma turma, pois iriam executar sequências determinadas pelo nível da turma que frequentava.

Todas as turmas tinham uma cor no crachá para poderem circular nas aulas, Anna Moura relata na matéria que “a organização é uma das nossas características”¹²⁵. Os dançarinos que estavam nas escolas, muitas vezes como bolsistas, que normalmente eram rapazes e moças que faziam parte do grupo de apresentações da escola e ajudavam as pessoas que participavam das aulas desacompanhadas, assim como ocorrido no Rio de Janeiro, “[...] se tornaram uma demanda necessária, diante do aumento do interesse das pessoas e, conseqüentemente, do mercado altamente promissor que se abriu relacionado à dança de salão.” (VEIGA, 2011, p. 266).

É também desse período que surge como um dos componentes que constituíram esse momento de busca pela formalização da prática da dança de salão em escolas, a competição. As equipes, professores e escolas de danças de salão, inflamavam uma disputa que se fazia presente e reforçada em diferentes momentos, onde a dança de salão se ocorria. Como nos bailes, nos eventos, nos espaços que requisitavam cursos, congressos, espaços em que eram convidadas a dançar com seu grupo de dança. As rixas criadas entre as escolas para disputa destes espaços eram muito acirradas, como colocado pelo professor Geraldo Ramos, quando foi dançarino da equipe da escola de dança *Lê Tangô* no início da década de 1990:

como era antigamente, chega lá dentro do quadro de escola também era briga, era mais competição na pista que cada escola queria ser melhor que a outra e buscava o que era o melhor que o outro da outra escola. Acabou. Hoje você não vê mais isso! Acabou! Você lembra que era bem bacana assim de forma saudável, cada um queria ser melhor que o outro cada um com seu estilo e se tinha o seu estilo. Tinha muita rixa. Humberto tinha seu estilo. As meninas tinham seu charme. Tinha muita rixa. Cada um queria ser melhor que o outro. Cada um queria melhorar. Queriam ser melhores que o outro. A Flash dance tinha maneira de trabalhar. Algumas escolas não têm charme nenhum. Era muita competição saudável.¹²⁶

Os lugares dos bailes se tornavam espaços em disputa, pois existia um mercado promissor e recém-reaberto. “Espaço é o efeito produzido pelas

¹²⁵ “Jornal da Imprensa” – Goiânia-GO/Brasília-DF, 01 a 07 de outubro de 1995. Matéria de Capa.

¹²⁶ RAMOS, Geraldo- 17 de janeiro de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

operações que o orientam, circunstancia, temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, 1998, p. 202). Os antigos professores de dança de salão, ou os ‘das antigas’, nas palavras de Virna Virginia Plastino (2006), se sentiam ameaçados pelas novas configurações que estavam ocorrendo com as escolas de danças e seus grupos. Embora se tratando de análise os bailes do Rio de Janeiro nos anos 2000, em Goiânia estava ocorrendo algo similar e de forma análoga. Na cidade do Rio de Janeiro, os bailes também assumiram um aspecto competitivo, os professores entravam no mercado como professores particulares e dançarinos para eventos até alcançarem uma visibilidade nestes espaços e abrirem as próprias escolas ao mesmo tempo, em que traziam desconforto para os antigos frequentadores dos bailes cariocas, como relatado pelo dançarino carioca Wando: “A dança antigamente não tinha essa disputa que tem hoje, um quer dançar mais que o outro, se machucam, dão porrada; as mulheres saem contundidas, é um desespero. (WANDO, apud PLATINO, 2006, p.37-38)”.

De todo modo, o que estamos querendo destacar, é que para os participantes dos movimentos das escolas de danças, a disputa era um propulsor de melhora para os dançarinos, funcionando como uma espécie de “pôr à prova” a qualidade de suas danças frente outros ofertantes de conhecimento em dança na cidade, como ressalta Esio Guimarães:

Tinha na época muita concorrência aqui em Goiânia, como com o Vinicius da Costa, que foi meu aluno, e depois foi também meu aluno lá no do Centro Livre de Artes e resolveu abrir a própria escola dele e virou concorrente. Na época assim, a concorrência tinha muita rixa, mas assim, era uma rixa para nós professores saudável, o concorrente fazia que a gente melhorasse o trabalho com os nossos grupos a nossa dança. ¹²⁷

Deste modo, a existência da competição quando vista pelo olhar dos professores empreendedores, assume a função de mobilizar o fazer e o próprio mercado de dança de salão na cidade. Alguns dançarinos que participavam do II Encontro Internacional, foram convidados para participarem da Companhia Jaime Arôxa e a realizarem uma formação profissional no Rio de Janeiro como Sávia Barros Diniz, Fabiane Cavalcante e Ana Paula P. Muniz, que se mudaram

¹²⁷ GUIMARAES, Esio. Entrevista, Dia 12 de dezembro de 2019. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

para o Rio de Janeiro ainda em 1997. Ana Paula relata como foi esse primeiro momento de contato com a dança de salão carioca:

Aí eles vieram aí logo depois disso eu fui para o Rio, para poder fazer o Congresso Internacional de dança de salão e aí nesse congresso, o Jaime Arôxa me chamou para poder participar da companhia de dança dele, aí eu voltei para Goiânia. Foi quando eu decidi ir para o Rio morar no Rio definitivamente e eu fui no fim de 1997 para lá, fiquei até 2002/2003. De 1997 a 2003 foi quando eu voltei novamente para Goiânia e o Jaime foi uma figura muito, muito forte na dança aqui em Goiânia foi um divisor de águas. Eu acho assim, porque ele chegou aqui, sendo que a maioria das pessoas não tinham tanta informação, e ele veio com muita informação na época. Quando ele veio, era como ele estivesse trazendo um presente. Porque era muita informação, era uma dança muito diferente daqui que a gente estava acostumada. E aí ele me convidou para participar da companhia, fui, fiquei no Rio durante todos esses anos fiz essa formação, tive essa formação lá, saí como professora, na escola dele tinha toda uma hierarquia, como o bolsista, lá a gente tinha toda uma divisão e sai de lá ia e participava da companhia, a divisão era como era primeiro: assistente, monitor e professor. E aí eu passei por todas essas que eu acho que foram dois anos e meio foi até rápido minha ascensão, porque eu era muito caxias e era muito perfeccionista então eu participava da companhia e de tudo, aí virei professora lá na escola dele no Rio em Botafogo e voltei em 2003 para Goiânia e também fazia assim, dava aula, vinha muito para Goiânia às vezes nas férias para dar workshop aqui.¹²⁸

“Divisor de águas”. É com essas palavras que Jaime Arôxa é descrito por Ana Paula P. Muniz. Portanto, o desenvolvimento da prática da dança de salão (suas técnicas e estéticas de dança), assim como a organização empresarial no ramo, sofreu em Goiânia uma brusca mudança com o contato e posterior aproximação com a dança e escola de Jaime Arôxa.

As danças que eram ensinadas estavam o tempo todo sendo instigadas a mudanças por volta de 1999, com estes professores que estavam em formação no Rio de Janeiro. Nesse processo, o professor carioca Marcinho Veríssimo, que galgou importante papel desde 1992, perdeu mercado e retornou para o Rio de Janeiro, transferindo seus alunos para o professor Humberto César da Lê Tangô, que persistiu naquele momento com os alunos de Marcinho Verissimo. Humberto César Machado na entrevista que nos concedeu, relatou que: “Fechei o Le Tangô tem uns dez anos mais ou menos, o motivo foi um conglomerado de pequenas coisas [...]”¹²⁹.

¹²⁸ MUNIZ, Ana Paula Palmerston. Goiânia. 16 Jan. 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹²⁹ MACHADO, Humberto César. 02 de Mar. 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

A Lê tangô foi fechada por volta de 2010, de acordo com seu relato. Deste momento em diante, Machado passou a investir em sua carreira acadêmica como filósofo.

A dança é exuberante, envolvente, apaixonante, mas muito estressante, pois como jogador de futebol, tem um certo prazo de validade, as pessoas preferem dançar com pessoas mais jovens, a instabilidade financeira é um outro agravante. Hora tem grana para pagar as contas, hora não tem e elas não esperam este tempo, quando eu comecei era só eu, depois de algum tempo apareceram um, outro, e outro e a hora que eu percebi já havia formado muita gente boa, jovens de muita qualidade técnica, dispostos a se apresentarem em troca de um “muito obrigado!”, em troca da possibilidade de divulgação de seu trabalho e quando você tem família e filhos as coisas tomam outro formato.¹³⁰

Atuando num mercado urbano, atendendo a uma classe média consumidora, “desencorajadas das comunidades que lhe circunscreviam o funcionamento, elas se põem a vagar por toda a parte num espaço que se homogeneíza e amplia. Os consumidores se tornam migrantes. (CERTEAU, 1998, p.104)”. Os consumidores se deslocavam a escolas de dança de salão que se renovavam e sempre tinham novidades que traziam de cursos realizados fora de Goiânia ou com a promoção de eventos para trazerem profissionais que vinham principalmente da cidade do Rio de Janeiro. Esse período que misturou incertezas, mudanças, sonhos de dançarinos e aspirações empresariais, desfez a primeira cooperativa, antes mesmo da sua formalização com um CNPJ e estatuto, ainda em 1997. Mesmo assim, em meio a suas competições, no mercado de trabalho da dança de salão. Com urgência em encontrar estratégias de qualificação que barateassem os custos destas ações, levava as escolas a se unirem para fazerem eventos, com apresentações internas de seus professores e grupos de dança de salão que suas escolas mantinham.

¹³⁰ MACHADO, Humberto César. 02 de Mar. 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

Baile de Dança de Salão
BOLERO & CIA
NÚCLEO DE DANÇA VINÍCIUS DA COSTA

Data: 23 de outubro de 99
 Horário: a partir das 22 horas
 Local: A.A.B.B. - BR 153, Km 3, Cjt Caiçara Goiânia-GO

INFORMAÇÕES

Unidade I - 212-3398
 Unidade II - 251-2757

ACADEMIA Boleto & Cia Fone: 212-1017

Baile
 Forró - Samba - Bolero - Rock - Axé...

Local: **ASEG**
 Av. F8 e F1 - St. Bueno

Dia **02/12/2000 às 22:00**

WORKSHOP Dança de Salão
 dias 02 e 03/12/2000
 com **Cristovão Christiannis e Sílvia Senra** do Centro de Dança Jaime Arôxa - Rio de Janeiro.

Local: **Bolero & Cia**
 Informações: End.: Rua 11A nº 108 - Setor Aeroporto Fones: 212-1017 e 9602-9977

REALIZAÇÃO E CONTATOS:

Bolero & Cia ACADEMIA 212-1017 9602-9977	Juliano Andrade Centro de Dança "O seu perfil por você" 255-4466	Caféira et al Enio Cáceres 9909-0443 Danças BOLERO & CIA 215-5529	"Na Companhia" Alexandra Cardoso e Jürgen Arthur Danças Cia. 253-1805 • 944-5268
--	--	--	---

ACADEMIA

Figura 22: Cartazes de bailes de dança de salão.
 Fonte: arquivo pessoal da autora.

No ano de 2000, a academia *Bolero & Cia* mudou-se para a escola de dança *Dançarte* do setor Bueno, pois estava construindo uma nova escola no setor Nova suíça. O *Centro de Dança Vinicius da Costa* montou duas unidades e o professor Enio Cáceres foi convidado para ofertar um curso nos Estados Unidos e saiu da escola de Dança *Dançarte*. O Grupo *Companhia Movimento* se dissolveu, mas deste grupo surgiram outros, como a escola de danças de salão *Compassos*, *Sport Dance* e *Companhia Movimento*, além de ministrarem dança de salão nas escolas de ballet, como *Energia Núcleo de Dança*, *Musika* e *Dançarte*.

Dado essas reconfigurações e ampliação das escolas de dança, é possível reconhecermos que na virada do século, a dança de salão conseguiu manter-se como fazer comercializável. As escolas de danças de salão mantinham seu público com novos repertórios, como o tango, forró universitário, salsa e o zouk. A salsa estourou no Brasil e a professora Ana Paula Muniz, à época morando no Rio de Janeiro, se especializou no ritmo, tornando-se uma referência em Goiânia. Vivendo no Rio de Janeiro, retornava sempre à capital

goiana como convidada para ministrar cursos, principalmente de salsa com dançarinos também da companhia Jaime Arôxa.

Eu vinha na época, quem trazia bastante foi o Vinícius da Costa. Então, a primeira vez que eu vim foi para escola do Vinícius que era ali na República do Líbano, vim até com Marco Aurélio dar um curso, workshop e depois eu vinha com Renato Veronezi, dar custo de salsa a gente dava aula também ali no *Músika*.¹³¹

Outro nome que junto a Jaime Arôxa se tornou referência em Goiânia, foi Fabiane Cavalcante, aluna de Esio Guimarães, que ao ficar no Rio de Janeiro após o segundo congresso, em 1997, participou da formação da Escola Jaime Arôxa e se tornou sua ensaiadora, braço direito de Jaime Arôxa em seus espetáculos e produções dentro e fora da escola, além de professora em algumas de suas escolas no Rio de Janeiro.



Figura 23: Companhia Jaime Arôxa: da esquerda para a direita, as dançarinas goianas: Ana Paula P. Muniz (primeira dançarina com vestido vermelho do lado esquerdo) e Fabiane Cavalcante (ao fundo do lado direito, com vestido preto).

Fonte: arquivo pessoal da autora.

¹³¹ MUNIZ, Ana Paula Palmerston. Goiânia. Dia 16 de Janeiro de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.



Figura 24: Curso com a professora Goiana Fabiane Cavalcante no Rio de Janeiro em uma das escolas de dança Jaime Arôxa.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Os professores de Goiânia iam sempre ao Rio de Janeiro, principalmente no curso de julho para profissionais de danças de salão ofertado pela Escola de dança Jaime Arôxa, na unidade Botafogo na capital carioca. Os alunos iniciavam a dança muito jovens, como Jairo Rodarte:

Eu comecei a dançar com 12 anos, 2001 eu comecei se eu não me engano no dia 31 de março de 2001, 31 de março que loucura 19 anos de dança. Comecei na escola do Vinicius da Costa Núcleo de Dança Vinicius da Costa era ali na Portugal, no setor oeste e eu comecei fazendo aulas com Marquinhos, ele era professor lá, fiz 3 meses parei para fazer uma viagem com a família e aí voltei com meus tios. Aí quando eu voltei de viagem meus tios me levaram na escola e aí foi quando eu fui chamado para ser bolsista. Virei bolsista e ajudava Marquinhos nas aulas na verdade eu comecei a ter contato com Vinicius, ajudava o Divanir, Marquinhos e Vinicius. E aí com 13 anos eu comecei a ensaiar comecei a participar das apresentações. Com 14 eu participava da companhia do Vinicius que ele tinha várias apresentações que fazia para eventos corporativos e particulares, eventos no interior. Eu gostava muito de salsa, já gostava de Salsa, era o que eu mais sabia e que eu mais gostava, na época estava na moda entendeu, até foi na época da novela Kubanacan.¹³²

Em 2003, a novela Kubanacan¹³³ trouxe a salsa em seu repertório e a dança vira um fenômeno no Brasil, os cursos de danças de salão dançavam salsa e outros ritmos latinos, como o bolero. A novela trazia em seu repertório

¹³² RODARTE, Jairo. 16 abr. 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹³³Novela da Globo das 19h e exibida entre 5 de maio de 2003 a 24 de janeiro de 2004 com 227 capítulos. Escrita por Carlos Lombardi, Emanuel Jacobina, Margareth Boury, Tiago Santiago e Vinicius Vianna. Direção de Marco Rodrigo, Cláudio Boeckel e Edgar Miranda direção geral de Wolf Maya, Alexandre Avancini e Roberto Talma núcleo Wolf Maya e Roberto Talma. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,kubanacan-faz-a-salsa-virar-fenomeno,20030905p32>. Acesso dia 01.05.2021

músicas latinas e os jovens continuavam a se interessar pela dança como o professor Jairo Rodarte.

As novelas e a dança de salão, os sistemas de informações e as condições de mercado, “[...] a cada vez maior das organizações econômicas em grande escala, os processos de informação, quer externos quer internos, tornam-se uma parte qualitativa da organização econômica” (WILLIAMS, 1992, p. 230). O ritmo da salsa¹³⁴apareceu mais na mídia, como nas novelas e nas vozes de cantoras como a cubana americana Gloria Estefan¹³⁵. A dança salsa estava sendo ensinada em todas as escolas de dança de salão. O então jovem de 13 anos Jairo Rodarte, procurava informações e encontrou (novamente) no Rio de Janeiro com o professor Jaime Arôxa: “Eu comecei a ir em 2002, comecei a ir de 6 em 6 meses. Quando voltei, o Vínicius, eu estava com 14 anos, e ele me chamou, conversou comigo e me deu uma turma de salsa”¹³⁶.

2.5- A tentativa de organização de um segmento de trabalho: a segunda Cooperativa de Dança de Salão de Goiânia

Motivados pela sensação de um permanente aperfeiçoamento, de atualização de saberes e de conteúdo para ofertar no mercado local, proprietários das escolas de dança de salão em Goiânia promoviam a vinda de dançarinos da Companhia Jaime Arôxa e do próprio Jaime Arôxa, em suas escolas. Grosso modo, entre 1997 e 2005, foi o período em que o modo de dançar, de ensinar dança e de gestar o trabalho em dança em Goiânia, assumiu

¹³⁴ O reavivamento comercial da salsa na década de 1990 deve-se, em parte, ao produtor e pianista Sergio George. George implementou uma mistura de salsa com gêneros musicais contemporâneos, como o Pop e a música romântica. A nova geração de salsa viu a ascensão de artistas como Tito Nieves, La India e Marc Anthony. George também produziu álbuns da banda de salsa japonesa Orquestra de la Luz. Brenda K. Starr, Son By Four, Víctor Manuelle, e a cubano-americana Gloria Estefan gozaram de sucesso comercial alcançado no mercado anglo-americano por *hits* de influência latina, mas cantados em língua inglesa. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Salsa_\(m%C3%BAstica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Salsa_(m%C3%BAstica)). Acesso em: 01 mai. 2021.

¹³⁵ Cantora cubana que refugiou-se nos Estados Unidos em 1959, em 1997 foi galardoada com um *American Music Award* na categoria de Melhor Artista Latina Feminina. Em abril de 1998 surgiu no espetáculo *Divas Live*, produzido pela estação televisiva VH1, ao lado de Mariah Carey, Celine Dion, Aretha Franklin, e Shania Twain. Em 2000 lançou *Alma Caribeña*, disco com o qual encerrou a trilogia começada com *Mi Tierra* e continuada em *Abrindo Puertas*, com a qual explorou as suas raízes cubanas. O primeiro *single* a ser extraído do álbum foi "No Me Dejes De Querer". Este trabalho contou com as participações de Celia Cruz, em "Tres Gotas de Água Bendita", e José Feliciano, em "Tengo Que Decirte Algo". Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$gloria-estefan](https://www.infopedia.pt/$gloria-estefan). Acesso em: 01 mai. 2021.

¹³⁶ RODARTE, Jairo. Dia 16 de abril d 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

como principal referência a pessoa de Jaime Arôxa, mesmo que em alguns casos se demonstrasse economicamente inviável, como relatou Divanir de Souza Araújo: “[...] eu trouxe o Jaime em 2005, não foi uma experiência viável financeiramente, foi muito difícil”¹³⁷. De todo modo, demonstrar à cidade e a outros profissionais de dança de salão em Goiânia, uma aproximação com a figura de Jaime Arôxa nesse período, se tornou sinônimo de chancela da qualidade do trabalho.

Em fevereiro 2006 aconteceu o 1.º Congresso Internacional de Zouk em Brasília (CIZOUB) e muitos professores goianos participaram, estando Jaime Arôxa também presente como professor. A escola de dança do professor Vinicius da Costa, aproveitando a vinda de Jaime Arôxa a Brasília, promoveu um curso exclusivo acompanhado de um baile no Clube da ASEG¹³⁸.

O curso promovido não obteve o sucesso que sempre havia tido até então. Após essa ocasião, Jaime Arôxa pediu a Vinicius que entrasse em contato com Esio Guimarães e outras escolas da cidade para que ajudassem na promoção do baile, no sentido de conseguirem juntos, angariarem público interessado e viabilidade monetária. Seguindo esse conselho, Esio Guimarães relata como se iniciou a segunda cooperativa de dança.

Por volta, eu não tô bem lembrado. Eu acho que eu me lembro mais ou menos que seria 2005/2006. Começou comigo mesmo, porque quando o Jaime Arôxa veio a Goiânia na Dança e Cia, eu sondei como fazia para trazer ele também e ele falou para que a gente se organizasse. E veio dar outro curso depois, promovido pelo Vinicius da Costa, aí foi onde eu fui conversar com ele novamente. E tivemos a ideia e ele falou: porque vocês não se juntam para ficar mais fácil e menos oneroso para todo mundo? E foi aonde a gente começou, eu juntei com Vinicius, ele começou a chamar outros professores para gente inicialmente trazer para fazer curso com o Jaime Arôxa. Daí foi surgindo várias academias com o método Jaime Arôxa para fazermos a cooperativa.¹³⁹

Na segunda Cooperativa contávamos com academias de danças e pessoas envolvidas com as danças de salão, inicialmente com o professor

¹³⁷ ARAÚJO, Divanir. 13 de abril de 2021. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹³⁸ASEG – Associação dos Economiários de Goiás, foi fundada em 15.05.1960, recebeu posteriormente a denominação APCEF/GO – Associação do Pessoal da Caixa Econômica Federal de Goiás. Site da associação: <https://apcefgo.org.br/portal/apcef-go-portal/sobre-a-apcef/entidade/>. Acesso em: 24 abr. 2021.

¹³⁹ GUIMARÃES, Esio. Goiânia, 12 de dezembro de 2019. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

Vinicius da Costa (participando somente nos primeiros seis meses); Hézio Franco (que vinha de Anápolis para participar e permaneceu por cerca de um ano e meio na cooperativa; Walmir de Souza Machado, Luciana Nunes Landim, Ana Paula P. Muniz e Daylon de Paula Orlando, representando a Academia Sport Dance; Divanir Araújo e Izaura Valentim, representando a *Com Passos contemporâneos*; Leidy Escobar e Juliano Andrade, com a *L'essence estúdio de Dança*; Andrea Palmerston e Esio Guimarães com o *Centro de dança Andrea Palmerston*; Rodrigo Fernandes e Rúbia Reis, com a Dança e Cia; Ary Demostenes, Priscilla Tavares, Jairo Alexandre Rodarte e Talita Tavares representando a *Movimento companhia de Dança*; Jurgen Bernardes e Alessandra Cardoso .Rodrigo Meireles e Shaine Satar, com a *Academia Átrio*, o *Centro de dança Kesley Martins* com Kesley Martins e Natália Caixeta; e, por fim, Giselle Otonni-Diretora da *CooperDanças*.: todas essas pessoas e escolas estiveram envolvidas na formação da *CooperDanças*.



Figura 25: Logomarca da 2ª Cooperativa de dança de salão de Goiás.

Fonte: arquivo pessoal da autora

A segunda cooperativa trazia um diferencial, contávamos com a direção e experiência de Giselle Ferreira Ottoni Candido. Então coordenadora de Extensão na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFG em 2006. A sua experiência na área de gestão trouxe organização e fizemos então, a logomarca da cooperativa batizada de *CooperDanças*. Começamos a elaborar um estatuto, tínhamos um caixa que organizávamos para os cursos e bailes promovidos pela cooperativa, além de um setor contábil com Esio Guimarães e Jurgen Bernardes.

Giselle Ottoni não representava uma escola de dança em específico, mas frequentava as escolas de dança e seus eventos com muito engajamento. Contudo, não era uma profissional da dança de salão, e esse aspecto a permitiu ser reconhecida pelo coletivo de professores como alguém neutra e interessada a colaborar. Giselle também era uma grande admiradora do trabalho de Jaime Arôxa e estava vivenciando intensamente a dança de salão naquele ano de 2006.

Dirigiu e mediou a *CooperDanças* com uma posição difícil, diante de tantos egos e o aspecto competitivo dos profissionais, como colocado por Jairo Rodarte:

Éramos uns 20 inicialmente, 20 professores, você lembra bem. A maior parte era vinculado a escolas, alguns poucos não eram, como nossa diretora a Gisele Otoni, na verdade que mediava os egos dentro da cooperativa.¹⁴⁰

Muitos dançarinos da cidade de Goiânia estavam interessados em participar da *CooperDanças*, gerando um momento de aproximação e diálogos. Apesar de nosso estatuto nunca ter ficado pronto, rendeu muitas reuniões, debates, propostas, pois cada integrante tinha uma sugestão para definir os critérios para novos ingressantes na *CooperDanças*. Foi, portanto, um momento de confronto e de tentativa de estabelecimento de critérios para um mercado recente e ainda sem qualquer parâmetro de regulamentação. Também evidenciou a incipiência de nosso mercado e a informalidade como característica de nossa organização do trabalho, tendo em vista a dificuldade que enfrentamos quando estamos diante de desafios burocráticos de organização do trabalho, como a experiência da cooperativa se demonstrou. Por isso, os professores reconheciam a importância de Giselle e que sem o seu respaldo, não haveria como conseguir organizar tantos profissionais unidos em um mesmo projeto, com um objetivo de expansão da dança de salão. Como colocou Divanir de Souza Araújo.

o foco inicial da cooperativa era o crescimento da dança de salão. Uma forma de manter um nível mais elevado. É pela questão de um só não pode fazer o que dez juntos podem movimentar. E foi fato, a cooperativa movimentou esse período algo que Goiânia não vai ver tão cedo. Era tudo muito grande, que um só não consegue fazer. Juntar aquela quantidade de professores para fazer uma coisa em comum, com vários, eu achei muito desafiador, até porque todo mundo tem suas vaidades. Suas diferenças. E foi muito gratificante.¹⁴¹

¹⁴⁰ RODARTE, Jairo. 16 de abr. 2020. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹⁴¹ ARAÚJO, Divanir de Souza. 13 abr. 2021. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.



- « ACADEMIA ATRIO - Rua 147 nº 75 setor Sul
- « DANÇA & CIA - Rua T-52 nº 60 setor Bueno
- « COM PASSOS CONTEMPORÂNEOS - Rua T-29 setor Bueno
- « MOVIMENTO CIA DE DANÇA - Rua 118 nº 375 setor Jardim América
- « KESLEY MARTINS CENTRO DE DANÇA - Av. T-9 esq. com C-155 setor Jardim América
- « CENTRO DE DANÇA ANDREA PALMERSTON - Rua C-258 nº198 setor Nova Suíça
- « SPORT DANCE - Rua S-2 nº 543 setor Bela Vista
- « L'ESSENCE - Av. S-1 setor Bela Vista
- *CENTRO DE DANÇA HÉZIO FRANCO - Av. Universitária nº 1656 Vila Santa Isabel, Anápolis. ◀

Figura 26: mapa da cidade de Goiânia mostrando a localização espaço-geográfica das escolas de dança de salão que participara da CooperDanças.

Fonte: elaborado por Esio Guimarães.

Tal como diagnosticado na década de 1990, na primeira década do século XX as escolas de danças de salão que faziam parte da *CooperDanças* estavam localizadas nos bairros de classe média e alta em Goiânia, nos setores Sul, Bueno, Oeste, Nova Suíça, Jardim América e Bela Vista. Jairo Rodarte coloca como a *CooperDanças* pensava e selecionava os seus participantes:

A verdade é que tipo nós os professores, que a gente achava que tinha alguém adequado. Inclusive teve gente que cumpria todos os requisitos da *Cooperdanças*, mas às vezes porque ela tinha pouco tempo de estrada ou então às vezes, não conseguia mais ou menos do que a gente acreditava que eu não podia entrar. Então, acho que apesar da gente ter feito muita coisa boa, a gente também não teve tanta assertividade em agregar diferentes públicos. Por que se você for ver, a *Cooperdanças* agregou pessoas e públicos que estavam distribuídas me parece Bueno, Serrinha, Jardim América, eram da cooperativa de dança de salão não abrangiam os do bairro Goiá, do Jardim Tiradentes ou do centro para lá porque não tinha Nego Ná, não tinha o Mauro Negão. Mas a gente fez o que acreditava naquele momento e deu para Goiânia e para Goiás a cara disso a gente tinha Hézio de Anápolis que considerava bom, mas a gente não tinha os profissionais de Rio Verde de Itumbiara. Mas também a gente não tinha nada entendeu, bem claro, que tem várias coisas poderiam ser diferentes, mas fizéssemos o que a gente dava conta. Eu acho que foi importantíssima a *CooperDanças*.¹⁴²

¹⁴² RODARTE, Jairo. 16 abr. 2020. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

Os critérios de quem fazia parte da *CooperDanças* passava pelo que o sociólogo Raymond Williams (2011) aponta: “[...]em qualquer sociedade em qualquer período específicos há um sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz” (p. 53). Tratou-se de uma proposta de profissionais que atendiam exclusivamente a classe média e alta da cidade de Goiânia, que naquele momento, assumiram para si, a responsabilidade e o desafio de hierarquizar e definir os critérios para qualificação profissional em dança de salão, visto que aceitavam ou não pessoas e estabeleciam entre si, as programações e nomes de profissionais convidados a virem à Goiânia.

Ao mesmo tempo, era uma iniciativa relativamente nova para os cooperados. Tratava-se de um processo que estava sendo vivido com expectativas e práticas de todos os membros, de forma que não era um movimento estático. Como colocado pelo cooperado Jairo Rodarte, estávamos aprendendo; “[...] as coisas podiam ser diferentes, mas naquele momento estas escolhas eram pelos bairros de classe média e alta”¹⁴³. Mesmo não sendo uma pauta na cooperativa, acabou sendo escolhas que se verifica nas práticas daquele momento, nos locais dos eventos, nos formatos que realizávamos as divulgações.

O cooperado Ary Demóstenes conta-nos como a *CooperDanças* que tinha um objetivo inicial, foi alterando com a relação entre os eventos e como se conduzia essas divisões financeiras.

Olha, eu acho inclusive o objetivo inicial é algo que pelo menos que todo mundo propagava, era o que fazia cooperativa ficar unida. Que era no meu entender, o objetivo da cooperativa era melhorar o nível da dança de salão em Goiás. Mas eu acho que toda reunião que tinha se focava bastante nisso, eu acho que foi se perdendo isso quando o objetivo começou a ter um pouco de dinheiro. Tipo, os eventos estão dando certo, não sei o que vai dar mais dinheiro, eu acho que foi aí que a coisa não podia dar certo. Porque, por exemplo, tinha gente que tinha academia. A gente que tinha, conseguia o número expressivo de pessoas para fazer as aulas e tinha aqueles mesmos que não tinham academia, membros da cooperativa, que era uma pessoa sabe. Pagava o mesmo tanto que a gente, aí, começou a dar problema nesse sentido assim, eu acho no final das contas também o dinheiro.

Como o professor Ary Demosthenes relata, precisávamos de público para custear os eventos, os custos eram divididos em parcelas iguais entre os cooperados, o que dificultava para alguns. Com todas essas dificuldades, os

¹⁴³ RODARTE, Jairo. 16 abr. 2020. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

únicos que saíram da cooperativa foram Vinícius da Costa, logo no início, por problemas de conflitos de interesses na cooperativa e Hézio Franco, pois sua escola localizava-se em Anápolis e não estava conseguindo trazer a sua equipe em todos os eventos e principalmente, porque a cooperativa começou a multiplicar seus objetivos.

Alguns dos principais eventos realizados pela *CooperDanças GO* foram:

• Organização de 4 Cursos de Dança de Salão com Jaime Arôxa (RJ), 2006, 2007,2008 e 2009.
• Organização do Curso de Tango e Samba com Cristovam Christianis (PR), 2007
• Organização do Curso de Zouk com Renata Peçanha (RJ), 2007
• Organização do Curso de Salsa e Tango com Rogério Mendonza e Bianca Gonzales (RJ), 2008
• Apresentação no II Congresso Internacional de Zouk em Brasília, coreografia de Zouk, do coreografo Jaime Arôxa (RJ) 2007
• 10 Domingueiras Na Boate Sophia, 2007,2008 e 2009.
• 05 Bailes em locais como a APECEF, Espaço Boulevard e Clube Jaó.
• Show do cantor internacional de zouk Kaysha, 2007
• Vídeoclipe da música Something Going On, do Kaysha. 2008
• Apresentação no III Congresso Internacional de Zouk em Brasília, coreografia de Tango do coreografo Rogério Mendonça (RJ) com colaboração como coreógrafos de Jairo Rodarte e Esio Guimarães.2008
• Participação como professores no III Congresso Internacional de Zouk em Brasília na modalidade Zouk Avançado.2008
• Realização do Samba Cerrado – 1º Congresso Nacional de Samba em Goiás.2009

Quadro 1: Alguns dos principais eventos realizados pela CooperDanças GO.

Fonte: elaborado pela autora.

É importante salientar que no ano anterior à formação da CooperDanças, teve início um dos quadros de maior sucesso aos domingos da TV Globo durante o programa “Domingão do Faustão” nas últimas duas décadas, *A Dança dos Famosos*¹⁴⁴, que inseriu novamente diferentes técnicas e estéticas de danças de par no ambiente midiático nacional, contribuindo para manutenção de público para as escolas de danças de salão, um público que assistia ao programa e tinham

¹⁴⁴ O quadro “Dança dos Famosos - é um show de talentos produzido e exibido pela TV Globo de televisão desde 20 de novembro de 2005. É a versão brasileira do britânico *Strictly Come Dancing*. Foi exibido por 17 temporadas como um quadro do *Domingão do Faustão* e, em 2021, se tornou um programa próprio. Várias celebridades competem interpretando dança de salão. Eles se apresentam para uma banca composta por 5 jurados, dos quais 3 fazem parte do júri artístico e 2 do júri técnico. A plateia do programa e os telespectadores também podem votar, avaliando cada casal. A cada domingo o casal que acumular menos pontos é eliminado do programa. A partir da 4.ª temporada depois que quatro casais são eliminados ocorre uma repescagem. E depois desta, homens e mulheres dançam na mesma noite. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a_dos_Famosos. Acesso em: 31 ago. 2021.

suas preferências de ritmos e passos. A dança de salão foi destaque no horário nobre da televisão brasileira e o mercado da dança de salão ficou aquecido.

Naquele cenário, a *CooperDanças* estava sempre com eventos lotados, as equipes de bolsistas das academias estavam sempre aguardando o próximo movimento da *CooperDanças*, pois como podemos observar na imagem abaixo (figura 27), o público dos cursos era muito jovem, estavam frequentando os bailes, cursos, domingueiras e oficinas da cooperativa. Um público ávido por novidades. É possível reconhecer nessa dinâmica entre salas de aula, cursos, eventos e competições, o que Brenda Valentim Araújo (2021) chamou de uma cultura da dança de salão, cujos sentidos são compartilhados entre seus partícipes e os novos frequentadores são no que lhe concerne, iniciados nesses valores já estabelecidos por seus antecessores.



Figura 27: Foto do primeiro curso que a cooperativa promoveu com Jaime Arôxa, 2006.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Os eventos que fazíamos nos anos de 2006 e 2007 foram um sucesso. Trazíamos os professores Cristóvão Cristianis e Katiuscia Dickow que foram da companhia de dança Jaime Arôxa, mas estavam desenvolvendo um projeto de dança em Porto Alegre com uma rede de escolas de dança de nome “8 tempos”¹⁴⁵, e desenvolviam um trabalho com tango chamado “*Release: Espaço*

¹⁴⁵ Escola de dança que se transformou em uma rede conta com dezoito unidades no Brasil: Porto Alegre/RS, Osório/RS, Tramandaí/RS, Capão da Canoa/RS, Santa Cruz do Sul/RS, Lajeado/RS, Bento Gonçalves/RS, Caxias do Sul/RS, Erechim/RS, Florianópolis/SC,

3X4". Estávamos no momento em que o eletro tango ou tango eletrônico¹⁴⁶ ganhou espaço inclusive nas escolas de dança. Novamente, fizemos cursos que eram disponibilizados para os alunos iniciantes, intermediários, as equipes de bolsistas das academias e para os professores em especial. Cada dia de evento, uma escola de dança disponibilizava seu espaço escalonadamente e os bailes aconteciam em clubes e espaços de festa que comportavam um público acima de quinhentas pessoas, como o *Clube da Apcef*, o *Clube Jaó*, o Espaço de Festa *Boulevard*¹⁴⁷ _ neste último espaço, organizamos um evento que chegou a contar com a presença de mil e quinhentos participantes. Em paralelo também desenvolvíamos o Zouk móvel, um projeto que levávamos Djs goianos para tocarem zouk em espaços diferentes da cidade.

Em 2007 trouxemos o professor Jaime Arôxa por três vezes para ministrar cursos para os professores da CooperDanças e também para os bolsistas e grupos de dança das escolas e dos participantes da cooperativa, incluíamos também os alunos. Também nestas vindas de Arôxa, negociamos a montagem de uma coreografia para apresentarmos no segundo Congresso de zouk de Brasília. Dado que os participantes da CooperDanças eram em sua maioria, dançarinos que investiam há algum tempo no mercado da dança, organizávamos eventos, ministrávamos aulas, montávamos coreografias e sobrava pouco tempo para investir nas próprias coreografias. Decidimos por este projeto, que estaríamos todos juntos em uma única coreografia. Contratamos o coreógrafo Jaime Arôxa e escolhemos o ritmo zouk, com o intuito inicial de levarmos ao II Encontro Internacional de Zouk em Brasília que ocorreria em outubro de 2007.

A coreografia de zouk com nome "Nova Era"¹⁴⁸, foi montada para todos os professores integrantes da *CooperDanças* dançarem. Organizamos

Curitiba/PR, Santana de Parnaíba/SP, São Paulo/SP, Votuporanga/SP. Disponível em: <https://www.oitotempos.com.br/#about> Acesso em: 09 maio. 2021.

¹⁴⁶Renovador do tango na década de 1950, o músico argentino Astor Piazzolla ousou incorporar ao ritmo portenho elementos do jazz e da música erudita. Foi criticado pelos tradicionalistas, mas hoje é tido como uma referência desse gênero musical. Não está sendo diferente com os grupos do chamado "eletrotango" ou "tango eletrônico", como Gotan Project, Narcotango e Ultratango, responsáveis pelo que se considera a terceira grande "fase" da música de salão argentina. Quando tomaram a cena, no fim dos anos 1990, essas bandas foram tão criticadas quanto Piazzolla por suas inovações. Disponível em: https://istoe.com.br/13174_NO+EMBALO+DO+TANGO+ELETRONICO/. Acesso em: 06 maio. 2021.

¹⁴⁷ Localiza-se na Rua da Lavoura, Qd 58, Lt 11/13, Setor Santa Genoveva, Goiânia (GO).

¹⁴⁸ Nova Era, música do DJ Mafie Zouker e Enigma.

domingueiras de ritmos latinos na *Boate Sophia*¹⁴⁹ no setor Bueno em Goiânia para conseguirmos custear as vindas do coreógrafo Jaime Arôxa. Organizamos um curso de zouk com Renata Peçanha do Rio de Janeiro, uma referência de zouk da companhia de dança Jaime Arôxa, ainda em 2007.

Antes de apresentarmos em Brasília, éramos em um total de 9 casais¹⁵⁰, mas devido a problemas entre parcerias, apresentamos em 7 casais no II Congresso Internacional de Zouk em Brasília¹⁵¹. A coreografia foi apresentada inicialmente em um Baile promovido pela *CooperDanças* no *Clube Jaó*. Fizemos a apresentação no Congresso Interacional de Zouk.

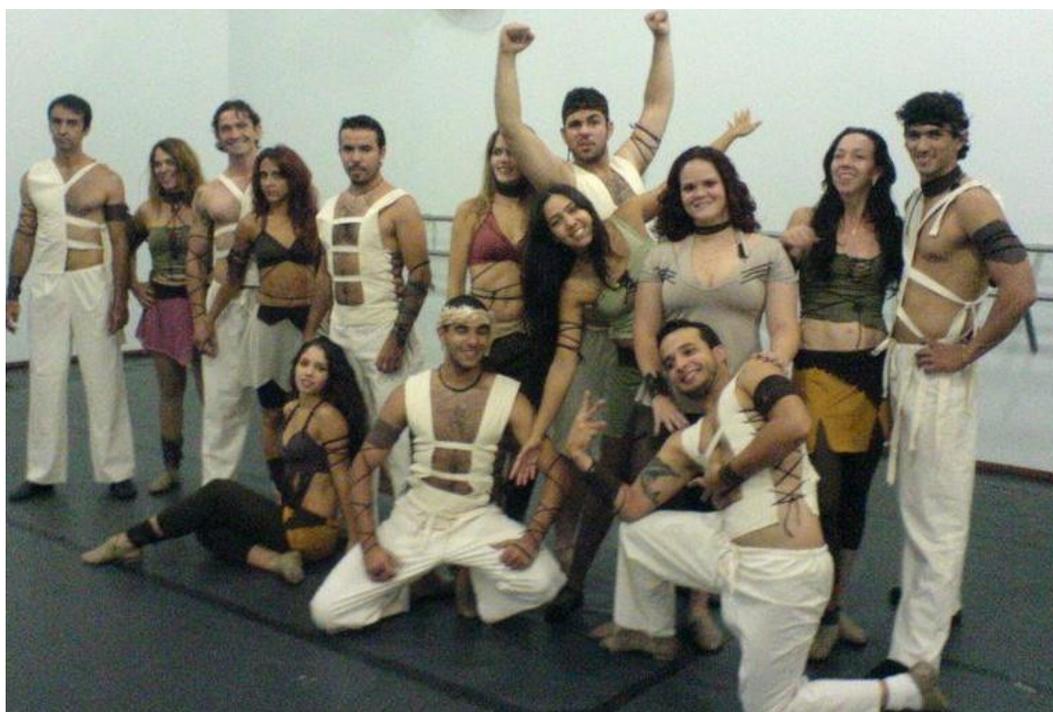


Figura 28: foto do ensaio final do Zouk “Nova Era” CooperDanças- 2007.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

No final de 2007, a Cooperativa de Dança de Salão resolveu trazer uma atração internacional à Goiânia, o cantor de Zouk e Kizomba cangolês de renome

¹⁴⁹ Localizava-se na Av.T.10 com a rua T.36 no Setor Bueno. Goiânia-GO.

¹⁵⁰ Kesley Martins e Natália Caixeta / Jairo Rodarte e Talita Tavares/ Esio Guimarães e Andrea Palmerston/ Juliano Andrade e Laidy Escobar/Ana Paula P. Muniz e Daylon de Paulo Orlando/ Luciana Landim e Walmir Machado/Alessandra Cardoso e Jurgen Bernardes/Ary Demósthene e Priscila Tavares/ Hézio Franco e Fabrícia de Souza. O ensaio com os 9 casais pode ser acessado em: <https://youtu.be/yPX3apZEb9Q> Acesso em: 08 Maio. 2021.

¹⁵¹ Vídeo da apresentação da coreografia “Nova Era” <https://youtu.be/9o8TKHk9-8>

internacional, conhecido como *Kaysha*. Promovemos um show¹⁵² em Goiânia no dia 25 de novembro de 2007 no Recanto dos Ipês¹⁵³. Em seguida, foi gravado um clipe da música do novo trabalho do cantor com a participação dos dançarinos da *CooperDanças*, a música *Something going on*¹⁵⁴. A gravação ocorreu no *Clube Jaó*¹⁵⁵.

O ano de 2007 mostrou que a *CooperDanças* conseguiu trazer a dança de salão com grandes eventos, mas também trouxe algumas questões. Estávamos promovendo eventos para as equipes de dança, os alunos participavam, mas as equipes agora faziam aulas todas juntas, como destacado por Ary Demósthene:

A *CooperDanças* tinha uma coisa os eventos eram lotados, 1.500 pessoas no Jaó e a gente lá lotava os eventos né! É igual você falou com os alunos com os amantes da dança e tal! Uma coisa que eu considero que deu errado. Que foi um ponto negativo não que seja negativo, mas é porque assim ó: cada um tinha sua forma de trabalhar e havia um respeito muito grande da equipe com o professor. Eu na minha época, o professor para mim era Deus, se ele falasse eu ia lá e fazia. E aí quando houve essa interação. E aí viu que um professor tinha um jeito de lidar com equipe e o outro tinha outro. Uma escola tinha aula todo dia para equipe a outra não tinha, então assim, alguns bolsistas que eram da escola X começaram a se identificar mais com a escola Y, então assim, acabou que para alguns foi bom para alguns foi ruim, e acabou gerando nesse ponto um certo embate entre os profissionais pela perda de equipe de um pra outro, não sei se você se lembra disso, a gente tem até algumas reuniões sobre isso lá na *CooperDanças*.¹⁵⁶

Conforme o antropólogo Felipe Berocan Veiga (2011), os chamados “bolsistas” nas escolas de danças de salão, são pessoas que recebem bolsas ofertadas com o intuito de serem parceiros nas aulas e ajudarem no aprendizado dos alunos durante as aulas e nos bailes das academias, ficando responsáveis por animar os bailes. Os rapazes são a maioria, mas também há a participação das moças como bolsistas. “A simples existência desse novo grupo social

¹⁵² O Show do Cantor Kaysha em Goiânia- GO pode ser acessado em: <https://youtu.be/NoUJWOXk22g>. Acesso em: 25 abr. 2021.

¹⁵³ Localizava-se no antigo Caverna, Rua Montes Claros, Chácara 20, Vila Alto da Glória, Goiânia-GO.

¹⁵⁴ O clipe do músico Kaysha pode ser acessado no link: https://www.youtube.com/watch?v=I5_4KZclZh4. Acesso em: 25 abr. 2021.

¹⁵⁵ Localiza-se na av. Quitandinha, 600 - St. Jaó, Goiânia – GO.

¹⁵⁶ ALMEIDA NETO, Ary Demósthene. Dia 16 de junho de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

passou a redefinir as formas de sociabilidade nas academias e nos salões, a partir da década de 1990” (VEIGA,2011, p. 267). Quanto maior o número de bolsistas, a academia se torna melhor situada no mercado da dança entre os que frequentam as aulas e os bailes das academias.

A *CooperDanças* aproximou estes bolsistas das várias escolas, que, como colocado pelo goiano professor de dança de salão Ary Demóstenes, se tornou um ponto muito debatido no início de 2008. O que cada escola ofertava aos bolsistas estava em debate, tínhamos trocas que se estabelecia entre as equipes e a presença em sala de aula, participação nas apresentações, aulas que eram ministradas apenas aos bolsistas, o trânsito e trocas de bolsistas entre as escolas. “O aparecimento dos bolsistas, a última ponta da cadeia da dança de salão como negócio _evidenciou, mais do que nunca, as oposições entre o lazer e o ofício, entre o ócio e o negócio, o prazer e a competição” (VEIGA,2011, p.267). Este debate fazia parte das atas das reuniões da Cooperativa, pensando sobre quais benefícios que ofertaríamos aos bolsistas. Foi elaborado um contrato para a aquisição de bolsa nas escolas. As escolas de dança estavam tendo que voltar o olhar para a equipe de bolsistas. Aquelas escolas que tinham uma equipe em maior número eram mais valorizadas entre os pares, tornando-se um diferencial no mercado, atraíam as pessoas que não tinham um parceiro ou parceira para participarem das aulas.

O projeto da *CooperDanças* continuou em 2008 apesar das dificuldades em relação às equipes. Resolvemos trazer o dançarino Rogério Mendonça, professor de dança especialista em salsa, para coreografar dois ritmos para os professores da cooperativa, respectivamente um tango e uma salsa. Além de ser da Companhia Jaime Arôxa do Rio de Janeiro, Rogério, participou posteriormente na *Dança dos Famosos* com a atriz Giovanna Ewbank.

Dividimos o grupo em dois para facilitar os ensaios. Continuamos com as domingueiras e também com cursos abertos a profissionais, equipes e alunos como este da foto (figura 29) onde estão os membros da *CooperDanças* em 2008 e os professores Rogério Mendonça e Bianca Gonzales.



Figura 29: Curso de salsa e tango promovido pela CooperDanças com os dançarinos Bianca Gonzalez e Rogério Mendonça da companhia de dança de salão Jaime Arôxa-RJ. (2008).
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Em 2008 foi realizado o III Congresso Internacional de Zouk de Brasília _ CIZOUB entre os dias 10 e 12 de outubro. Neste evento, já estávamos entre as maiores atrações do congresso internacional, anunciados entre as companhias de dança de salão com visibilidade no Brasil, como destacado no “Falando de Dança”, jornal carioca especializado em dança de salão quando anunciou o III Congresso Internacional de Zouk de Brasília e citou quais companhias de danças de salão estariam presentes na mostra coreográfica: “[...] e a Mostra Coreográfica com as cias de dança Alex de Carvalho, Renata Peçanha, Jaime Arôxa, Cooperdanças (GO), Inovação (DF), Marcelo Amorim (DF) e Philip Miha (SP), dentre outras”.¹⁵⁷

Nas reuniões semanais que tínhamos da *CooperDanças*, debatíamos sobre como aproveitarmos realmente todo o potencial da cooperativa para o desenvolvimento da dança de salão, sendo idealizado o SAMBA CERRADO, e junto a Giselle Ottoni, fizemos um projeto de extensão na Universidade Federal

¹⁵⁷ Jornal “Falando de Dança”. Edição nº 12. Ano 1. outubro de 2008. <http://www.dancadesalao.com/jornal/falandodedanca/falandodedanca012.pdf>. Acesso em: 09 maio. 2021.

A apresentação de Tango realizada no no IIIº CIZOUB encontra-se disponível em: <https://youtu.be/NomBKICbf8I>. Acesso em: 09 maio. 2021.

de Goiás e organizamos então o 1.º Congresso de Samba de Goiás, que aconteceu entre os dias 1.º e 3 de maio de 2009.

As metas do que propusemos foram: mostrar o samba como um patrimônio cultural brasileiro, preservar os conhecimentos de samba na população goiana e no Centro Oeste, realizar uma mostra coreográfica para 2500 pessoas com apresentação de coreografias de profissionais renomados nacionalmente. Neste sentido, oferecemos 30 oficinas de samba (Dança de Salão) totalizando 300 pessoas, oferecemos uma palestra sobre Samba Música e uma oficina-laboratório sobre Som e Movimento, sido realizada uma apresentação da Banda Pequi.

Clube Jaó
 . 01/05 - Mostra Coreográfica e Baile
Centro de Cultura e Eventos da UFG
 . 02/05 - Banda Pequ
 Cia de Dança Jaime Arôxa (RJ)
 Mostra Coreográfica e Baile
 . 03/05 - Quasar Cia de Dança

SAMBA CERRADO

GOIÂNIA-GO

1º Congresso Brasileiro de Samba em Goiás
Aulas, Palestras, Mostras Coreográficas e Bailes
01,02 e 03 de maio de 2009

Local: Centro de Cultura e Eventos da
Universidade Federal de Goiás
 Campus II, Samambaia

Professores confirmados

- . Jaime Arôxa (RJ)
- . Jimmy de Oliveira (RJ)
- . Alex de Carvalho (RJ)
- . Paulinha (RJ)
- . CooperDanças (GO)
- . Mosquito (SP)
- . Fabiano Vivas (RJ)
- . Marcelo Amorim e Anne Elisa (DF)
- . Marco Aurélio e Elaine (RJ)
- . Israel Szerman e Patíca Borges (DF)

Informações
 www.cooperdancas.com.br - e-mail: sambacerrado@cooperdancas.com.br
 Telefone: (062) 9911-8808.

Realização: **COOPER DANÇAS** Cooperativa de Dança de Salão GO
 Apoio: **Jaó** clube, **Restaurante Fogão Calpira**, **ADDRESS** HOTEL BUSINESS, **e-wac**, **PROEC**, **UFG**

Figura 30: cartaz do primeiro congresso brasileiro de Samba em Goiás.
 Fonte: arquivo pessoal da autora.

O SAMBA CERRADO, 1.º Congresso de Samba em Goiás ocorreu entre os dias um e três de maio de 2009 no Centro de Cultura e Eventos Professor Ricardo Fuad Bufaiçal da UFG em Goiânia, GO. O público atingiu cerca de 300 congressistas de Goiânia, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro e Uberlândia. Como resultado do trabalho, foi realizado o evento com a seguinte programação:

01/05/2009, Sexta-feira

10h às 13h – Recepção aos congressistas e distribuição de credenciais

Horário	Sala 1	Sala 2	Sala 3
14h às 15h	Jaime Arôxa Samba Avançado	Marcelo Amorim e Anna Elisa Samba Intermediário	
15h às 16h	Jimmy de Oliveira Samba Avançado	Jaime Arôxa Samba Iniciante	Moskito Samba Rock Iniciante
16h às 17h	Fabiano Vivas Samba Avançado	Moskito Samba Rock Intermediário	Israel Szerman e Patricia Borges Zouk
17h às 18h	Moskito Samba Rock Avançado	Marco Aurélio e Elaine Samba Intermediário	Marcelo Amorim e Anna Elisa Samba Iniciante
18h às 19h	Paulinha Leal Samba Avançado	Fabiano Vivas Samba Intermediário	

22h às 03h – Mostra coreográfica e Baile no Clube Jaó

02/05/2009, Sábado:

10h30 às 11h30 – Apresentação do Fórum de Dança de Goiânia com a presença da ProfªDrª Valéria Figueiredo, ProfªMSc. Luciana Ribeiro e Profª Rousejanny Ferreira.

Horário	Sala 1	Sala 2	Sala 3
11h30 às 12:h30	Jaime Arôxa Laboratório: Sons e Movimentos – em busca da harmonia perfeita Todos os níveis	Marcelo Amorim e Anna Elisa Samba Intermediário	
12:30h às 14h	Intervalo p/ almoço	Intervalo p/ almoço	Intervalo p/ almoço
14h às 15h	Fabiano Vivas Samba Intermediário	Alex de Carvalho Samba Iniciante	Israel Szerman e Patricia Borges Zouk Intermediário
15h às 16h	Paulinha Leal Samba Intermediário	Jimmy de Oliveira Samba Iniciante	Israel Szerman e Patricia Borges Zouk Avançado
16h às 17h	Jaime Arôxa Samba no Pé	Marcelo Amorim e Anna Elisa Samba Intermediário	Paulinha Leal Samba Iniciante
17h às 18h	Jimmy de Oliveira Samba Avançado	Paulinha Leal Samba Passos de efeito	Alex de Carvalho Zouk Avançado
18h às 19h	Jaime Arôxa Samba Avançado	Marco Aurélio e Elaine Samba Intermediário	

22h às 03h – Mostra Coreográfica e Baile no Centro de Cultura e Eventos da UFG

22h -

Mostra coreográfica, seguida da Banda Pequii da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG e baile.

03/05/2009, Domingo:

10h30 às 11h30 – Palestra sobre Samba, com Prof. Dr^a Flávia Maria Cruvinel / Escola de Música e Artes Cênicas e Coordenadora de Cultura da UFG.

Horário	Sala 1	Sala 2	Sala 3
11h30 às 12h30	Jimmy de Oliveira Samba Avançado	Marco Aurélio e Elaine Samba Intermediário	
12h30 às 14h	Intervalo p/ almoço	Intervalo p/ almoço	Intervalo p/ almoço
14h às 15h	Alex de Carvalho Samba Avançado	Israel Szerman e Patíca Borges Samba: Ronda (Dançando no sentido do salão) Todos os níveis	Marco Aurélio e Elaine Samba Intermediário
15h às 16h	Marcelo Amorim e Anna Elisa Samba Avançado	Fabiano Vivas Samba Intermediário	Alex de Carvalho Zouk Avançado
16h às 17h	Marco Aurélio e Elaine Samba Avançado	Marcelo Amorim e Anna Elisa Samba Intermediário	Israel Szerman e Patíca Borges Zouk Avançado
17h às 18h	Fabiano Vivas Samba Avançado	Jimmy de Oliveira Samba Intermediário	

19h – Apresentação da Quasar Cia de Dança e Domingueira no Centro de Cultura e Eventos da UFG

Quadro 2: programação do Samba Cerrado.

Fonte: SAMBA CERRADO – 1º Congresso Brasileiro de Samba em Goiás, 2009, VII Mostra de Extensão e Cultura PROVEC. Anais do Compeex – VI Congresso de Pesquisa e Extensão- UFG. Goiânia, 2009.



Figura 31: CooperDanças – SAMBA CERRADO – maio de 2009.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

O evento foi referenciado pela organização e nível dos participantes, tínhamos conseguido inclusive que o congresso não tivesse prejuízo,¹⁵⁸ com tantos professores e gastos com passagens, alimentação, transportes dentro de Goiânia. Embora tivéssemos o apoio da Universidade Federal de Goiás, estávamos custeando todo o evento sem patrocínio, apenas com parcerias que ofertaram descontos nas hospedagens, no aluguel dos espaços, no preço da alimentação dos professores e palestrantes do congresso e da mostra de dança.

Os grandes eventos são uma das principais estratégias de divulgação e promoção da dança de salão. No Brasil, estes Mega Eventos são promovidos não só em Goiânia, mas como relatamos anteriormente, iniciou no Rio de Janeiro. A força dos congressos que se iniciaram nos primeiros encontros internacionais de danças de salão em 1995 e 1997, promovidos por Jaime Arôxa no Hotel Gloria no Rio de Janeiro e a continuidade na atualidade, como os Congressos internacionais de Samba no Rio de Janeiro, o Samba Maníacos e o Gafieira Brasil¹⁵⁹, marcaram este momento. Consoante com a pesquisadora Aline Paixão (2020, p. 94) “O SM e o GB seguem o modelo de grande congresso de dança que, como vimos foi introduzido no Brasil por Jaime Arôxa nos anos 1990 inspirado por grandes eventos internacionais de dança de salão”.

Estes eventos de aspecto mega, servem como espaço privilegiado de manutenção e reforço de uma cultura da dança de salão propagada através das escolas de dança, que se constitui através da competitividade permanente entre membros de escolas e entre escolas; do aperfeiçoamento técnico; da expertise metodológica do ensino de dança de salão; e da espetacularização da dança através dos shows. Nesse sentido, Goiânia se demonstra finada a essa cultura da dança de salão, mantida pela dinâmica própria do funcionamento das escolas de dança de salão que retroalimenta aulas, conhecimento e momentos de demonstrações públicas como ocorreu em Goiânia com o mega evento, o 1.º Congresso de Samba no Centro-oeste; SAMBA CERRADO em 2009. Como pontuado pela professora de dança Brenda Valentim Araújo, ao analisar os grandes eventos e a sua realização no mercado da dança de salão, “o evento,

¹⁵⁸ Na planilha de receitas e despesas do Congresso “SAMBA CERRADO”: Receita: R\$41.008,00. Despesas: R\$40.385,81.

¹⁵⁹ Os grandes eventos que reúnem dançarinos, professores, empresários, músicos e alunos de samba de gafieira :Sambamaniacos acontece desde 2011 e o Gafieira Brasil acontece desde 2015, ambos no Rio de Janeiro.

portanto, busca atender e gerar expectativas, ajudando a movimentar esse mercado da dança de salão”. (ARAÚJO,2021, p.34).



Figura 32: Companhia Jaime Arôxa no Congresso Samba Cerrado, 2009.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

Dos professores presentes no evento, tínhamos o professor Mosquito de São Paulo, com o samba *rock*, Jimmy de Oliveira havia sido da equipe Jaime Arôxa no início do seu trajeto, mas desenvolveu um trabalho relacionado ao samba funkeado e possui escola própria de dança com sede no Rio de Janeiro, os outros professores da Companhia Jaime Arôxa, trabalhavam em suas filiais no Rio de Janeiro ou na matriz da Escola de Dança Jaime Arôxa.

Na primeira reunião da *CooperDanças* após o evento, compartilhamos os sucessos e problemas do Congresso, mas também uma novidade, o cooperado Jairo Rodarte havia negociado com Jaime Arôxa a franquia, a exclusividade de utilização da marca Jaime Arôxa em Goiânia e iria inaugurá-la no ano seguinte, em 2010. Na segunda reunião da *CooperDanças* após o Congresso Samba Cerrado, muitos já não participaram e não houve mais reuniões, a *CooperDanças* terminou ainda em 2009. Algumas pessoas não lembram exatamente o motivo deste término, como Ana Paula Muniz:

Eu não lembro por que acabou a CooperDanças, acho que eu estava um pouco mais distante por causa que eu tinha tido o Gabriel, ele estava de pouco tempo. Foi aquela coisa, eu acho que todo mundo foi meio que foi por caminhos diferentes, eu não sei exatamente. Eu fiquei trabalhando na Sport Dance, depois abriu a franquia Jaime aqui e aí eu voltei, fui trabalhar lá durante mais oito anos, fiquei aqui na franquia dele juntamente com o Jairo e o Hélio.¹⁶⁰

Ao término da *CooperDanças*, todos foram desenvolver seus próprios trabalhos. Ary Demosthenes coloca que “eu acho que durou até muito tempo, devido a um tanto de gente que a gente agregou com pessoas com pensamentos diferentes, com objetivos diferentes, achei que durou até muito.”

Na minha opinião mudou o foco, no final ficou em fazer eventos que dessem dinheiro, e esse dinheiro deveria ser repartido entre as pessoas, não era mais o nosso objetivo, não era mais o crescimento da dança, isso também viria como consequência, mas no final para mim era o dinheiro. E aí teve aquele problema também quando se montou a Jaime Arôxa aqui. Que a gente sempre trouxe profissionais na maioria das vezes quase sempre da Jaime Arôxa. Então a cooperativa ia ficar um pouco prejudicada nesse sentido, então foi o outro motivo também que inclusive eu não sei se você se lembra, em uma reunião da Cooperdanças eu tinha proposto que a Cooperdanças fez uma parceria com a marca Jaime Arôxa, só que aí seria a Cooperdanças, não seria uma escola da Jaime Arôxa aqui em Goiânia. Era a gente, só que aí logo em seguida o Jairo foi lá e comprou a franquia.¹⁶¹

De acordo com Michel de Certeau (1998) a necessidade de referências e imagens que os grupos sentem para normatizar o corpo, o que ele chama “semblantes de corpos”, com a ajuda de modelos se faz representativo para aquele grupo. O modelo e didática Jaime Arôxa estava sendo disseminada pelos professores de danças de salão da classe média goiana, desde 1995 por todo um segmento de profissionais daquele momento até 2009. A patente da marca Jaime Arôxa foi comprada por um deles, tendo sido este um importante fator para o desmembramento da cooperativa, tendo em vista que, um dos principais fatores aglutinadores das escolas de dança consistia em promover eventos para vinda de Jaime Arôxa.

Quando falamos de patente na dança, nos remete as cartas patentes do Rei Luiz XIV, tratava-se de um documento de 1661¹⁶², intitulado de:

¹⁶⁰ MUNIZ, Ana Paula Palmerston. Goiânia. Dia 16 de Janeiro de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹⁶¹ALMEIDA NETO, Ary Demosthenes. Dia 16 de junho de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹⁶² “Lettres patentes du roy, pour l'établissement de L'Académie royale de danse en la ville de Paris. Verifiées en Parlement le 30 mars 1662” (tradução de Dominique Normand).

Cartas patentes do rei para o estabelecimento da Academia Real de Dança de Paris, autorizadas pelo parlamento em 30 de março de 1662, onde as regras, codificações e sistematizações de formas de se dançar que deviam ser aprendidas por todos os nobres naquele período (TEIXEIRA, 2012).

Resguardado as distâncias e especificidades temporais e espaciais, a patente real analisada pela pesquisadora de dança Ana Teixeira (2012), nos evidência que a *CooperDanças* recorreu a uma metodologia para inserção no seu seletivo grupo, a metodologia Jaime Arôxa em sua dança como ferramenta privilegiada de angariar *status* e reconhecimento entre os pares de dança de salão naquele período. Daquele momento em diante, teriam que caminhar sem esse critério, visto que somente uma escola estaria habilitada a usá-la.

Se por um lado o fim da *CooperDanças* é justificado por seus objetivos iniciais terem sido alterados por questões mercadológicas, por outro lado, a divulgação da dança de salão, a inserção de Goiás entre os nomes da dança de salão, nos permite reconhecer que a *CooperDanças* obteve resultados no que referia a seus objetivos. O que conseguimos identificar é que ao longo de seus anos de existência, a cooperativa foi se tornando refém da referencialidade única, centrada na figura de Jaime Arôxa, e uma vez perdida a patente do nome Jaime Arôxa, perdia um referencial coletivo para a partir daquele momento ser apenas de um dos representantes. A didática e a técnica Jaime Arôxa estavam entre os critérios de inserção entre os participantes da *CooperDanças*. Ana Paula Muniz nos conta a importância do que Jaime Arôxa trazia para Goiânia naquele momento:

De 1996 a 2003 fiquei no Rio de Janeiro, foi quando eu voltei novamente para Goiânia e o Jaime foi uma. Jaime Arôxa foi uma figura muito, muito forte na dança aqui em Goiânia foi um divisor de águas. Eu acho assim, porque ele chegou aqui sendo que a maioria das pessoas não tinham tanta informação, e ele veio com muita informação na época, ele meio que chegou, ele era como que estava trazendo um presente. Porque era muita informação era uma dança muito diferente daqui que a gente estava acostumada e a gente e a gente mais nada era só aquilo mais.¹⁶³

¹⁶³ MUNIZ, Ana Paula Palmerston. Goiânia. Dia 16 de Janeiro de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

Em concordância com os filósofos Cornelius Castoriadis e Daniel Cohn-Bendit (1981) cada sociedade cria sua técnica no mundo contemporâneo, e o capitalismo cria sua forma de transmissão do saber, sendo que a atividade está no centro da vida social, e do ponto de vista central da vida em sociedade a expansão da mestria, da especialização. Os profissionais de dança de salão em Goiânia na primeira década do século XX, se especializaram em uma metodologia, a metodologia Jaime Arôxa de dança de salão.

Ao final da CooperDanças, os professores investiram em seus espaços e trabalhos próprios. Ana Paula foi trabalhar na escola de dança com franquias Jaime Arôxa, convidada por Jairo Rodarte. Alessandra Cardoso parou por um tempo de trabalhar com dança, mas voltou a trabalhar com Ary Demosthenes que ampliou sua escola com nome de Companhia de dança “Compassos” e formou diversos professores em Goiânia, como Arthur Mendes, Leandro Matos e André Canhete, que investiram em projetos com bailes e festivais de coreógrafos, como o “Dance Goiás” em 2016. Em 2018 Leandro Matos, André Canhete, Náthalia Lemes e Weder Matos inauguram a Fluxo Núcleo de Artes¹⁶⁴. Escolas novas que se abrem, como a escola de *Dança Diogo Said*¹⁶⁵, que havia feito parte da escola de dança Jaime Arôxa. *Adriano Garibaldi*¹⁶⁶, *Lucas Jacomo*¹⁶⁷, *Espaço Fly*¹⁶⁸ também são parte desse processo pós 2010. A escola de danças Andrea Palmerston, em parceria com a franquias Jaime Arôxa em 2018, funcionando conjuntamente a convite de Jairo Rodarte, mas se manteve somente até o ano seguinte, 2019.

¹⁶⁴ Localizada em: <https://ohoje.com/noticia/cultura/n/152511/t/novo-nucleo-de-artes-e-danca-e-inaugurado-em-goiania-em-agosto/> - 26-07-2018.

¹⁶⁵ Localizada na R. C-134, 950 - Jardim America, Goiânia – GO.

¹⁶⁶ Localizada na rua T.27, nº691, Setor Bueno, Goiânia, GO.

¹⁶⁷ Localizada na rua Rua 18, Edifício Bussines Center, Sala 203, Setor Oeste.

¹⁶⁸ Localizada na Av. 85, 2010, Setor Marista.



Figura 33: Evento “Dance Goiás” 2016.
Fonte: Acervo pessoal de Arthur Mendes.

A Sport Dance ampliou seu quadro de professores sob a coordenação de Walmir Machado e Daylon de Paula Orlando, mantendo como todas as escolas, bailes internos. A franquia Jaime Arôxa se manteve na cidade, trazendo o professor Jaime Arôxa com cursos para sua equipe e alunos até maio de 2019, quando Jairo Rodarte entregou a franquia e montou a *Somos Vivência em Arte*¹⁶⁹. Jairo coloca como hoje observa o que foi a cooperativa:

Eu acho uma coisa muito louca, como Goiânia tem isso, você não vê isso né no Rio de Janeiro, o que vê é o Jimmy um pouco mais agregador lá no Rio, que ele chama o Jaime para fazer uma live, mas o que a gente fez foi louco. E eu acho que agora tá rolando um outro momento que vai começar um negócio nesse estilo aí viu, eu acho que sim eu acho que é, mas agora a motivação é outra por que mudou o público. O perfil do professor tem que ser outro, naquela época a gente enchia as turmas fácil. Hoje para você ter algum aluno, tem que ter um bom relacionamento com o aluno, e mesmo assim não está fácil, têm que pensar em ter um aluno, depois dois, e se a pessoa ficar três meses você é um bom professor.¹⁷⁰

As escolas de dança de salão tiveram que se adaptar a novos contextos de divulgação, até 2010 bastavam investir em panfletos e divulgavam nos jornais

¹⁶⁹ Localizava-se na Rua t-35 nº 2.179, Setor Bueno, Goiânia-GO.

¹⁷⁰ RODARTE, Jairo. 16 abr. 2020. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

locais e lotavam as turmas de danças de salão. Atualmente, os profissionais da área relatam outro contexto, sendo diagnosticado uma mudança de público consumidor. O professor de dança Ary Demosthenes nos conta como foi seu curso de férias em 2014, nesta transição do que ele chamou de ‘novo público’, na escola de dança Compassos: “teve um curso de férias aqui, curso de férias você sabe, né! Curso de férias é aquele, nossa vai lotar essa sala. Aí o curso de férias na sala de forró deu 5 pessoas.”¹⁷¹ Os cursos de férias nas escolas de danças de salão sempre foram um termômetro do mercado, em época de curso regular, podia-se ter pequenas turmas, mas o curso de férias sempre era lotado e os frequentadores deste universo da dança de salão comentavam.



Figura 34: Eventos da franquia Jaime Arôxa (2018)

Acervo de Jairo Rodarte

Jairo Rodarte enquanto manteve a direção da Franquia Jaime Arôxa, investiu na gestão da sua equipe com treinamentos, parcerias com casas de eventos, bares, e nos próprios eventos de bailes e shows com dança de salão. As escolas de dança de salão com este mercado do grupo jovem, investiam principalmente para a manutenção de suas equipes de bolsistas e dos professores. Divanir Araújo, em 2010, passou para a Prefeitura de Goiânia para guarda municipal, e a profissão de empresário e professor de dança passou a ser mais leve, como ele mesmo relata, ter a dança do jeito que ele queria, sem a pressão do mês a mês:

¹⁷¹ALMEIDA NETO, Ary Demóstenes. 16 jun. 2020. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

Sempre trabalhei com o público de classe média e alta, então tinham muitos altos e baixos, o meu motivo foi o financeiro mesmo, eu vivia muito bem em determinados momentos e tinham momentos muito difíceis, mas ainda trabalho com dança, não largo nunca, trabalhos de aulas, coreografias, dança em eventos.¹⁷²

Isto posto, mesmo a dança de salão tendo se mantido e expandido o quantitativo de escolas de dança, ela lida com um mercado sazonal, sendo frequentemente encontrado relatos que nos demonstram a instabilidade e a incerteza como um dos elementos que o caracteriza. Visto deste modo, a busca pela especialização entre professores de dança de salão pode ser vista como uma busca por solucionar a sazonalidade do mercado, uma vez que na cultura da dança de salão, o imaginário do professor diferenciado ou detentor de conhecimentos novos se tornou um diferencial para angariar novos alunos e com isso, buscar driblar a instabilidade do mercado de dança de salão.

O público mudou, como apontado por Mauro Mendes da Silva, conhecido como Mauro Negão, que começou a dançar em 1999 com o professor de dança de salão Negô Ná e o professor Hernandes. Em 2006 participou da equipe de bolsistas da Sport Dance e também da franquia Jaime Arôxa em Goiânia, quando esta abriu em 2010. Embora se declare apaixonado pelo zouk, investiu enquanto professor de dança em outro mercado da dança de salão. Se considera um profissional da dança de salão desde 2007, nos relatando da seguinte forma como iniciou:

Eu estava como bolsista na Sport Dance em 2007, estava acompanhando tudo da CooperDanças, e fui convidado por uma aluna que virou minha amiga, para fazer parte de um projeto social, o pró jovem, aí fui e fiquei lá como professor em 2007, 2008, 2009. Até 2010, quando eu já estava na equipe Jaime Arôxa e fui fazer parte do projeto da OVG, com idosos, foi muito difícil. Mas estava pensando desde 2007 que eu não queria seguir a mesma linha de todo mundo em Goiânia, que era: vai para o Rio de Janeiro, fica muito, mas muito bom mesmo e monta sua escola. Eu pensei, vou seguir outra linha. Eu pensei, se eu seguir essa linha de todo mundo, vou ter concorrente demais. Mas fui muito cobrado na época lá na Jaime Arôxa, que eu era da equipe. Você tem que melhorar sua dança, tem que ter uma dança mais bonita. Mas aí eu descobri com estes projetos a terceira idade, aí sim. Eu já trabalhava na Semas, na OVG e recebi convite da Prefeitura de Aparecida de Goiânia, de Senador Canedo, de Bela Vista de Goiás, mas aí a OVG fez uma proposta muito boa e estou só na OVG desde de 2015 como professor de dança e com turmas a noite.

¹⁷²ARAÚJO, Divanir de Souza. 13 abr. 2021. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

Mauro Negão subverte a ordem e se organiza enquanto professor saindo do que ele chamou de “a mesma linha de todo mundo”, e entra no mercado através dos projetos sociais como no Pró Jovem¹⁷³, OVG¹⁷⁴ e Semas¹⁷⁵. Projetos como o “Terceira Dança” que apresentou no programa da TV Serra Dourada “Frutos da Terra”¹⁷⁶ em junho de 2019.



Figura 35: apresentação do Projeto “Terceira Dança da OVG” Professor Mauro Negão, no programa “Frutos da Terra-2019.

Fonte: arquivo pessoal de Mauro Negão.

Em Goiânia, o mercado de dança de salão foi edificando ao longo da última década, através de uma diversificação das possibilidades de trabalho. Os professores foram fazendo seus próprios trabalhos, com suas equipes e as escolas de danças foram seguindo com profissionais, como relatado pelo

¹⁷³Programa Nacional de Inclusão de Jovens: Educação, Qualificação Profissional e Ação Comunitária (Projovem), ação social entre o Estado de Goiás, em parceria com o Ministério do Trabalho e Emprego e secretaria de Estado de Cidadania e Trabalho.

¹⁷⁴A Organização das Voluntárias de Goiás (OVG) é uma entidade sem fins lucrativos que agrega programas sociais. O trabalho, realizado em parceria com o Governo do Estado, prefeituras municipais e instituições da sociedade civil.

¹⁷⁵ Secretaria municipal do Desenvolvimento Humano e Social da prefeitura de Goiânia.

¹⁷⁶O programa Frutos da Terra que permaneceu no ar por 32 anos, na TV Anhanguera. Hoje na TV Serra Dourada aos domingos às 10 da manhã. Comandado por Hamilton Carneiro o programa Frutos da Terra mantém sua proposta de documentar e divulgar os legítimos valores da nossa cultura popular local.

professor de dança de salão André Canhete que começou a dançar em 2011, quando a cooperativa já havia terminado:

Comecei a dançar em um curso de samba de gafieira, na Compassos em 2011. Eram 12 professores naquela época na escola. Todos tinham feito parte da CooperDanças de alguma forma. O Leandro Matos tinha uma nostalgia. Eu entrei na dança de salão e percebi que os professores falavam. Olha o melhor já passou. O movimento vai começar a cair. Eu tive essa sensação. Foi bem o momento que começou as rivalidades. Como se o fim da cooperativa fosse um marco e depois era a decadência da dança de salão.¹⁷⁷

O ressoar do que foi o movimento que a *CooperDanças* ocasionou em Goiânia, ainda ecoa nos discursos dos professores e nas formas como levavam seus empreendimentos. A ausência de um espaço coletivo e de momentos de encontros entre os profissionais, proporcionou uma convivência com mais rivalidades entre as escolas de danças, como colocado por André Canhete. Entretanto, se por um lado a rivalidade aumentou, é possível diagnosticar em simultâneo, a consolidação de uma forma de trabalhar com dança de salão na cidade. Canhete nos relatou que ao se tornar professor: “Eu peguei uma estrutura muito construídinha, quando eu vi eu era assistente, eu era monitor, eu comecei a ajudar os alunos e a dar aulas particulares”.¹⁷⁸

Diferentemente de quem entrava anteriormente e se tornava professor pela demanda por aulas e apresentações, os novos professores que se formaram na estrutura administrativa das escolas propagado por Jaime Arôxa, passavam pelo processo de serem bolsistas, com uma hierarquia bem estabelecida até se tornarem professores.

Deste modo, o aspecto performativo do profissional de dança de salão parece ser uma de suas principais características, tendo em vista os diferentes desafios que lhes são apresentados e as diferentes soluções encontradas de tempos em tempos. Outra mudança significativa que ocorreu nessas últimas duas décadas, foi como as escolas de dança se organizaram, assumindo cada vez mais uma dinâmica de isolamento frente outras escolas e dos espaços coletivos. Se o movimento *CooperDanças* ocorreu num período em que seus projetos eram vislumbrados a partir da coletividade e da ampla participação _ apesar de excluírem sempre grupos sociais economicamente menos favorecidos

¹⁷⁷ CANHETE, André. 22 mai. 2021. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹⁷⁸ CANHETE, André. 22 mai. 2021. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

_, as escolas de dança passaram a realizar seus próprios bailes e eventos internos, a maioria nas próprias escolas de dança, nas salas de aula, denominados como os “bailinhos de academia”.¹⁷⁹

Esse movimento também foi diagnosticado por Felipe Berocan Veiga (2011) ao analisar a presença de dançarinos de escolas de dança de salão em ambientes de samba de gafieira, quando tornavam nítida as rivalidades forjadas pela existência desses “bailinhos” de escolas de dança. Embora a análise de Veiga (2011) esteja relatando o contexto da cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século XXI, em Goiânia acontecia de forma semelhante, com os bailinhos das escolas de dança fazendo parte do roteiro dos frequentadores dos ambientes de danças de salão.

Nesse processo, os espaços dos clubes e eventos grandiosos das danças de salão ficaram na memória como eventos anteriores a *CooperDanças* e durante a sua duração, em que ocorriam a união entre as escolas de danças, inclusive objetivando projetos de espaços, como relata André Canhete como membro de uma nova geração da dança de salão em Goiânia:

Quando a gente montou O Fluxo, em 2018, a nossa proposta, erámos cinco sócios. Três tinham participado da Cooperdanças. E a proposta era aproximar. Ajudar a criar uma cena artística, e a Cooperdanças influenciou de forma direta aqueles sócios que viveram a Cooperdanças e de forma indireta a gente, eu e a Nathalia que foi formado por estes professores.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Esse movimento também foi diagnosticado por Felipe Berocan Veiga (2011) ao analisar a presença de dançarinos de escolas de dança de salão em ambientes de samba de gafieira, quando tornavam nítida as rivalidades forjadas pela existência desses bailes de escolas de dança.

¹⁸⁰ CANHETE, André. 22 mai. 2021. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston Muniz.

CRONOLOGIA DAS ESCOLAS DE DANÇA DE SALÃO EM GOIÂNIA	
1991	FLASH DANCE
1991	LÊ TANGÔ
1992	SALSA'S
1992	CORPORE
1994	VÊM DANÇA COMIGO
1994	ESPAÇO DE DANÇA
1994	CENTRO DE ARTES E DANÇAS MARCINHO VERÍSSIMO
1994	SEIK DANCE
1995	BOLERO & CIA
1995	CENTRO DE DANÇA VINICIUS DA COSTA
1994	MOVIMENTO GRUPO DE DANÇA DE SALÃO
2000	GAFIEIRA ETC E TAL -DANÇARTE
2001	NO COMPASSO – DANÇA E CIA
2001	SPORT DANCE
2002	CENTRO DE DANÇA ANDREA PALMERSTON
2002	L'ESSENCE ESTÚDIO DE DANÇA
2004	ESTÚDIO DE DANÇA COMPASSOS CONTEMPORÂNEOS
2005	COMPANHIA MOVIMENTO
2010	COMPASSOS STUDIO DE DANÇAS
2010	KESLEY MARTINS CENTRO DE DANÇA
2010	JULIANO ANDRADE CENTRO DE DANÇA
2010	CENTRO DE DANÇA JAIME ARÔXA- GOIÂNIA
2010	EXPRESSÃO COMPANHIA DE DANÇA
2012	IMPACTO SPORT DANCE
2015	CLAUDIO GOMES NÚCLEO DE DANÇA
2015	ADRIANO GARIBALDI NÚCLEO DE DANÇA
2017	ESCOLA DE DANÇA DIOGO SAID
2017	ESTÚDIO LUCAS JÁCOMO DE DANÇA DE SALÃO
2017	FACE DANCE- DANÇA DE SALÃO
2018	FLUXO NÚCLEO DE ARTES
2019	FLY ESPAÇO DE DANÇA
2019	SOMO VIVÊNCIA EM ARTE

Quadro 1: ESCOLAS DE DANÇAS DE SALÃO NA CIDADE DE GOIÂNIA.

Fonte: elaborado pela autora¹⁸¹

O mercado da dança de salão se expandiu nestes trinta anos (entre 1990 e 2020), surgiram mais escolas específicas para as danças de salão. Uma particularidade que Goiânia vivenciou na história da dança de salão na classe média, foi relativo a estes movimentos das cooperativas que ficaram na memória dos participantes como um momento áureo, de explosão, de juventude da dança, com um circuito de eventos e projetos coletivos. Nos evidenciando a capacidade performativa não apenas daquilo que se dança, mas também dos caminhos e soluções encontradas por quem dança, quando se situam frente ao dilema de serem profissionais de dança. Diante um mercado difuso e pouco estruturado, a dança de salão se constituiu de modo performativo para se manter temporalmente, da lambada às novas escolas, o conhecimento em dança de salão recorreu às escolas e cooperativas para se manter ao longo do tempo.

¹⁸¹ Obs.: São algumas das escolas específicas de danças de salão que surgiram nos bairros de classe média em Goiânia.

CAPÍTULO III- FAZENDO DANÇA DE SALÃO NO INTERIOR DO PAÍS: A SEDUÇÃO PELA CHANCELA E A NECESSIDADE DE UMA DANÇA DE SALÃO DE MARCA

3.1 Conhecimento georreferenciado ou o interior não fornece conhecimento em dança de salão

Entre a década de 1980 e as primeiras décadas do século XXI, a prática e o ensino da dança de salão experimentaram mudanças drásticas em suas dinâmicas e modos de conhecer e compartilhar esse conhecimento sobre dança. Anteriormente à vinda do dançarino Marcinho Veríssimo haviam outras didáticas e modos de aprender e ensinar dança de salão, como apresentado na fala da professora de dança Ana Paula Muniz, sobre as didáticas na escola de dança Lê Tangô nos anos iniciais da década de 1990:

[...]e a gente aprendia a dança de salão de um jeito muito nosso, muito brasileiro, por que a gente não tinha muitas informações, era muito a gente, não tinha tanta... era uma coisa muito nossa por que as informações não chegavam tão rápido.¹⁸²

Michel de Certeau (1998) determina a distinção entre táticas e estratégias, circunscrevendo a estratégia como aquela que serve de cimentação a uma gestão nas relações de uma exterioridade distinta. A tática como ao contrário da estratégia, opera por “[...] um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível.” (CERTEAU,1998, p.46). Os professores se utilizavam de forma astuta, recorrendo a táticas para usar das informações que colhiam nos meios de comunicação, nas vindas esporádicas de professores de fora e criavam uma forma própria de ensinarem a dança de salão nas escolas de danças até meados da década de 1990, quando a presença de professores como Marcinho Veríssimo com sua técnica e métodos, sucumbem o modo e os conhecimentos então existentes, como destacado na fala da entrevistada.

O compartilhar do conhecimento antes da vinda do professor Marcinho Veríssimo era através principalmente da imitação e da habilidade autodidata das

¹⁸² MUNIZ, Ana Paula Palmerston. Goiânia. 16 jan. 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

peças que dançavam e passaram a assumir a posição de professores. Os alunos de dança de salão, imitavam os professores em movimentos espelhados nos filmes, professores de outras cidades, vídeo clipes e passos que criavam em conjunto. O que fornecia sentido à prática da dança de salão naquele período, consistia numa concepção coletiva de pertencimento a fazeres corporais populares latino-americanos mediados pelos meios. “O indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado a sua frente ou com ele pelos outros (MAUSS, 2003, p.215)”. O diferencial estava no fato de que, até então o Rio de Janeiro não era considerado um local irradiador do conhecimento em dança de salão, apesar de termos a presença do professor Russo, as dinâmicas autodidatas, o acesso aos meios televisivos, cinema, clipes e as viagens como as para Porto Seguro funcionavam como pontos de referência, mas não havia um consenso de onde vem o conhecimento em dança. Naquele contexto, o Rio de Janeiro era uma das diversas possibilidades de troca de conhecimento em dança de salão.

A vivência de uma herança não identificável ou de múltiplas heranças, colocava em primeiro plano a dança e não as instâncias legitimadoras desta mesma dança. Esse ambiente ausente de herança, de autoridades, fazia com que dançarinos e professores se sentissem como parte constituinte desta mesma dança, visto que para aprendê-la e ensiná-la não havia regras, sendo estas criadas pelos próprios fazedores locais.

Com a chegada de Marcinho Veríssimo, o cenário começou a ser alterado. Gradativamente, os professores goianos de dança de salão foram reconhecendo cada vez com mais autoridade, profissionais oriundos da cidade do Rio de Janeiro como o local irradiador do conhecimento em dança de salão. Marcinho, que fora aluno de Jaime Arôxa, trouxe o primeiro momento da didática do mestre, baseando suas aulas em módulos, como as do ballet clássico, como apontado na fala da professora Bibiana Marques e Silvia Wolff:

O meu ensino de balé clássico foi semelhante à minha alfabetização: aprendia as letras – passos básicos – separadamente e em uma ordem específica. Estes eram juntados com outros, que se tornam mais complexos. Todos os movimentos eram reunidos pelo(a) professor, em uma frase – sequência de movimentos. Ou seja, não construía nem as palavras, nem as frases, só o(a) professor(a) – dentro da visão tradicional de ensino em que ele(a) detém o saber. (MARQUES, 2016, p.3)

Na didática proposta pelo professor Marcinho ocorria de forma semelhante, cujos movimentos tinham uma sequência estabelecida inclusive por níveis, onde o dançarino iniciante dançava determinado ritmo com uma sucessão de passos, os intermediários aumentavam seu repertório e os avançados tinham um repertório maior e mais elaborado, mas todos os níveis tinham passos determinados apenas pelo professor. Deste modo, o que passou a ocorrer de diferente no ensino e prática da dança de salão, foi a sua sistematização.

Os bailinhos de academia ganham o público com esta sistematização, a partir deste momento, a dança de salão que estava em diversos espaços, na televisão, no clipe, na dança de muitos professores e de diversos lugares, como nos bailes dos clubes, barzinhos e pistas de danças que se localizavam variadamente na cidade, passou a se concentrarem nos bailes de escolas de dança, onde encontravam colegas de turmas com as sequências conforme o nível. Estes bailes já existiam nas escolas de dança anteriormente, na maioria das vezes não se cobrava, eram momentos de compartilhar receitas entre as alunas, que traziam quitutes, e os alunos traziam as bebidas, o que chamávamos como uma aula de confraternização e treino. A partir daquele momento, virou um negócio e momento de exibição de conteúdo, os bailes das escolas de danças de salão tornaram-se bailes mensais, tal como ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, onde “[...]houve também uma atomização maior do *mundo da dança social* com a promoção regular dos “bailinhos” nas academias, com seu público regular deixando de lado os antigos salões (VEIGA,2011 p.282)”.

A vinda de Jaime Arôxa em 1996 mobilizou os profissionais de dança da cidade, e o mestre Jaime Arôxa trazia um diferencial, sua sistematização de ensino ampliou sua didática e trazia elementos do *ballet*, mas também da dança contemporânea e do *jazz*, além das aulas de contato improvisado, expressão corporal e teatro. Como colocado pela professora Alessandra Cardoso dos Santos, ao relatar como o grupo Companhia Movimento que foi ao Rio de Janeiro em 1995, da qual fazia parte, se surpreenderam com a qualidade técnica, o conhecimento, a didática e a elaboração das coreografias.

O mestre Jaime Arôxa trazia muitas novidades para os professores de dança de salão que chegavam ao Rio de Janeiro. De acordo com Alessandra Cardoso dos Santos:

E aí nós fomos em 95, janeiro de 95. Foi a primeira vez que nós fomos para o Rio de Janeiro, aí na época foi eu, meu irmão, Marcela e a Cláudia, fomos os quatro, ficamos lá, chegando lá foi um deslumbre, né! Porque a gente não tinha noção como era a dança lá e a gente ficou muito surpreendido e foi muito, muito conhecimento, muita novidade! Porque a gente tinha um trabalho aqui, mas não era tão aprofundado quanto o trabalho dele lá. Que envolve também a questão do balé clássico eles misturavam outros estilos de dança para aprimorar assim questão de coreografias, de apresentações um teatro! Eles já tinham esse trabalho há mais tempo e foi aí que começamos!¹⁸³

Na imagem abaixo (figuras 36 e 37), tirada por Esio Guimarães, é possível perceber a influência do *ballet* nas aulas de dança de salão. A foto refere-se ao curso de professores em julho de 1996 ofertado na escola de dança Jaime Arôxa, no Botafogo (Rio de Janeiro). São fotografias dos ensaios abertos do Grupo de dança Jaime Arôxa, demonstrando a presença do *ballet* clássico com movimentos longilíneos, uso da meia ponta e corpos esguios nas coreografias de dança de salão.



Figura 36 - Foto do Grupo de Dança Jaime Arôxa-RJ - julho de 1996.
Acervo pessoal de Esio Guimarães

¹⁸³ SANTOS. Alessandra Cardoso dos. 29 de julho de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.



Figura 37 - Foto do Grupo de Dança de Salão Jaime Arôxa-RJ - julho de 1996
Acervo pessoal de Esio Guimarães

A sistematização da dança de salão com passos com nomes estabelecidos pelos profissionais do Rio de Janeiro, passou a enfatizar a preocupação com linha, com entrada e saídas dos passos e equilíbrio como diferenciais da metodologia Jaime Arôxa de ensino da dança de salão, como destacado por Aline Paixão:

O método é pautado por elementos da pedagogia e de metodologia de ensino em artes e atividades físicas. É necessário que as pessoas tenham o mesmo nível na turma, que elas tomem conhecimentos de elementos básicos da atividade, como equilíbrio, ritmo, condução, recepção, deslocamento e passos básicos. É fundamental que o ensino se desenvolva a partir dos movimentos e técnicas mais básicas e posteriormente ir para as mais complexas. Ele também examinou e classificou os movimentos em básicos, variações, evoluções, de ligação, etc. É importante lembrar que a transmissão desse sistema se consolidou na prática e na oralidade, até o momento, não temos conhecimento do registro do método em meios escritos ou audiovisuais. (PAIXÃO, 2020, p.62-63)

Estas informações que vieram inicialmente com Marcinho Veríssimo em novembro de 1992, quando ministrou o seu primeiro curso em Goiânia, ganhou uma dimensão bem maior com a participação de alguns professores no I Encontro Internacional de danças de salão organizado por Jaime Arôxa em 1995. A vinda do professor Jaime Arôxa com sua parceira Bianca Gonzalez e o casal do seu grupo de dança Raquel Buscacio e Erico Rodrigo em 1996, além da participação de uma grande maioria dos profissionais de dança de salão de Goiânia em 1997 no II Encontro Internacional de dança de salão ocorreu no Hotel Gloria no Rio de Janeiro.

O curioso desta relação foi que, o contato de dançarinos e professores goianos com dançarinos e professores cariocas gerou uma sensação de “não saber” entre os profissionais que aqui se encontravam, como Ary Demosthenes de Almeida Neto que estava iniciando sua trajetória como professor da dança de salão naquele período e foi no I Encontro de Dança de Salão em 1995 no Rio de Janeiro.

Eu não conhecia ninguém quando eu fui! Eu conhecia a Alessandra, conhecia o pessoal da companhia movimento e nem fiquei com eles, eu fui sozinho. Tanto é que eles fizeram as aulas e filmaram para tudo quanto é lado lá, mas eu não participei com eles. Eu fiz algumas aulas até porque a hora que eu vi o jeito que o pessoal dançava lá. Eu tímido daquele jeito e o pessoal, e os alunos dançaram muito mais do que a gente os alunos dançaram melhor às vezes que os professores daqui melhor que a equipe inteira então aquilo para mim foi um baque assim. Nossa não é possível eu realmente não levo jeito para isso.¹⁸⁴

A influência do Rio de Janeiro entre os profissionais em dança na cidade de Goiânia foi se afunilando nos finais da década de 1990 e o saber em dança de salão passou a significar cada vez mais, estar em contato direto não somente com a cidade do Rio de Janeiro, mas principalmente com Jaime Arôxa e sua metodologia. O georreferenciamento de Goiânia enquanto o despossuído de saber, o interior, distante do que está ocorrendo no mundo, está no imaginário do goianiense desta sua construção, em que o progresso no ideário modernista vinha de fora, mais especificamente no eixo Rio-São Paulo.

Um espectro ronda Goiânia. O espectro da modernidade. Sentir-se parte desse processo histórico nomeado como modernidade, nem sempre fez parte das ambições do Estado de Goiás. Foi durante a década de 1930 durante a implementação da política nacionalista, iniciada pelo então presidente Getúlio Vargas, que a região de Goiás foi compreendida como afastada da centralidade Rio-São Paulo, fazendo emergir políticas nacionais para “integração nacional”. Esse projeto integralizador se materializara através da construção de uma nova capital para o Estado, a cidade de Goiânia; e foi pautada na premissa ideológica da “Marcha para o Oeste” e tendo a figura do paulista/bandeirante como um “Gigante de Botas”, considerado pelas elites políticas como agente histórico privilegiado para promover as mudanças entendidas como necessárias naquele momento, rumo ao “progresso”. (GUARATO; DIAS, 2020, pp.246,247)

¹⁸⁴ALMEIDA NETO, Ary Demosthenes de. Dia 16 de junho de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

As pessoas oriundas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo ocupam sempre a posição de bandeirantes, assumindo para si o legado dos que carregam a “civilização” com sua presença, onde a história da dança de salão e suas relações humanas, reforçam o roteiro da colonização (TAYLOR, 2013) para o interior do país seguindo as premissas da “marcha para o oeste”. Este processo fabricou no imaginário do goiano sobre dança de salão, que o interior do Brasil não é lugar produtor ou emanador de conhecimento sobre dança, mas antes, um lugar passivo que “recebe” conhecimento de outro lugar, aquele sim, detentor de conhecimento e portador de uma aura de superioridade, na dança de salão, a cidade do Rio de Janeiro e seu filho nobre, Jaime Arôxa.

3.2—A necessidade de aperfeiçoamento como uma constante ao longo das décadas de 1990 a 2020

Na sobrevivência e manutenção de um mercado de danças de salão em Goiânia, a novidade foi e em grande medida, ainda é a regra. Diferente de outras danças como o *ballet*, onde os professores seguem formalmente tradições de ensino. Não se exige renovação no *ballet*, mas sim o respeito e replicação de uma tradição. Na cultura criada em Goiânia sobre a prática de danças de salão, os profissionais instrumentalizaram e se empenham em estarem mobilizados e atualizados para novidades das tendências musicais, novelas e programas televisivos como a “Dança dos Famosos”, em que casais formados por pessoas famosas e dançarinos profissionais apresentam ritmos variados de danças de salão. A modernidade na dança de salão e a inquietude reverberou nos discursos dos profissionais de dança, como pode ser percebido nos relatos de Zilma Rodrigues Neto, Esio Guimarães e Divanir de Souza Araújo:

Eu fiquei um tempo me dedicando. Eu queria muito e não consegui. Eu precisava criar mais horários, ter mais tempo. Comecei minha profissionalização em dança. Mas não conseguia. Me sentia então uma amante em dança de salão. Mas fui chamada para dar aula na Faculdade Uni Anhanguera onde fui professora de dança de salão lá por dois anos. Mesmo com esta oportunidade da Uni Anhanguera, eu não me considero uma profissional.¹⁸⁵

¹⁸⁵ RODRIGUES NETO. Zilma. Dia 29 de julho de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

E aí depois eu fiz aula com o Marcinho Verissimo do Rio de Janeiro em Goiânia no Simmonsville no Setor Bueno. Depois ele voltou para o Rio, ficou aqui uns 10 anos, fiz aula com ele, participei do grupo dele. Fiz aula também com professores do Rio de Janeiro, o professor Russo, com Carlinhos de Jesus. Mas o que o meu trabalho mesmo foi sempre baseado no com Jaime Arôxa, do Rio de Janeiro que eu fiz vários cursos com professores da escola dele, participei também de congresso que ele fez que eu participei do segundo encontro internacional de dança de salão no Rio de Janeiro mundial de dança de salão 95/96 eu creio foi 96. Tinha que fazer aula para ser um bom professor, estar atualizado.¹⁸⁶

E aí a ficha de que sempre está buscando se aprimorar é diária. Essa ficha de que você não pode achar que você é bom e aquele bom é suficiente. Para você ficar aí anos e anos tocando o seu trabalho, então o aprendizado e a evolução, ela é diária, diária.¹⁸⁷

Outro fator que não se pode deixar de relatar é a respeito da relação da imprensa goiana com o Rio de Janeiro. Exemplo disto pode ser encontrado desde a primeira bailarina goiana Norma Lília Hermano Biavati ou se mudar em 1952 para o Rio de Janeiro para dar continuidade a carreira e ingressou na Escola de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Cada passo seu foi exaltado na imprensa local:

O seu talento não passou despercebido aos conterrâneos. A imprensa local festejava cada aparição da bailarina em Goiânia, adjetivando-a como “fabulosa”, “incrível” e “bailarina prodígio”. Todavia, os jornais noticiavam tanto seus sucessos profissionais, como o recebimento de uma bolsa de estudos para se aperfeiçoar na Inglaterra, quanto sua vida pessoal, como quando vinha para a capital descansar ou quando participava de festas familiares. Ela era considerada parte da plêiade de artistas goianos que divulgavam o bom nome do Estado Brasil afora, o que parecia justificar tal comportamento. Mesmo não vivendo mais na cidade, parecia se considerar de fato uma representante do povo goiano, pois em sua perspectiva se via apoiada por ele. (SHIFINO, 2012, p. 48).

De acordo com Guarato e Dias (2020, p.248) ao analisarem os primeiros dez anos da Quasar Cia. de Dança¹⁸⁸, perceberam que” o ‘fazer artístico’ em

¹⁸⁶ GUIMARÃES. Esio. Dia 12 de dezembro de 2019. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹⁸⁷ ARAÚJO, Divanir de Souza. 13 abr. 2021. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹⁸⁸A Quasar Cia. de Dança iniciou suas atividades em 1988. Mas não de qualquer modo e sem planejamento. Partindo do pressuposto de que a companhia alcançou o reconhecimento estético do campo artístico, tentaremos explicar como ela pode em 1996 “exibir uma modernidade impensada fora do eixo Rio-São Paulo”, como afirmado pela crítica de dança Adriana Pavlova. A ousadia da companhia foi acompanhada desde seu início, por expectativas e aspirações ao estrelato no campo da dança como arte. Principiando pela escolha do nome: *Quasar*. Trata-se da abreviação da expressão “quasi-stellar”, cunhada pelo astrofísico Hong-Yee Chiu (1964) para descrever objetos brilhosos e então desconhecidos, considerados como fonte de energia luminosa. Deste modo, a Quasar surge na cidade de Goiânia informando através de seu próprio nome, que ela brilha, ou no mínimo, surgiu para brilhar. (GUARATO; DIAS, 2020, p. 256)

Goiás se desenvolveu sob a égide da colonialidade, sempre dependente em relação aos centros urbanos[...]. Ainda enfatizam que o fazer dança pelo goiano é marcado por uma busca pela “modernidade estética”, e que nesse processo estão sempre correndo contra a ideia historicamente construída de atraso que significa estar no interior, rural e despossuído de civilidade. Também neste caso, a imprensa goiana já anunciava no seu nascimento como acontecimento cênico que traria o novo, alcançaria voos, levando o nome de Goiás para a vanguarda.

O aperfeiçoamento constante se tornou uma forma de desenvolver a dança em Goiânia, sempre reconhecendo a si mesmo como necessária de ser desenvolvida, uma forma da sociedade goianiense se relaciona com a dança ao longo da sua história, buscando a independência do seu passado através da aproximação com valores de centros urbanos maiores. A companhia de dança Quasar “[...] todavia, não basta si pretender moderno para ser moderno, sendo necessário haver reconhecimento social dessa modernidade para sua legitimação dentro de uma tradição” (GUARATO; DIAS, 2020, p.265). O reconhecimento desta modernidade na dança era reforçado pela imprensa local através dos jornais quando se anunciava o grupo Quasar como o detentor da modernidade na dança em Goiânia, de modo muito similar ao que encontramos sobre os professores advindos do Rio de Janeiro. Como no Caderno 2 do “O Popular” em 27 de março de 1995 (figura 8), ao anunciarem o curso do professor Russo e ao anunciarem Marcinho Veríssimo em 8 de novembro de 1992 (figura 17), também no jornal “O Popular”, onde logo no enunciado aparece em destaque a palavra “carioca”. Mesmo ao noticiarem professores locais, mas sempre ressaltando a sua participação no cenário carioca da dança de salão como na figura abaixo (figura 38) em um anúncio do jornal “O Popular”.

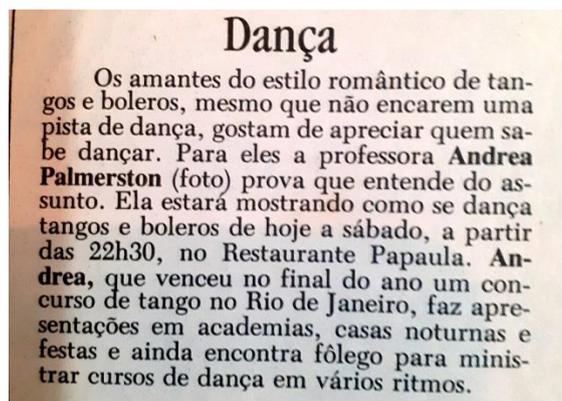


Figura 38 -Jornal "O Popular" Sessão Artes e Espetáculos -Redatora Ana Claudia Rocha.

Data: 03.03.1994.

Arquivo pessoal da autora

Demonstrar vínculo com lugares já consolidados como modernos ao nível nacional, tornou-se uma forma de estar atualizada em busca de novidades, e que estas novidades fossem de fora é uma das premissas herdadas do processo colonial de expansão territorial. Vinculada a esse processo, estar vinculado ao Rio de Janeiro se tornou perante a sociedade como um todo na história da dança em Goiânia, uma necessidade, uma forma de se relacionar com este mercado da dança de salão atravessado pelas referências dos grandes centros.

A pesquisadora Emily Wilcox (2018), que pesquisa dança e as relações sociais na China, destacou como “problemas com lugarismo” quando estudamos dança e as relações entre os grandes centros e as províncias, afirmando que a história da dança não é neutra. Ou seja, a grande modernidade para se fazer presente, subordina fazeres como ocorrido na dança de salão. Sentir-se moderno a partir do interior segundo as premissas universalizantes da modernidade, deve-se pagar um preço alto, o de inferiorizar-se ao ponto de reconhecer-se como desprovido da capacidade de fornecer conhecimento. Modernidade esta que Wilcox (2018) nos alerta como uma dança que se denomina como ‘global’, como o caso a dança moderna, de uma utilidade ideológica explícita da dominação corporativa que faz desaparecer as danças locais e suas redes, reinscrevendo a dança a um padrão único.

A diferença aqui na nossa história das danças de salão em Goiânia, nos coloca em uma rede velada de subordinação ainda pouco estudada no âmbito acadêmico, pois mantemos relações de poder subsidiadas pela colonialidade do poder entre nós mesmos, o que Guarato tem chamado “intracolonialidade”:

Num esforço permanente de distinção entre os iguais, quando estamos entre "iguais", nos esforçamos em nos diferenciar, criar hierarquias, tensões, disputas; inventamos novas e alternativas hegemônias a partir de premissas que fazem uso da colonialidade (GUARATO,2021, p.156).

Estas relações naturalizam disputas que pudemos verificar como intracoloniais, nas quais a organização do mercado não se faz por uma lógica dissociada das vivências dos atores envolvidos no interior. A forma como nos relacionamos com as informações vindas de fora, dos grandes centros, ecoa no goiano com a herança colonial da nossa história, fazendo desaparecer ou ser inferiorizada as importâncias dos conhecimentos locais em prol do pertencimento a histórias macro, ou nacionais.

3.3 - O aparecimento de Jaime Arôxa como "Messias" para a dança de salão em Goiânia;

Quando falamos em Jaime Arôxa, não se pode deixar de destacar que ele desenvolveu um método de ensino em dança quando não se ouvia falar sobre este aspecto didático nas danças de salão e que sua metodologia: “é totalmente voltado para o público pagante da classe média, que quer aprender a dançar, e que geralmente não tem nenhum contato anterior com a prática[...]. (PAIXÃO,2020, p.63)”. Estes aspectos são relevantes, pois os professores e empresários, donos de escolas de dança de Goiânia chegavam à sua escola no Rio de Janeiro e encontravam turmas lotadas. Existia muita organização para se acessar as aulas, crachás, verificação do número de pares nas turmas, equipe de bolsista ofertando muito suporte às aulas e o próprio Jaime participando em todo o processo. Além de tudo isso, havia a figura do próprio Jaime Arôxa, que para Felipe Berocan Veiga (2011, p. 247) “[...] é possível relacionar o discurso de Jaime Arôxa sobre seu aprendizado à figura do guru, ao recitar a linhagem de mestres que o transmitiram, para legitimar a posse desse conhecimento”.

Os professores goianos descrevem este primeiro contato com Jaime com frases como: “ele veio e foi como se eles tivesse trazendo um presente”¹⁸⁹; “a metodologia Jaime Arôxa não tem igual”¹⁹⁰. Os discursos apontam que o selo

¹⁸⁹ MUNIZ, Ana Paula Palmerston. Data: 16 de janeiro de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

¹⁹⁰ GUIMARÃES. Esio. Dia 12 de dezembro de 2019. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

Jaime Arôxa como algo que permeia a formação dos professores da classe média goiana em dança de salão como uma espécie de mito a ser seguido por seu caráter heroico.

A vinda destes profissionais do Rio de Janeiro impactou diretamente os profissionais locais que já tinham uma trajetória enquanto professores na cidade. No meu caso específico, rejeitei de imediato a forma e o excesso de técnica naquele primeiro momento, para em 1997, após verificar a repercussão entre os dançarinos que foram no II Encontro Internacional de dança de salão em 1997, no Rio de Janeiro, me adaptar a esta nova forma de se dançar. Minha sensação é de que não conseguíamos executar os passos básicos, os quais até então ensinávamos com maestria.

Diferentemente do professor Russo e Marcinho Veríssimo, Jaime Arôxa trazia uma necessidade de organizarmos a nossa base em dança, o que nos fazia sentir destituídos da nossa trajetória enquanto profissionais de dança na cidade. O mercado que havíamos construído até então, passou a eleger Jaime Arôxa como mestre, chegando a ser insustentável um profissional local que não tivesse a chancela do herói carioca e, portanto, a sobrevivência em dança de salão em Goiânia significou adaptar-se ao mercado naquele momento.

Ao compreender o processo de consolidação de um mercado de dança de salão na cidade do Rio de Janeiro, o antropólogo Felipe Berocan Veiga (2011) identificou o personalismo como um dos elementos constituintes, relatando como na capital carioca, o mercado da dança de salão se expandia na década de 1980:

Assim como nas escolas de dança clássica e contemporânea, o mercado da dança de salão, com suas regulações e formas de consagração, se tornava extremamente personalista, cujos nomes e figuras de dançarinos passaram a ser apresentados como forma de propaganda. Processos de atribuição de prestígio, baseados no reconhecimento do talento, na genealogia da aprendizagem e no tempo de dedicação à dança, foram constituindo o que podemos chamar de *mundo da dança de salão*[...]. (VEIGA, 2011, p.243)

O mundo da dança de salão em Goiânia entre a classe média e a persona Jaime Arôxa, de 1996 até os dias de hoje, edificou uma hegemonia. A sua metodologia e seu nome foram empregados como a personificação de uma dança de salão de qualidade nas escolas de Goiânia, como espécie de selo de garantia. Entre os dançarinos e empresários da dança de salão nos bairros da classe média, a unanimidade era Jaime Arôxa, o que pudemos verificar nas

formações das cooperativas, tendo sido definido inclusive como um critério para a inclusão de novos profissionais que participaram destes movimentos.

[...]foi um super projeto porque a Cooperdanças, ela pegou todos os grandes para a Cooperdanças, os profissionais de dança de salão de Goiás de Goiânia e de Goiás, porque o Ezio de Anápolis também, então não foi só de Goiânia. ele pegou esses professores, casais, e fez um projeto onde a gente trazia outros profissionais do Rio, dentro da linha do Jaime para dar cursos aqui e a gente ainda ensaiava fazia coreografia juntos.¹⁹¹

Goiânia elegeu para si Jaime Arôxa entre fins da década de 1990 até fins da década de 2010, procedimento que, para o sociólogo Pierre Bourdieu (2011), denomina *habitus*, escolhas que concorrem para moldar os corpos em conformidade com as classes sociais, revelando a visão do mundo social e de pertencer a um grupo social. Em que as disposições incorporadas das técnicas, movimentos precisos, que traziam as danças como o *ballet* e as danças de competição, trazia antes de mais nada, um produto social para a dança.

O corpo dos dançarinos goianos assimilou como necessário para a continuidade de seus trabalhos naquele período, a metodologia Jaime Arôxa. Poderíamos ter elegido outras referências, como colocado por Veiga (2011) a respeito de Carlinhos de Jesus e Jaime Arôxa:

A polêmica estabelecida no topo da genealogia da dança de salão carioca estimula a rivalidade entre os dois grandes nomes da dança de salão no Brasil e revela distintas concepções entre quem aprendeu “sozinho” nas festas familiares e nos bailes e quem praticou aulas de dança, um debate continuamente presente nos salões das gafieiras. A dualidade entre o *inato* e o *adquirido* se expressa tanto entre os expoentes da dança de salão quanto entre os praticantes comuns e reflete a clássica oposição entre *natureza* e *cultura*[...]. (VEIGA, 2011, p.247).

Dançarinos que se intitulavam autodidatas, passaram cada vez mais a não serem valorizadas entre os pares na dança de salão em Goiânia, como explicou o professor de dança de salão goiano Divanir de Souza Araújo ao chegar ao Rio de Janeiro pela primeira vez: “Foi muito traumático nas primeiras semanas, mas depois foi gratificante, pois depois que você se dedica, se

¹⁹¹ MUNIZ, Ana Paula Palmerston. Data: 16 de janeiro de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

empenha, o resultado vem.”¹⁹² Exigia um trabalho, empenho, dedicação que antes se tinha, mas que na metodologia Jaime Arôxa era a prioridade.

Para a estudiosa em informações e cultura Regina Maria Marteleto (2017), os estudos de Pierre Bourdieu sobre “capital cultural” nos serve de auxílio para compreender o contexto local, ao estabelecer três estados: o primeiro se refere aos conhecimentos adquiridos que se apresentam na competência e domínio de códigos; o segundo é o capital cultural em relação a patrimônios de bens materiais como livros, equipamentos; e o terceiro se refere a títulos, diplomas, sucesso que objetivam o reconhecimento das competências. Neste sentido, a hegemonia conquistada e exercida por Jaime Arôxa em Goiânia, não é resultado somente de suas habilidades e conhecimentos, mas também do uso que os profissionais locais faziam do nome de Jaime Arôxa no contexto local, utilizando-o como ferramenta de legitimação entre seus pares. Assim, o reconhecimento de competências da dança de salão fora mediado e acordadas entre professores, passou a ser vinculada umbilicalmente à legitimação de uma marca.

Bourdieu (1979) conceitua capital cultural como o acesso a informações lincadas a uma cultura específica, onde ocorre legitimação de uma classe sobre a outra e, conseqüentemente, uma cultura sobreposta à outra. Transpondo esta análise para o objeto de pesquisa em questão, havia uma identificação como superior quando se tratava da metodologia Jaime Arôxa. A apropriação de referências dos ritmos considerados clássicos, como *ballet* e *jazz*, de linha, postura, além da sistematização da própria dança, foram apropriadas pela metodologia Arôxa o que pode ter dado esta característica de superioridade aos olhos da comunidade de dança de salão em Goiânia.

A sociedade moderna segundo Bourdieu (1979) passou a exigir credenciais, títulos e chancela. No caso da dança de salão, foi exigido uma ‘dança de marca’ com valor simbólico que regia os valores estéticos daquele período entre seus fazedores. Valores simbólicos estes que atuam paradoxalmente, pois, se por um lado a cultura é um mecanismo de reprodução das condições sociais de uma determinada classe, por outro se colocou como um veículo de mudança social para aquela dança, que tinha agora uma marca, um selo de qualidade.

¹⁹² ARAÚJO, Divanir de Souza. 13 abr. 2021. Goiânia. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.



Figura 39: Aula com Jaime Arôxa no evento em Goiânia “Samba Cerrado”-2009.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

Virou um discurso comum a partir deste momento, o estabelecimento da marca/metodologia Jaime Arôxa como sinônimo de qualidade. Os profissionais tinham que estar o tempo todo se aperfeiçoando, para isso eram ofertados tanto o “Encontro de Professores” no curso de férias da Escola de dança Jaime Arôxa no Rio de Janeiro, nos meses de janeiro e de julho¹⁹³ como também cursos de diversos ritmos com profissionais cariocas, e para isso revezávamos entre trazer o próprio Jaime Arôxa e/ou professores que faziam parte da Companhia.

O mundo social da dança de salão sofreu os efeitos simbólicos do capital, reconhecido explicitamente naqueles que traziam os certificados, a legitimidade da marca Jaime Arôxa.

Com a condição de reconhecer a instabilidade do social e a pluralidade semântica, talvez seja possível continuar se perguntando como a arte culta e a popular constroem sentidos em suas mesclas inevitáveis e sua interação com a simbologia massiva. (CANCLINI, 1997, p.336).

¹⁹³ “Atualmente o Curso de Férias para Professores é realizado duas vezes por ano, em janeiro e julho, com público de todo o Brasil. O conteúdo do curso prioriza as Técnicas de Ensino desenvolvidas ao longo de sua trajetória, valorizando temas como Condução e Contato, Musicalidade, Postura e Equilíbrio.” Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jaime_Ar%C3%B4xa. Acesso em: 12 jun. 2021.

Segundo o antropólogo Néstor García Canclini (1997) “o mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*. (CANCLINI, 1997, p.288)”. No processo onde os professores buscavam especialização e conhecimentos, o aparecimento e compartilhamento de uma esfera de chancela no meio dançante daquele período, foi a ponte entre o conflito que Goiânia vivenciava desde seu nascimento com uma mesclagem entre o agrário, o urbano e a modernidade apregoada na sua arquitetura *art. déco*, nas suas ruas e divisões de espaço e na dança (RIBEIRO, 2019).

Na dança de salão, foi através da marca Jaime Arôxa que subjetivamente galgamos este espaço de prestígio nos parâmetros do interior subdesenvolvido, e os profissionais foram investindo em busca de muita técnica e recorrendo à chancela da marca por parte dos profissionais. Neste processo, o universo da dança de salão imprimiu um valor aos professores que investiam em suas danças uma identidade, como aparece na fala do entrevistado Ary Demosthenes:

E não é só em Goiânia não, eu viajo se você for no Brasil inteiro eu vou, viajo eu tenho feito aula em São Paulo, eu tenho feito aula no Rio eu vou fazendo aula para lá e para cá e em todo lugar. Na nossa época era igual time de futebol: se eu sou Vasco, sou Vasco até morrer, eu sou Andrea, eu sou Andrea até o fim, na nossa época era assim, agora o cara vai em 25 academias e nunca para em nenhuma. Não têm identidade.¹⁹⁴

A identidade passa por um nome, uma chancela que compreendemos na relação de Jaime Arôxa enquanto o nome do pai, o que perpassa a teoria psicanalítica. Sob o ponto de vista psicanalítico, a função paterna seria como um catalisador do indivíduo ao coletivo ou do sujeito a sua sociedade. Neste aspecto sendo a cultura código do coletivo, a função paterna é que introjeta a cultura no indivíduo. O mitólogo Joseph Campbell (1995) explica a importância da figura do herói nesta busca pela identidade “[...] não precisamos correr sozinhos o risco da aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. (CAMPBELL, 1995, p.131). Tínhamos um labirinto já conhecido a trilhar, um método, os profissionais do Rio de Janeiro enquanto identidade universalizante de dança de salão.

¹⁹⁴ALMEIDANETO, Ary Demosthenes de. Dia 16 de junho de 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

Como um homem comum se torna herói, conforme colocado por Lacan (2008): “não os distingo como duas espécies humanas, em cada um de nós há a via traçada para um herói, e é justamente como homem comum que ele a efetiva” (LACAN, 2008, p. 374). Um herói não recua de seu desejo, segue em direção a seu ato sem culpa, enfrenta perigos como se nada pudesse acontecer. Para o psicanalista francês, a função paterna permite ao sujeito a constituição do seu desejo, inscrevendo o sujeito na cultura. A função paterna, representa aquele que não tem medo, e o sujeito projeta no herói a possibilidade de seus feitos, a sua história, a linhagem, que caso consigamos seguir todos os passos, teríamos o mérito de fazer parte desta genealogia, Jaime Arôxa enquanto o nosso herói, que com sua coragem sai do anonimato de homem simples do Nordeste e ganha notoriedade como dançarino na cidade do Rio de Janeiro.

Freud ([1923]1996) esclarece a função do herói, fazer uma massa se manter coesa. Exercendo o líder o “ideal da massa”, sobre o modo de funcionamento das massas, e ressalta ser no líder que a figura do herói pode ser retomada para pensar essas organizações sociais. O significante paterno no nome Jaime Arôxa se apresentava com um lugar que nos reunia, elegemos um pai da horda como colocado por Freud (1923;1996), o que não significava que sem ele obteria uma resposta definitiva ou satisfatória, mas que ele ao menos pode conseguir articular uma pergunta para um Outro suposto saber. As massas psicológicas e o líder, ou mesmo a grande ideia, idealizado pela massa, o desejo da massa em ser dominada, submetida as ordens do pai.

No texto *Psicologia das massas e análise do Eu* (1923), Freud destaca no capítulo sobre a identificação, qual o papel do pai na formação do ideal do eu. No discurso do Mestre há a suposição imaginária do falante ser, o que diz, o que o leva a se comprometer no seu ato. Ao se declarar pai, e o outro aceitar simultaneamente a função de filho, ocorre um pacto simbólico como colocado no seminário um de Lacan (1983), que estabelece que o maior legado de um pai é a lei transmitida pela palavra paterna e sua lei, um processo eminentemente simbólico. Neste sentido, Jaime Arôxa é visto como uma figura paternal. O herói que veio trazer algo para salvar, que trazia informações que proporcionaram alterações qualitativas no ensino da dança, mas também que trazia segurança e orientações através de sua metodologia.

O psicanalista Contardo Calligaris (1999), em “Psicanálise e o sujeito colonial”, expõe que o luxo substitui este simbólico do pai, sendo que na modernidade ocorreu um esvaziamento do passado, uma nova forma de se deve criar a todo momento algo novo, uma libertação. O professor Jaime Arôxa entregava a cada curso de professores no Rio de Janeiro, o novo, fazendo com que o passado perdesse seu valor, não tendo mais interesse nele. No mundo moderno se tem a pretensão do imediato, o presente passa a ser determinante de qualquer vivência e foi isso que a metodologia Arôxa proporcionou.

Jaime Arôxa foi o pai formador desde 1995, aparecendo nos relatos e memórias de profissionais como uma espécie de salvador, um messias da dança de salão, não apenas aqui em Goiânia, mas por diversas cidades do Brasil (VEIGA,2011). Além da técnica, Arôxa desenvolveu uma metodologia que vendia também a possibilidade de alcançar uma quantidade maior de alunos, pois a técnica era o adquirido, o treinado. Os professores de dança de diversos níveis sociais queriam ter acesso a esse mercado, pois as aulas do professor e sua equipe atendiam ao gosto da classe média.

Percebe-se, desse modo, uma associação entre “natural”, “popular” e “liberdade”, que, por sua vez, consistiria em um atrativo para os alunos pertencentes, em sua maioria, à classe média – que frequentam a escola de Arôxa e outras academias de dança de salão da Zona Sul da cidade. Essa relação merece estudo mais aprofundado, que escapa ao escopo do presente artigo, no qual me interessa apenas sinalizar que o resgate do “natural” é utilizado para favorecer o processo criativo na dança de salão, sendo, aliás, apropriado por um método de ensino que incentiva a liberdade de criação por parte dos alunos, mas, que, por outro lado, ressalta a importância da incorporação das técnicas das diferentes modalidades de dança de salão. (ABREU, 2013, p.106).

Embora a antropóloga Fernanda Ferreira de Abreu (2013) não aborde em sua pesquisa sobre a relação da classe média e a dança de salão, traz um dado que merece a nossa atenção, no que diz respeito à relação com a técnica para se chegar na criação, o que ela denominou movimento ‘natural’, sensualidade na dança. Nas aulas de dança de salão do professor Jaime Arôxa e de sua equipe de professores, a técnica é sempre destacada, pois “sem a técnica, os movimentos criados não se configurariam como dança de salão” (ABREU,2013, p.109). A criação é vista por Abreu (2013) como o momento único de perfeita união entre o par, em que a sensualidade e a execução dos passos só se fazem possíveis com o domínio da técnica.

Como Abreu (2013) coloca em sua experiência como aluna de dança de salão na escola de dança Jaime Arôxa no Rio de Janeiro

[...]dessa forma, ao ensinar um passo de samba de gafeira, uma professora ressaltou ao corrigir os alunos: 'É assim, não tem jeito. Primeiro tem que aprender a técnica, para depois poder brincar'. Em outra aula, disse um professor: 'Foi lindo. Vocês vão mais longe do que imaginam. Mas não esqueçam que o improvisado sem o código de cada dança é superficial'. Por 'código' entendi que ele se referia justamente à técnica de cada dança, que viabilizaria a comunicação entre dama e cavalheiro, e também entre dançarinos e plateia, que, no caso dos bailes, é formada pelos próprios dançarinos. (ABREU, 2013, p.109).

Deste modo, Arôxa estabeleceu na dança de salão, princípios que regeram a formalização do balé em sua tradição clássica, entendendo que a dança é a combinação entre a disciplina, as técnicas corporais e a possibilidade de movimentos mais conscientes, que podem fluir para conseguir brincar com sua dança. A metodologia Jaime Arôxa faz esse aglutinamento entre o que se coloca enquanto um discurso na dança, de binarismos entre técnica e sensualidade, técnica e movimentos que fluem.

Fernanda Ferreira de Abreu (2013) relata que, em sua experiência enquanto aluna do professor Jaime Arôxa e sua equipe, o que era ofertado nas aulas era a técnica e o domínio dos códigos, para só então a possibilidade do brincar na dança, a liberdade, tão apregoada na modernidade. Posto nestes termos, a dança de salão assume modernamente que a técnica se torna uma obrigação e um fundamento, estando o lazer, a diversão e a criatividade em segundo plano, acessíveis única e exclusivamente por meio da técnica.

Para o historiador Michel de Certeau (1998) "do nascimento ao luto, o direito se 'apodera' dos corpos para fazê-los seu texto" (CERTEAU, 1998, p. 231). Se por um lado ele coloca o corpo enquanto aquele que pede para brincar, mas necessário a normatização em instituição onde é codificado. O código no ensino da dança de salão é atributo para a dança mais livre, mais 'natural'. A linguagem que Jaime Arôxa trouxera para a dança de salão, destaca a organização e o aprimoramento dos elementos. Podemos recorrer ao antropólogo Marcel Mauss (2003), quando este delimita que as técnicas visam uma eficácia de uma competência desempenhada pelo corpo através de um treino específico. Entretanto, as técnicas do corpo de Mauss são distintas das técnicas de dança como proposto por Arôxa. Segundo Mauss, todo corpo possui

uma técnica, enquanto em Arôxa, trata-se de uma técnica ensinada em lugares específicos e não se encontra no convívio social. As danças de salão até aquele momento não privilegiavam as questões relacionadas às metodologias e as técnicas, diferentemente de outras modalidades de dança como o *ballet*, *jazz* e sapateado, por exemplo, mas que tiveram sempre um maior prestígio devido a esta normatização.

Entre as danças existe uma hierarquia de importâncias em que as danças definidas como cênicas e provenientes do norte global gozam de maior prestígio social, como o *ballet*, dança moderna e o contemporâneo, (GUARATO, 2010). No caso, a técnica proposta por Jaime Arôxa, mesclava as danças de par provenientes da tradição dos bailes e salões com linguagens que antes eram específicas das chamadas danças cênicas. Embora os dançarinos goianos que foram ao Rio de Janeiro já tivessem um trabalho com influências também cariocas, como dos professores Russo e Marcinho Veríssimo, é Jaime Arôxa quem traz um diferencial, pautado no aprimoramento, no aglutinamento destas diversas linguagens aos ritmos das danças de salão.

Anteriormente, o que prevalecia eram referências, como destacado por Geraldo Ramos: “Cada escola tinha um charme para dançar, umas mais charme outras com menos charme”¹⁹⁵. O que o professor chama ‘charme’, talvez fossem as individualidades de cada escola? As antigas escolas como a Lê Tangô, de dança de salão foram gradativamente perdendo esta qualidade específica de dança conforme aderiram à universalização através da metodologia Jaime Arôxa tomando conta da cidade. A dança de salão saindo do ‘atraso’, evoluindo para a modernidade que a burguesia encarna como modelo de dança, de técnica, de linha. Antes eram apenas dos estilos instituídos que traziam na cidade de Goiânia a etiqueta e a aprovação da burguesia, vindas do Rio de Janeiro, atreladas à ideia de progresso, de razão; o que Jesus Martín-Barbero (1997) estabelece como a simbiose do que é nobre e popular, onde se absorve cultura e tecnologia.

Os profissionais exigiam uma técnica entre os pares, que faziam parte deste movimento entre a classe média goiana, o que aparece com a metodologia de Jaime Arôxa. Como aparece no relato oral do professor Esio Guimarães:

¹⁹⁵ RAMOS. Geraldo. 17 de janeiro de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston.

“[...]meu trabalho mesmo foi sempre baseado no método Jaime Arôxa do Rio de Janeiro que eu fiz vários cursos com ele e com professores da escola dele.”¹⁹⁶. Desta forma, a metodologia e a técnica de Arôxa estabelecem um forte diálogo e apropriação entre o que se dançava no Rio de Janeiro e em Goiânia. Houve uma transposição cultural do estilo de dança de salão carioca para a capital goiana no meio do cerrado brasileiro. Isto criou em torno da imagem de Jaime Arôxa uma área mítica de pai/herói da dança de salão, o que permanece até hoje no imaginário popular e aparece simbolicamente nos discursos dos entrevistados.

3.4 - Dança, interior geográfico e a intracolonialidade do poder

A cidade de Goiânia é historicamente recente, tendo em vista que a cidade foi criada em 1933. Sua história guarda estreitos laços com projetos modernistas, desde sua fundação por meio do interventor por Pedro Ludovico Teixeira. Construída para ser a capital política e administrativa de Goiás, sofreu influência direta do Governo de Getúlio Vargas, devido a estreitos laços de amizade entre os dois administradores, seguindo a política desenvolvimentista de Vargas 1930(COSTA, 2013). Nesse processo, ocorreu a valorização do meio urbano, que representava naquele momento uma ideia de modernidade, progresso e desenvolvimento, sendo considerada um marco para Goiás por se projetar como uma ruptura com o local, considerado “atrasado” e marginal pela localização interiorana.

Segundo o próprio Pedro Ludovico, Goiânia era a chave do progresso do Estado, início de um novo tempo onde todos os problemas que Goiás enfrentava seriam solucionados, e em que se daria a inserção definitiva do Estado na rota desenvolvimentista do Brasil e sua saída da marginalidade em que vivia até então. (COSTA,2007, p.31)

A dança não ficou de fora da política do governo Vargas, que apostava em uma mistura entre dança e política nacionalista a partir de uma postura autoritária do então presidente (GUARATO, 2016). “Assim, o Estado e seu corpo de intelectuais e artistas contribuíram de modo decisivo para a gênese de um pensamento brasileiro em dança” (p.205). Em Goiás, a modernidade esteve

¹⁹⁶ GUIMARÃES. Esio. Dia 12 de dezembro de 2019. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

atrelada à ideia de romper o vínculo com o rural, “[...] reunindo os anseios das camadas médias urbanas e dos proprietários rurais, que embebidos nas promessas de desenvolvimento, encontraram na mudança da capital o símbolo do almejado progresso” (COSTA,2007, p.29). A dança, nesse processo, acompanhou os anseios das classes dirigentes, tornando-se também um dos agentes da modernização da cidade. Se inseriu dentro dessa lógica modernista na cidade de Goiânia como quando a bailarina paulista Sirlene Andrade, que veio em 1940, foi muito bem recebida pela classe mais abastada. Casada com um empresário que viera trabalhar em Goiânia, abre sua escola na sua própria casa e começa o ensino do *ballet* para as meninas da classe alta como um recurso de sociabilidade e como reconhecimento de civilidade (SHIFINO, 2012).

Segundo o sociólogo Aníbal Quijano (2005) o eurocentrismo¹⁹⁷ está presente nas incorporações culturais, intelectuais, produtos culturais, e tinham um fator comum: a hegemonia europeia. “Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental”. (QUIJANO, 2005, p.121).

Quijano (2005) também aponta que o eurocentrismo tem a pretensão de que a modernidade e a modernização sejam exclusivamente vistas tendo a Europa como protagonista de modelo do que chamamos modernidade. Esta que no Brasil tem a marca da burguesia e o consumo, como também nesta relação de colonialismo com mercadorias principalmente vindas da Europa, passando elas grandes metrópoles e escorrendo para o interior do país, como o *ballet*, enquanto referência de modernidade e que Goiânia estava bem alinhada, visto que as primeiras escolas de dança tinham o *ballet* enquanto carro chefe.

Tanto Ana Maria Alencastro Veiga Consort quanto Clotilde Souza Frausino Pereira não foram alunas de Silene Andrade. Ambas começaram seus estudos com outra professora, uma estrangeira que veio para Goiânia devido ao trabalho de seu marido. Karen Gezatzky era uma bailarina alemã que montou seu estúdio de dança em um

¹⁹⁷ Eurocentrismo, uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. (QUIJANO, 2005, p.126).

prédio da Avenida Goiás, no qual se localizava a loja de Ian Goldfield, o primeiro distribuidor de carros da capital. (SHIFINO,2012, p.51)

A modernidade e as políticas de Vargas na década de 1930, difundiram nacional e internacionalmente. “[...] É notável a centralização de sua construção e disseminação nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente quando se trata de dança (GUARATO, 2016, p.206)”. Entretanto, Goiás se localiza no centro oeste, no interior, tendo que lidar com outras camadas de inferiorização, criadas por essa grande modernidade segundo as premissas europeias.

Esse estigma de terra do atraso, da decadência, nomeou o goiano por muito tempo, até que outra construção e outro estigma os substituíssem: a ideia de modernização e progresso, defendida pelo movimento pós-revolução de 1930, liderado por Pedro Ludovico Teixeira. (COSTA, 2007, p.16).

A dança de salão goiana buscou seus referenciais na capital cultural brasileira, Rio de Janeiro, caracterizando um cariocentrismo. Ou seja, na dança de salão aqui estudada, as relações de poder e colonialidade não foram exercidas por padrões e referências europeias ou estadunidense, essas relações foram criadas e estabelecidas no interior do país, através do que o historiador Rafael Guarato (2021) chamou intracolonialidade.

O reconhecimento de relações de poder que recorrem à colonialidade sem acionarem a grande plataforma homem/branco/heteronormativo/europeu, nos permite reconhecer como o poder é exercido entre pessoas habitando em lugares que passaram pela colonização na condição de colônias, replicam formas de domínio no interior de seus países. A intracolonialidade permite reconhecer o sentimento de certa forma impregnado na história da dança de salão em Goiânia, que esteve presente nesta pesquisa na história oral aqui contada pelos envolvidos neste processo, em que cada professor, empresário e dançarinos foram relatando essa relação do poder da colonialidade sobre a dança em Goiânia, como aquela que está sempre fadada a uma busca incessante pela modernidade, tendo como modelo o Rio de Janeiro.

Segundo Walter Mignolo (2017), na política do georreferenciamento o conhecimento advém de locais que em princípio emanam o conhecimento. Nos reconhecemos enquanto inferiores no interior do Brasil e acionamos o fluxo georreferenciado pela colonização compreendendo que só teríamos respeito ao

estabelecermos a dança de salão do Rio de Janeiro no interior. A colonialidade do poder se mostra, portanto, nas relações estabelecidas entre o conhecimento em dança de salão na cidade de Goiânia.

Colonialidade” equivale a uma “matriz ou padrão colonial de poder”, o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade.(MIGNOLO, 2017, p.13)

Um goiano não poderia ser um expoente, uma referência em dança por mais que nos esforçássemos. A colonialidade e seus padrões de modernidade trazem essa relação onde a dança local se inferioriza e atribui valor a um outro, àquele que organiza seu saber de modo mais aproximado aos padrões epistêmicos de replicação do conhecimento elaborado pela modernidade europeia. A dança de salão carioca através de Arôxa ao sistematizar saberes segundo a plataforma clássica do balé, produziu um efeito de superioridade similar ao ocorrido com as danças urbanas analisado por Guarato (2021):

Ou seja, as danças urbanas instauraram no Brasil o mesmo fluxo de onde emana e como escoo o conhecimento em dança, seguindo a plataforma história estabelecida pela colonização, da relação entre colônia e metrópole e entre o centro da colônia e a marcha para o interior do país. Nesse segundo modelo – diferente do primeiro – o interior do país somente pode ser reconhecido com “sabor” quando demonstra capacidade de replicar os dizeres das capitais. (GUARATO,2021, p.159)

Embora nos olhássemos enquanto competidores, nos organizávamos em torno de Jaime Arôxa nas tentativas entre erros e acertos em constituir as cooperativas de dança de salão na cidade de Goiânia. Porque não nos uníamos em torno de nos fortalecermos enquanto dançarinos goianos, com nossos “charmes” diferentes? Porque os modos de dançar a dois do interior não estão presentes nas escolas de dança de salão? Os efeitos da intracolonialidade nos impedia de nos fortalecermos, de nos reconhecermos e nos colocarmos enquanto dançarinos, coreógrafos nas coreografias da *CooperDanças* e profissionais detentores de conhecimento em dança de salão. Essa relação que inferioriza alguns e atribui poder a outros, ou seja, a intracolonialidade do poder auxiliou nesse processo de reconhecer Jaime como “Messias”, dado que, conforme a colonialidade, a dança de salão goiana não era merecedora de referenciais internos, por mais que dançássemos com toda a técnica,

sensualidade, liberdade e energia, assim como, sempre empregamos a intracolonialidade como forma de galgarmos espaço no meio social.

A *CooperDanças* foi uma forma de organização para nos fortalecermos e, ao mesmo tempo um sintoma (LACAN, 1995), uma formação simbólica, uma mensagem cifrada, codificada e dirigida ao outro. Como muito bem colocado na entrevista do cooperado, professor de dança Jairo Rodarte:

É verdade a gente tinha ideia de crescer, então a ideia da cooperativa veio por uma eu acho que foi uma crise cara eu danço na escola tá cheia, mas eu preciso de mais eu preciso fazer para crescer a gente não sei o que, a gente se esforçando para isso, então acho que era um momento de crise.

Tínhamos um incômodo e constituímos a *CooperDanças* naquele período. Jairo ainda coloca que algo está por vir, que os profissionais estão se organizando: “louco e eu acho que agora tá rolando outro momento que vai começar um negócio estilo aí viu, eu acho que sim, eu acho que é mais agora, a motivação é outra, que mudou o público”¹⁹⁸. Mudou mais uma vez o mercado, entra em cena a necessidade novos desafios para manutenção da sobrevivência dos dançarinos e empresários de dança de salão na elaboração e busca por saciar sonhos e desejos por quem dança e nas relações com a própria dança. Mas quem sabe agora, com referência de uma construção de um mercado de dança de salão na cidade de Goiânia, com a história goiana, contada por cada um de nós.

¹⁹⁸ RODARTE, Jairo. Dia 16 de abril d 2020. Entrevista concedida a Andrea Palmerston.

Considerações finais:

Este trabalho apresentou memórias da dança de salão enquanto performance mediada por histórias contadas no tempo presente, o que traz em si uma incorporação ou formalização conforme a estudiosa em performances Diana Taylor (2013), dado que “o processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de representação e, por sua vez, auxilia a constituí-los” (p. 51).

As danças de salão foram abordadas a partir da visão de pessoas que fazem ou fizeram parte deste sistema vivo de representações, o que proporcionou compreender a constituição dela pela classe média em Goiânia, performatizada nos corpos, nas práticas cotidianas e na memória de dançarinos, professores, investidores e no mercado de dança de salão.

As mediações sofridas nas formas da dança de salão em Goiânia foram resultadas do desenvolvimento de modos de conviver, assistir, recontar, sobreviver e repassar estas histórias compartilhadas, tendo em vista que são “as mediações e não as mídias que oferecem a chave para compreender os comportamentos sociais (TAYLOR, 2013, p. 52)”. O mercado da dança de salão em Goiânia foi se transformando no decorrer das últimas três décadas, conforme apresentado nos capítulos que compõem esta dissertação.

A elaboração e construção da dança de salão enquanto um mercado de dança em Goiânia na década de 1990 até os dias de hoje, foi estruturada por seus atores, que deixaram de ser um ente onipresente e onipotente, para ser compreendido como algo constituído por demandas, estando o consumidor situado não exclusivamente de forma passiva, mas como protagonistas deste processo. Assim, os dançarinos e posteriormente profissionais do universo das danças de salão, ao se estruturarem como novos empresários da dança, agentes ativos, se dispuseram num primeiro momento como comerciantes que buscavam atender a demanda pela dança entre as décadas de 1990 e 2000.

Este movimento foi se modificando com os professores que elegeram a dança de salão em suas aulas depois da explosão que foi a lambada, e formaram os primeiros esboços de como se constituiu um mercado da dança de salão na cidade de Goiânia. Tivemos, portanto, um mercado orientado para atender a demandas de um público consumidor que ansiava por novidades. A demanda foi

surgindo destes alunos e os professores assumiram para si a tarefa de seguirem ofertando ritmos que foram sendo apresentados pelas mídias e pelo próprio mercado musical em constante modificação, como a salsa, o eletro tango, o bolero, o samba de gafieira e o zouk.

Nesse processo de constituição de um mercado da dança de salão em Goiânia, foi, e ainda é crucial, reconhecermos a participação dos meios de comunicação de massa em programas, propagandas, filmes e novelas nos quais as danças de salão assumem papel de protagonistas. Assim como, a interferência de processos históricos sociais do lugar, que interferem ainda no presente, em nossas decisões e práticas de dança.

Para podermos compreender as ‘nuances’ dessas relações entre danças de salão e os meios de comunicação de massa, são importantes as considerações de Martin-Barbero (1997) ao salientar que a massificação dos meios de comunicação, embora tente a homogeneização e controle das massas _ como mediadora das contradições entre tradição e modernidade_, dependerá da tendência das demandas que transformam em “pedra de toque” o desenvolvimento deste mercado até a década de 1990 inexplorado. Sendo que no processo deste desenrolar traz algumas questões para explorarmos posteriormente como:

A dança inserida nos meios de comunicação, também se adequa a modos de apresentar que favorecem a rentabilidade e audiência, tendo em vista que, “a televisão desenvolverá ao máximo a tendência à absorção das diferenças. E falo de absorção porque é esta sua forma de negá-las: exibindo-as livres de tudo aquilo que as impregna de conflitividade” (MARTIN BARBERO, 1997, p. 249). No caso das danças de salão, são agrupadas as diferenças dos ritmos juntos de

diversos lugares, como bolero¹⁹⁹, tango²⁰⁰, salsa²⁰¹, lambada²⁰² e muitos outros que foram surgindo, colocados em uma única aula, compreendidas como danças de salão, o que, retira as particularidades de cada uma delas ao serem inseridas em um pacote de serviço amplo, que promete proporcionar ao aluno o acesso a técnicas para se sobressair nos bailes e eventos de danças de salão.

Portanto, se por um lado massifica, por outro reflete as diferenças de todos, por meio do que Martín-Barbero (1997) denomina “familiarização” das diferenças, pois o contato com esses diferentes ritmos, nos faz acreditar que o mais distante dos ritmos se parece conosco, que podemos dançá-lo, reduzindo as distâncias e promovendo a sensação de contato com diferentes culturas e seus fazeres, principalmente os latino-americanos e afrodescendentes.

Entretanto, historicamente os meios de comunicação de massa se demonstraram incapazes de saciar essa distância entre Goiânia e as diferentes culturas e geografias de onde surgiram as danças de salão. Produzindo em consumidores e profissionais uma sensação de incompletude e fomentado a prática _ que se parece infundável _ do aperfeiçoamento como um dos principais critérios de qualificação entre pares, sendo essa, comumente tratada na condição de novidade.

Em Goiânia, com os bailinhos de escolas e espaços reservados às danças na classe média e suas novas formas de se relacionarem com a dança de salão,

¹⁹⁹A palavra BOLERO vem de "boleras" que eram ornamentos de vestidos de dançarinas espanholas que imitavam bailados ciganos. A origem do bolero, como de outros ritmos, é controversa. Em algumas fontes encontra-se que é oriundo da Espanha; em outras, diz-se que surgiu na Inglaterra, passou pela França, fortaleceu-se na Espanha, viajou para o México e finalmente chegou a Cuba por volta de 1880. Sabe-se que o bolero influenciou o mambo, o chachachá e a salsa. Fonte: <https://docs.ufpr.br/~coorhis/lucas/bolero> Acesso em: 23 maio. 2021.

²⁰⁰Nasceu na Argentina no final do século XIX, a partir da mistura dos seguintes ritmos: polca europeia, havaneira cubana, candombe uruguaio e a milonga espanhola. É uma trilha sonora sincopada, marcada pelos instrumentos musicais violino, piano, contrabaixo, violão e bando neon, muito influenciada por outras culturas de imigrantes espanhóis, italianos e franceses. Fonte: <https://escolaciadasartes.com/2020/10/tango/> Acesso em: 23 maio. 2021.

²⁰¹A dança salsa surgiu nos anos 1960, em Cuba. Ela foi caracterizada pela mistura de músicas caribenhas e teve influências do mambo, chachachá, rumba cubana, reggae e, até mesmo, do samba brasileiro. Fonte: <https://www.evidenceballet.com.br/tag/salsa/>. Acesso em: 23 maio. 2021.

²⁰²A lambada teve sua origem no Brasil, em Belém do Pará e a dança surge a partir de uma mudança do carimbó que passou a ser dançado por duplas abraçadas. Assim como o forró, a lambada tem na polca sua referência principal para o passo básico, somando-se o balão apagado, o pião e outras figuras do maxixe. Site: <http://www.belem.pa.gov.br/> Acesso em: 23 maio. 2021.

os grandes bailes perderam espaço para os bailes de academias, ou festas reservadas a ritmos específicos, públicos que se subdividiam no universo da dança de salão.

A dança de salão vivenciou a profissionalização e expansão do mercado e o Rio de Janeiro enquanto referencial no Brasil entre os anos de 1990 até o presente. Segundo o antropólogo Felipe Berocan Veiga (2011) “ao produzir novos aprendizes, os *experts* e empresários da dança de salão se tornaram referência de sucesso pessoal, ao mesmo tempo em que passaram a abastecer o mercado de novos professores e *personal dancer*” (p. 282).

Importante colocarmos que a nossa intenção não foi responder a todas as questões que atravessam esta pesquisa, mas sobretudo abrir para novas perguntas: a dança de salão se democratizou no decorrer destes 30 anos? Como resolvemos enquanto profissionais da dança as questões de gênero na dança de salão? São indagações que deixamos para futuras pesquisas neste campo de pesquisa recém-aberto.

Vale ressaltar sobre a constituição das Cooperativas em Goiânia e as tentativas destas formações foram, antes de mais nada, uma organização trabalhista, em que reuníamos profissionais de dança de salão e onde estes profissionais estavam aprendendo a lidar e construir conceitos e formas de trabalhar, que não existiam antes desta geração. O que nos chamou a atenção é que o funcionamento de heranças coloniais é naturalizado entre pessoas de regiões centrais que com mais facilidade se reconhecem como fornecedoras de conhecimento enquanto pessoas do interior com mais frequência são postas (inclusive nós mesmos nos posicionamos) como menos capazes de serem fornecedoras de conhecimento.

Para isso a lógica que utilizamos foi nos reunirmos na constituição das Cooperativas, na ânsia de errarmos menos, entre tentativas, acertos e erros, daquilo que não tínhamos uma referência, algo novo. A busca pela metodologia Jaime Arôxa e os referenciais da cidade do Rio de Janeiro traziam um modelo de mercado, mais organizado e constituído que o nosso, o que nos balizou para a formação de uma organização referenciada naquele momento.

Destaco, ao finalizar esta pesquisa, os percalços e descobertas que tive no transcorrer deste caminho, pois ao atravessar a história da dança de salão neste recorte entre 1990 até o presente e estando diretamente inserida nesta

história em alguns momentos. No trajeto desta pesquisa, perpasssei fazeres que trouxeram a profissionalização e o mercado da dança de salão com os desafios deste construir, ouvindo as histórias presentes nas entrevistas e como resolvíamos problemas e assuntos que iam se apresentando no dia a dia. A dança de salão e seu mercado em elaboração pelos atores que transformaram a cena da dança de salão em Goiânia neste movimento, fez com que conseguíssemos olhar para essa história de forma mais crítica, política e termos possibilidades de debatermos um mercado de dança no âmbito das performances culturais.

Referências:

ADAMS, Tony; HOLMAN JONES, Stacy; ELLIS, Carolyn. **Autoethnography**. New York: Oxford University Press, 2015.

ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música**. São Paulo: L Martins Editora, 1958.

ARAUJO, Brenda Valentim. **Dança do salão à cena: uma análise sobre mercados e economias nas práticas profissionais das danças de salão no Brasil contemporâneo**. 2021. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/19608>. Acesso em: 10. out. 2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**. 2013, n. 11, pp. 89-117. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 11 set. 2021.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasilense, 1987.

BERNARDES, Genilda d'Arc. O Cotidiano dos trabalhadores da construção de Goiânia: O mundo do trabalho e extratrabalho. Dossiê Cidades Planejadas na Hinterlândia. **Revista UFG**. Ano XI nº 6. jun., 2009. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48230/23586>. Acesso em: 13 jan. 2021.

BIÃO, Armindo. O obsceno em cena, ou o *tcham* na boquinha da garrafa. **Repertório teatro e dança**, v.1, n.1,1998, pp.23-26.

BOAVENTURA, Carolina Rodrigues. Encontro e memória o centro de Goiânia e o jôquei clube. v. 1 n. 1 (2014): Seminário Internacional de Arquitetura, Tecnologia e Projeto. **Forma Urbana: Rupturas e Continuidades**. Goiânia, UEG. Anais: v. 1 n. 1 (2014): 99-117, nov., 2014. Disponível em: <file:///D:/Downloads/4610-Texto%20do%20artigo-13586-1-10-20150716.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2021.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. **Revista Sociologia Política**. Curitiba, n. 26, pp.83-92, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a07n26.pdf>. . Acesso em: 13 jan. 2021.

BRITTO, F. D. Processo como lógica de composição na dança e na história. **Sala Preta**, 10, pp. 185-189, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p185-189>. Acesso em: 07 out. 2021.

CAIXETA, Eline Maria Moura; DIAS, Raiane da Silva, Pereira. **Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2013. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/p/26984-anteriores>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CALLIGARIS, C. A psicanálise e o sujeito colonial. In SOUZA, E. (Org). **Psicanálise e colonização: Leituras do sintoma social no Brasil**. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 1999.

CAMARGO, Robson Corrêa. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. 2013. Califórnia State University. Disponível em: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.html>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CAMPBELL, J. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

CASADEI, Eliza Bachega. Maurice Halbwachs e Marc Bloch em torno do conceito de memória coletiva. **Revista espaço acadêmico**. 2010. nº 108, pp.153-161. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/9678>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CASTORIADIS, Cornelius; COHN-BENDIT, Daniel. **Da ecologia à autonomia**. Fortes. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, pp. 179-192, dez. 1995. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>. Acesso em: 09 set. 2020.

COSTA, Marcelo Henrique da Costa. **Goiânia: Mito Ou Modernidade? Um Olhar Publicitário Sobre A Identidade Da Cidade**. 2007. 182f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual). Faculdade De Artes Visuais, Programa De Pós-Graduação. Universidade Federal De Goiás,. Goiânia, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=113605. Acesso em: 13 jan. 2021.

COUTO, Clara Rodrigues. Dança, etiqueta e distinção social em Espanha (séculos XVI e XVII) – leitura do tratado Discursos sobre el arte del dançado (1642), de Juan de Esquivel Navarro. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, RN. Jun. 2013.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: a dança excomungada, Rio de Janeiro Conquista, 1974.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**, historia da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1986.

FREUD, S. Psicologia das Massas e análise do eu. In: J. Strachey (Ed.). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** (Vol. 18). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Lembranças Encobridoras**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1899.

_____. **Uma nota sobre o bloco mágico**. Edição Standard Brasileira das obras completas, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCÍA, Leonardo. « Le phénomène « Lambada »: globalisation et identité », **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**[En ligne], Débats, mis en ligne le 07 avril 2006. Disponível em :<http://journals.openedition.org/nuevomundo/2181>. Acesso em: 22 set. 2020.

GENIES, Bernard. “LES PECHES DE L’ÉTÉ” – La Lambada, Dance Lasciv. LE NOUVEL OBSERVATEUR. Paris. Jul. 1989, pp. 64-65.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. **Sociología de la Explotación**. Siglo XXI, México, 1969.

GUARATO, R.; DIAS, H.O. Quasar cia. de dança como arauto da modernidade “Nesse cerradão bravo”: Nuances entre dança, cidade e aspirações urbanas entre os anos de 1988 e 1996. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugenia. (Orgs.). **Memórias e histórias da dança do por vir**. Salvador /; ANDA, 2020. pp. 242-275. [Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 7].

_____. **Em boa companhia**: a trajetória do Ballet Stagium na memória da crítica e da historiografia da dança no Brasil. 2016. 409f. Tese (Doutorado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa De Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina, (UFSC), Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/168305/340421.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. **História e dança**: um olhar sobre a cultura popular urbana - Uberlândia 1990/2009. 2010. 227 f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16375/1/rafael.pdf>. Acesso em 13. jan. 2021.

_____. Dança e os meios de comunicação de massa. **Urdimento**, v.2, n.27, pp. 5-20, dez. 2016. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/8704/6260/2844>
5. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Dança, dinheiro e mercado: a economia da dança pelo viés historiográfico. In: _____. **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume. 2018.

_____. Os conceitos de 'dança de rua' e 'danças urbanas' e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte II). **Revista Arte da Cena**, v.7, n.1, jan-jul/2021. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em: 10. out. 2021.

HALBWACHS, M. A **Memória coletiva**. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

JORNAL CORREIO BRAZILIENSE-Brasília-DF. Sessão Política. 06 de set. de 1988. Disponível em: http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=Arg_Cultura&pagfis=7517&url=http://docvirt.com/docreader.net#. Acesso em: 03 jan. 2021.

JOSÉ, Ana Maria de São. **Samba de gafieira: corpos em contato na cena social carioca**. 2005. 183f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/27037/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20de%20Mestrado%20de%20Ana%20Maria%20de%20S%c3%a3o%20Jos%c3%a9.pdf>. Acesso em: 13. Jan. 2021.

LACAN, J. **O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

_____. **O Seminário**, livro 4: as relações de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **De um outro ao Outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAUNAY, Isabelle. Quando os bailarinos fazem-se historiadores. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e Ciência: Abismo de rosas**. São Paulo: ABRACE, 2012.

LEVI, Giovanni. O pequeno, o grande e o pequeno: Entrevista com Giovanni Levi. **Revista Brasileira História**, São Paulo, v. 37, n. 74, pp. 157-182, janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v37n74/1806-9347-rbh-37-74-00157.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2021.

LIMA, Andrey Faro de. **“Caiu do céu, saiu do mar...” – O Caribe e a invenção da música paraense** 2013. 229f. Tese (Doutorado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

LOPES, Laisa Epifânio. **A trajetória histórica da lambada:** da criação regional à difusão nacional. III Seminário Internacional: História do Tempo Presente. UDESC – Florianópolis – SC, 2017. Disponível em: <http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IIISIHTP/paper/viewFile/672/421>. Acesso em: 13 jan. 2021.

LOTMAN, I. Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura. In: **La semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, pp.93-123.

MARQUES, Bibiana Machado; WOLFF, Silvia. **Poéticas do balé na contemporaneidade**. Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Goiânia: ANDA, 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MASSENA, Mariana. **A sedução do brasileiro:** um estudo antropológico sobre a dança de salão. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. V. II. São Paulo: Edusp, 1974.

_____. As Técnicas Corporais. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2017.

MELO, Victor Andrade. A dança nas escolas do Rio de Janeiro: do século XIX (décadas de 1820-1860). **Revista história da educação**, Maringá-PR, v. 16, n. 3 (42), p. 323-352, jul./set. 2016a. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/40749>. Acesso em: 16 jan. 2021.

_____. Experiências de ensino da dança em cenários não escolares no Rio de Janeiro do século XIX (décadas de 1810-1850). **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, 497-508, abr./jun. de 2016b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/56852>. Acesso em: 16 jan. 2021.

_____. Educação do corpo–bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos. **Educação e Pesquisa**, v. 40, n. 3, 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022014000300011&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 13 jan. 2021.

MELO, Victor Andrade; SANTOS, Flávia da Cruz. Escola de Virtudes: a dança na São Paulo do século XIX (décadas de 1830-1860). **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 1031-1054, jul./set. 2018. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/74388>. Acesso em: 13 jan. 2021.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, n. 1 v. 1, pp. 12-32, 2017b. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645>. Acesso em: 10. out. 2021.

MOURA, Milton. Dossiê carnaval negro do caribe. Os ritmos calientes do Caribe num carnaval brasileiro. **Revista Brasileira do Caribe**, Goiânia, Vol. X, nº20. Jan-jun. 2010, pp. 331-362. Disponível em: <http://www.periodicoselétronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/2169>. Acesso em: 13 jan. 2021.

OSSONA, Paulina. **A Educação pela dança**. São Paulo: Summus, 1988.

PAIXÃO, Aline dos Santos. Duas histórias: a dança de salão no Brasil e a dança de salão brasileira. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugenia. (Orgs.). **Memórias e histórias da dança do por vir**. Salvador /; ANDA, 2020. pp. 180-196.

PAIXÃO, Aline. **Passado, presente e futuro do samba de gafieira: uma etnografia nos anos 2018 e 2019 no rio de janeiro**. 2020. 136f. Dissertação (mestrado acadêmico em história, política e bens culturais). Escola de ciências sociais, Fundação Getúlio Vargas FGV – CPDOC. Rio de janeiro, 2020. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/30024>. Acesso em: 10. out. 2021.

PARELES, Jon. Review/Pop; Lambada, aspirante a Loucura por Paris. **Jornal New York Times New York**. EUA. 15 de Jan, 1990. Sessão C. p.15. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/01/15/arts/review-pop-lambada-would-be-craze-by-way-of-paris.html>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PARELES, Jon. Review/Pop; Lambada, aspirante a Loucura por Paris. **Jornal New York Times New York**. EUA. 15 de Jan, 1990. Sessão C. Pág.15. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/01/15/arts/review-pop-lambada-would-be-craze-by-way-of-paris.html>. Acesso em: 16 jan. 2021.

PELTIER, Chico. **História da Lambada**, 19 out. 1999. Disponível em: <http://www.dancadesalao.com/agenda/1sthistorialambada.php>. Acesso em: 22 fev. 2020.

PERNA, Marco Antônio. **Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira**. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

_____. **Dança de Salão Brasileira personagens e fatos**. Rio de janeiro: O autor, 2003.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas no Segundo Reinado**. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

PLASTINO, Virna Virgínia. **Dança com Hora Marcada**: uma etnografia da atração social em bailes de salão no Rio de Janeiro. 2066. 144f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=77837. Acesso em: 13 jan. 2021.

PORTELLI, Alessandro. O Que Faz A História Oral Diferente. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 14, FEV.1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233/8240>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

RENGEL, Lenira; KARLOS, Jonas. **Co-condução pôr do procedimento metafórico do corpo**: proposições para o processo educacional das danças a dois. Anais: III Congresso da ANDA, 2014.

REVEL, J. Micro História, macro história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. **Revista Brasileira de Educação**, v. 15 n. 45 set. /dez. 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782010000300003&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 16 jan. 2021.

REVISTA BRASILEIRA DE GEOGRAFIA. Goiânia: IBGE, 2017- Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/goiania/historico>. Acesso em: 13 jan. 2021.

RIBEIRO. Luciana. **Breves danças à margem**, Explosões estéticas de dança na década de 1980 em Goiânia. Goiânia: Eclea, 2019.

ROSA, Fernando. Lambada, a verdadeira e subestimada origem paraense. **Senhor F integração pela musica**. Artigo do dia 19 de dezembro de 2017. Disponível em: <http://portal.senhorf.com.br/interna.php?P=1260>. Acesso em: 16 jan. 2021.

ROSA, L.F.; BERG, S.M.P.C. Entre o erudito e o popular: aproximações e distanciamentos na formação da música urbana brasileira. **Revista Tulha**. Ribeirão Preto, v.4.n.1-pgs.69-90, jan-jun. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/145105>. Acesso em: 13 jan. 2021.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SAMORANO, Carolina. Nos Bailes da Vida. **Correio Braziliense**. Sessão Revista, Capa, 28 de julho de 2011, Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/revista/2011/07/28/interna_revista_correio,263093/nos-bailes-da-vida.shtml>. Acesso em: 14 jan. 2020.

SÃO PAULO (Estado). Diário Oficial do Governo do Estado de São Paulo. Lei nº 12.621, de 4 de junho de 2007, São Paulo Disponível em: <http://www.legislacao.sp.gov.br/legislacao>. Acesso em: 20 set. 2020.

SCHIFINO, Rejane Bonomi. **Uma perspectiva histórica sobre a constituição da Dança em Goiânia (1940-1990)**. 2012. 94f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2329>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Ponta Pés: Hibridismo Na Formação Da Dança Em Goiânia. **Revista Angelus Novus** – nº 5 – junho de 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ran/article/view/88874>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SILVA, Heitor da Luz. Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, XVII., 2012, Ouro Preto - MG. Anais. DT4. Trilhas sonoras de telenovelas, rede globo e o mercado musical nas décadas de 1980 e 1990. Disponível em: http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUDESTE2012/lista_area_D_T04.htm. Acesso dia 07 mar. 2021.

SOMBART, Werner. **Lujo Y Capitalismo**. Buenos Aires: Edição G. Davalos, 1958.

SOUZA, Maria Inês Galvão. **Espaços de dança de salão no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro: tradição e inovação na cena contemporânea**. Rio de Janeiro, 2010.

TAMBUTTI, Susana; GIGENA, María-Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (Org). **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. Academia real de dança (1661) e academia de ópera em música e versos franceses (1669): tradução das duas cartas oficiais deliberadas pelo rei da França, Luís XIV, que institucionalizaram a arte da dança no século XVII. In: anais do II congresso da ANDA, 2012, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2012. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2012/papers/academia-real-de-danca--1661--e-academia-de-opera-em-musica-e-versos-franceses--1669---traducao-das-duas-cartas-oficiais>. Acesso em: 05 out. 2021.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986.

TÚLIO, Sílvio. Ex-mestre-sala da Portela desfila por escola de samba de Goiânia. Disponível em: <http://g1.globo.com/goias/carnaval/2015/noticia/2015/02/ex->

[mestre-sala-da-portela-desfila-por-escola-de-samba-de-goiania.html](#). Acesso em: 19 mar. 2020.

VEIGA, Felipe Berocan. **O Ambiente Exige Respeito: Etnografia Urbana e Memória Social da Gafieira Estudantina**. 2011. 438f. Tese de doutorado (doutorado em Antropologia). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – ICHF. Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA, Universidade federal fluminense (UFF), Niterói, 2011. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/5d38e623b83acd0001723688/t/5ef7d0b4f68194679ed50019/1593299162530/2+tese+de+felipe+berocan+completa2.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2021.

VELLOSO, Mônica Pimenta., « A dança como alma da brasilidade ». **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Colloques, mis en ligne le 15 mars 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3709>. Acesso em: 18 jun. 2020.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editora UFRJ, 2002.

VIGÁRIO, Jacqueline Siqueira. **Diante da sacralidade humana: produção e apropriações do moderno em Nazareno Confaloni (1950-1977)**. 2017. 420 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. <http://repositorio.bc.ufg.br/tedehandle/tede/8519>. Acesso em: 18 jun. 2020.

WILCOX, Emily. When places matter: provincializing the 'global'. In: MORRIS, Geraldine; NICHOLAS, Lorraine. (Ed.). **Rethinking dance history**. London: Routledge, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011.



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: HISTÓRIA DAS DANÇAS DE SALÃO ENQUANTO PERFORMANCE EM GOIÂNIA: DE 1990 A 2020, TRINTA ANOS DE MEMÓRIA E SENSIBILIDADES

Pesquisador: Andrea Palmerston Muniz

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 24892119.4.0000.5083

Instituição Proponente: Faculdade de Ciências Sociais

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.697.425

Apresentação do Projeto:

Título da Pesquisa: HISTÓRIA DAS DANÇAS DE SALÃO ENQUANTO PERFORMANCE EM GOIÂNIA: DE 1990 A 2020, TRINTA ANOS DE MEMÓRIA E SENSIBILIDADES. Pesquisadora Responsável: Andrea Palmerston Muniz. N. CAAE: 24892119.4.0000.5083. Instituição Proponente: Faculdade de Ciências Sociais. Membros da Equipe de Pesquisa: RAFAEL GUARATO DOS SANTOS.

Estudo retrospectivo a respeito da dança de salão em Goiânia. Sua construção e evolução em Goiânia. Serão entrevistados proprietários ou exproprietários de academias de Goiânia. Serão entrevistados, também pessoas que realizaram dança de salão. A coleta de dados dos participantes se dará pela técnica de bola de neve.

Este projeto tem como objetivo geral analisar as transformações culturais sob a perspectiva da História e Memória dos atores envolvidos na modalidade de Danças de Salão goianos à luz da memória como construtora do imaginário social. Ao mesmo tempo, traz a dança de salão para a cena como um tema pouco explorado onde se considera que a mesma é capaz de efetuar uma transformação no mundo contemporâneo e isto perpassa a questão do sensível, visto que a dança paira na memória e no imaginário social de um povo, fazendo parte de sua cultura. Neste contexto a memória da dança de salão em uma perspectiva daqueles que vivenciaram e vivenciam a dança de salão entre as décadas de 1990 a 2020 em Goiânia.

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

Fax: (62)3521-1163

E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.697.425

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Compreender a História das Danças de Salão na cidade de Goiânia entre as décadas de 1990 até 2020. Com o intuito de perceber as várias nuances na história oral de seus atores e porque e de que forma, a partir das transformações culturais e da memória como construtora do imaginário social ocorreram transformações no decorrer do tempo na história das danças de salão na cidade de Goiânia-GO.

Objetivo Secundário:

- Explorar a dança como uma manifestação cultural presente na memória social;
- Contextualizar historicamente as Danças de Salão no mundo, no Brasil e em Goiás;
- Mapear a dança de salão preferencial nos na cidade de Goiânia-GO.
- Investigar e identificar as memórias e sensibilidades com proprietários de academias de Danças de Salão, professores e alunos das modalidades de danças de salão na cidade de Goiânia-GO.
- Identificar quais foram as mudanças no decorrer do tempo, tendo como interlocutores os frequentadores dos espaços dos bailes.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Riscos: Por se tratar de entrevistas, os conteúdos das mesmas lidam com a memória, podendo ocorrer constrangimento e desconforto de tempo.

Portanto caso haja algum constrangimento o participante poderá deixar de responder ou participar.

Benefícios:

Benefícios: Visibilidade das atividades profissionais dos entrevistados. Registro de pessoas e obras em dança por meio de trabalhos históricos.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Critério de Inclusão:

Proprietários de academias de dança de salão em Goiânia e pessoas que praticam a dança de salão a mais de 5 anos. Serão maiores de 18 anos.

Será aplicado um questionário para proprietários de academias de danças de salão e pessoas que dançavam e dançam nos espaços de academias ou outros espaços, essas pessoas serão coletadas na modalidade "bola de neve" , sendo que escolherão onde querem responder o

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.697.425

questionário e a pesquisadora irá acatar, levando o mesmo para ser respondido, além de coletar, fotos, panfletos, materiais gráficos relacionados a eventos e a prática de danças de salão entre os anos de 1990 a 2020. Por se tratar de um estudo de corte transversal e de caráter descritivo-exploratório, como instrumento para a coleta de informações optou-se por um questionário aberto com 16 perguntas.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

- Folha de Rosto devidamente assinada.
- Instrumento de coleta de dados. Questionário.
- Cronograma.
- TCLE: está redigido na forma de convite. Constan os objetivos e a justificativa da pesquisa, garantem o direito de pleitear indenização em caso de danos advindos da participação. Mencionam qual a fonte de material a ser oportunizado pelo(a) participante. Consta a possibilidade de contactar com a pesquisadora responsável, bem como com o CEP/UFG. Solicitam a autorização para divulgar e publicar para fins culturais e educacionais os documentos no todo ou em parte. Relatam que : "- Por meio deste documento, você cederá acesso a pesquisadora Andrea Palmerston Muniz sem quaisquer restrições, a plena propriedade e os direitos autorais dos arquivos de caráter histórico e documental, fotografias e acervos doados (recortes de jornal, cartas, programações, panfletos, documentos, etc); Está resguardado o direito à confidencialidade caso o participante desejar, respeitando, dessa forma a autonomia.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Após análise dos documentos postados somos favoráveis à aprovação do presente protocolo de pesquisa, smj deste Comitê.

1- Deverá ser retirado do modelo do TCLE o que se segue: RG _____ CPF _____,

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.697.425

importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, prevista para dezembro de 2020.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1456375.pdf	01/11/2019 13:27:59		Aceito
Folha de Rosto	folhaderostopdf.pdf	01/11/2019 13:24:40	Andrea Palmerston Muniz	Aceito
Outros	Questionario.docx	22/10/2019 18:24:15	Andrea Palmerston Muniz	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto.doc	22/10/2019 18:04:16	Andrea Palmerston Muniz	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.docx	22/10/2019 18:02:35	Andrea Palmerston Muniz	Aceito
Cronograma	Cronograma.docx	22/10/2019 18:01:29	Andrea Palmerston Muniz	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 11 de Novembro de 2019

**Assinado por:
Geisa Mozzer
(Coordenador(a))**

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com