

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

BRENDA VALENTIM ARAUJO

DANÇA DO SALÃO À CENA: uma análise sobre mercados e economias na prática profissional das danças de salão no Brasil contemporâneo

GOIÂNIA/GO

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE
GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 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 dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) 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 Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): BRENDA VALENTIM ARAÚJO

Título do trabalho: Dança do salão à cena: uma análise sobre mercados e economias na prática profissional das danças de salão no Brasil contemporâneo

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] 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)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. 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.

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



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 10/06/2021, às 16:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **BRENDA VALENTIM ARAUJO, Discente**, em 10/06/2021, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



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 **2119843** e o código CRC **F4354602**.

Referência: Processo nº
23070.027364/2021-41

SEI nº 2119843

BRENDA VALENTIM ARAUJO

DANÇA DO SALÃO À CENA: uma análise sobre mercados e economias
na prática profissional das danças de salão no Brasil contemporâneo

Trabalho apresentado como requisito parcial
para obtenção do título de Licenciado (a) em
Dança pelo Campus Samambaia,
Universidade Federal de Goiás. Núcleo
Temático de Pesquisa em Dança.
Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos
Santos.

GOIÂNIA/GO

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

Valentim Araujo, Brenda

Dança do salão à cena [manuscrito] : uma análise sobre mercados e economias nas práticas profissionais das danças de salão no Brasil contemporâneo / Brenda Valentim Araujo. - 2021.
LXXV, 75 f.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD), Dança, Cidade de Goiás, 2021.
Bibliografia. Anexos.

1. Dança de salão. 2. Campo artístico. 3. Eventos de dança. 4. Dança cênica. I. Guarato, Rafael , orient. II. Título.

CDU 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Às dezesseis horas do dia sete do mês de junho do ano de 2021 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da discente **BRENDA VALENTIM ARAUJO**, intitulado "Dança do salão à cena: uma análise sobre mercados e economias na prática profissional das danças de salão no Brasil contemporâneo", do curso de Dança - Licenciatura, da Faculdade de Educação Física e Dança da UFG. Os trabalhos foram instalados pelo presidente, professor doutor **Rafael Guarato** (FEFD/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora, professora doutora **Joyce Barbosa** - Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e professora doutora **Ana Maria Alonso Kriskche** - FEFD/UFG. Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição à estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora se reuniu e depois anunciou que o TCC foi considerado **APROVADO**, com recomendação de reorganização para possível publicação de artigo referente ao estudo e a continuidade da pesquisa a nível de pós-graduação. Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 07/06/2021, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria Alonso Kriskche, Professor do Magistério Superior**, em 07/06/2021, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joyce de Matos Barbosa, Usuário Externo**, em 09/06/2021, às 12:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



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 **2102724** e o código CRC **8AB4837D**.

RESUMO

O presente estudo se dedica a entender as possibilidades de trabalhar e sobreviver de dança, especificamente dos fazeres relacionados às danças de salão em sua organização como produto cênico. Para isso, realizo um breve resumo sobre a trajetória histórica da dança de salão a fim de demonstrar como ao longo do tempo, esse modo de dançar serviu aos interesses da socialização de diferentes segmentos sociais, mas com predominância das classes altas e médias da sociedade, tendo como eixo norteador de sua existência, a sociabilidade entre pessoas. Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, essa forma de dançar passou a oferecer uma série de serviços e produtos em dança para diversos segmentos sociais, dentre eles, os bailes e eventos. Por compreendermos os eventos específicos de dança de salão como o estágio inicial da pretensão de fazer dança com finalidades artísticas, analisaremos tais eventos para entendermos os motivos e interesses por trás disso. Ademais, vamos investigar novas formas de fazer e pensar a dança de salão voltadas para a cena, bem como as implicações disso em seus mercados específicos. A natureza da pesquisa é aplicada, a abordagem é qualitativa e os procedimentos técnicos utilizados foram estudo de caso, com entrevistas semiestruturadas e revisão de referencial bibliográfico.

Palavras-Chave: Dança de salão. Campo artístico. Eventos de Dança. Dança cênica.

ABSTRACT

This study is dedicated to understanding the possibilities of working and surviving dance, specifically the doings related to ballroom dances in its organization as a scenic product. For this, I give a brief summary of the historical trajectory of ballroom dancing to demonstrate how over time, this way of dancing has served the interests of socializing different social segments, but with predominance of the upper and middle classes of society, having as its guiding axis of its existence, sociability among people. However, from the second half of the 20th century, this form of dance began to offer a series of services and dance products to various social segments, among them, the dances and events. Because we understand specific ballroom dance events as the initial stage of pretending to do dance for artistic purposes, we will analyze such events to understand the motives and interests behind it. In addition, we will investigate new ways of doing and thinking ballroom dancing aimed at the scene, as well as the implications of this in their specific markets. The nature of the research is applied, the approach is qualitative, and the technical procedures used were case studies, with semi-structured interviews and bibliographic referential review.

Key words: Ballroom dance. Artistic field. Dance events. Scenic dance.

AGRACEDIMENTOS

Chegar aqui é sinônimo de vitória e realização, por isso não faltam motivos e pessoas para agradecer e esse espaço fica pequeno para tamanha gratidão.

Agradeço primeiramente a Deus, ao Universo e aos Orixás por guiarem meu caminho e me oferecerem proteção.

À minha mãe Iza Valentim S. Galvão e ao meu pai Divanir de Souza Araujo por me dar a vida, por não medirem esforços para a minha felicidade, pelo apoio e pelo amor incondicional.

Ao Laisson Souza por ser um porto seguro e estar ao meu lado me incentivando, me acolhendo e oferecendo carinho.

À Thays Cristina por percorrer junto comigo ao longo desses cinco anos na Academia, por não soltar minha mão e por enfrentarmos juntas tantos desafios.

Ao meu orientador Rafael Guarato pela dedicação e disponibilidade comigo na pesquisa, por compartilhar seus conhecimentos e me inspirar a seguir na carreira acadêmica.

Aos meus professores de toda minha trajetória dentro e fora da Universidade que formaram quem eu sou, sem eles não seria possível chegar até aqui.

A Universidade Federal de Goiás, campus Goiânia/GO, por nesses quatro anos ter sido minha segunda casa e colaborado na minha formação profissional.

A todos os entrevistados que se disponibilizaram a colaborar com o trabalho.

Sintam-se abraçados!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1	14
UMA TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA DANÇA DE SALÃO NO BRASIL, SUAS ECONOMIAS E SEUS MERCADOS	14
1.1 – Sobre os sentidos e fazeres de dança de salão ao longo do tempo	14
1.2 – Percorrendo mercados da dança e compreendendo suas relações com a dança de salão	20
CAPÍTULO 2: OS EVENTOS DE DANÇA DE SALÃO E A BUSCA PELA CENA	29
2.1 – Os megaeventos “Gafieira Brasil” e “Samba Maníacos” na dinâmica de mercado da dança de salão	29
2.2 – Os aspectos cênicos das competições e das exibições.....	39
CAPÍTULO 3: AS COMPANHIAS PROFISSIONAIS DE DANÇA DE SALÃO E OS DESAFIOS DE SUA INSERÇÃO NO MERCADO DA DANÇA	46
3.1 – A transposição da dança de salão para o palco.....	46
3.2 – As companhias de dança de salão e as estratégias de sobrevivência.....	53
CONSIDERAÇÕES	65
REFERÊNCIAS	67
ANEXOS	69

INTRODUÇÃO

O presente estudo se dedica a entender as possibilidades de trabalhar e sobreviver de dança, especificamente dos fazeres relacionados à dança de salão em sua organização como produto cênico. O meu interesse nesta pesquisa partiu de um sentimento de incompletude acerca de ser artista da dança de salão, no sentido de produzir dança e conseguir sobreviver no mercado profissional, lidando, portanto, com o processo de monetização desse labor. Deste modo, este estudo tem o propósito de melhor compreender como funciona esse mercado e quais as particularidades que permeiam a economia específica da dança na oferta de serviços e produtos, em suas interfaces com a dança de salão.

Minha experiência e formação em dança, antes de meu ingresso na universidade, fez-se em escolas específicas de dança de salão e ocorreu de maneira empírica. Desde criança sempre convivi em escolas de dança, porque meus pais são professores de dança de salão e já tiveram escola em Goiânia, por isso, desde cedo esse foi um lugar familiar e confortável para mim. Cresci assistindo aulas, vendo pessoas dançarem, aprendi e comecei a lecionar. Mas sempre tive uma sensação de que a minha formação estava incompleta, já que ser professora de dança de salão parecia ser o único destino possível na profissionalização desta área.

Nesse sentido, também me incomoda o modo operacional que as escolas de dança de salão trabalham. Tal modo operacional consiste em procedimentos de audições com estudantes para que eles assumam a posição de bolsistas, majoritariamente homens pela falta deles nas aulas, embora as mulheres também sejam chamadas. Esses bolsistas recebem isenção total ou parcial do valor de sua mensalidade, em contrapartida, passam a oferecer sua mão-de-obra através do auxílio nas aulas, praticando com quem está sem parceiro, funcionando como um assistente do professor; além de serem essenciais nos bailes para formação dos pares e na organização de eventos feitos pelas escolas.

Para que estes bolsistas sigam motivados, é criada uma espécie de “plano de carreira” dentro da escola, cujo nível máximo a ser atingido é tornar-se professor dentro dessa própria dinâmica escolar. Grosso modo, o bolsista vira um “funcionário”, mesmo

não sendo chamado assim, em troca de isenção ou redução da mensalidade de suas aulas e recebe também aulas numa turma especial composta pelos integrantes da equipe da escola.

Agora você pode se perguntar: mas o que há de errado nisso? O grande problema é que pouquíssimas pessoas buscam de fato uma formação profunda e completa, para além do que a própria escola de dança fornece, e que provoque a transversalidade de saberes propondo diferentes modos de pensar. Dessa forma, tornar-se professor nessas escolas será o resultado de anos de experiência empírica, do reconhecimento entre outros fazedores de dança de salão conquistado através: dos títulos de competições, das certificações em congressos específicos de dança de salão e da presença assídua em bailes, assim como aconteceu comigo.¹

Tendo em vista que o principal mercado consumidor da dança de salão se resume ao público de alunos e ao volume de matrículas efetivadas, existe uma disputa e desunião entre as escolas, inclusive ao nível de haver distanciamento entre elas no sentido que, quem se torna professor em uma escola dificilmente consegue dar aulas na “concorrente”. E essa realidade me fazia pensar: “Como dar fidelidade a um lugar que sozinho não remunera o suficiente? E por que limitar tanto a possibilidade de trabalho?”. Dentro dessa lógica, o profissional que pretende sobreviver deste ofício, acaba percebendo que proceder à abertura de uma nova escola (a sua) passa a ser a única saída. Cada escola, por sua vez, mantém sua atenção focada em trazer alunos para pagar suas contas através de um sistema que se retroalimenta.

Fora a lógica dos bolsistas, os bailes de dança de salão constituem um dos principais auxiliares no processo de gerar e manter a demanda de alunos. Sendo os bailes, um ambiente de socialização que instiga as pessoas a fazerem aulas; enquanto as aulas projetam no baile um porquê de sua continuidade; percebemos aqui o principal mercado da dança de salão: as aulas. Desde nova, eu considerava reducionista e limitante essa forma com que as escolas e as pessoas da dança de salão exploram e gerenciam seu mercado e seu jeito de institucionalizar a prática, uma vez que quem legitima ou não este

¹ Recentemente foi criada uma especialização acadêmica voltada exclusivamente para a dança de salão, ainda assim, o epicentro das formações continuam sendo a lógica das escolas de dança. Trata-se do curso de “Teoria do Movimento em Dança, com ênfase em danças de salão”, oferecida pela Universidade Tuiuti do Paraná - Início em 2005. Fonte: Gazeta do Povo. Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/pos-em-danca-de-salao-de-curitiba-e-pioneira-no-brasil-20e9g4papw2s53q0dt1avppck/>>. Acesso em 09 de abril de 2021

mercado são os seus próprios fazedores. Por isso decidi que faria diferente e foi aí que entrei na universidade, em março de 2017.

Comecei a observar no início de 2019, e pesquisar quais e como as escolas levavam para dentro delas as apresentações de dança, e a partir disso, me chamou atenção compreender se existe um mercado específico, voltado exclusivamente para os espetáculos. O baile foi a primeira percepção, neles as escolas usam das apresentações como um mecanismo de exibição dos trabalhos feitos pelos professores, pelos alunos e bolsistas

Estes “novos” dançarinos de salão que começam a surgir a partir do final da década de 1980, modificam também a maneira como aconteciam os “shows” de dança que eram inseridos num determinado momento do baile. Se antes eram realizados como mera exibição improvisada de casais, passam a ser coreografados em duos ou grupos formados por professores e alunos avançados das escolas. (MESQUITA,2012).

Visto por essa primeira configuração, as coreografias e apresentações realizadas no baile, atendiam à mesma lógica do alunado, uma vez que as apresentações se tornaram o momento do baile no qual o expertos exibem suas maestrias ao público geral e ao alunado em formação. Junto disso, notei que diversos professores de dança de salão criaram em 2011 congressos de dança de salão competitivos ou não, com destaque para: Gafieira Brasil e Samba Maníacos estimulando pessoas a ingressarem nessa outra forma de fazer dança de salão – mais técnica, voltada ao entretenimento e de cunho exibicionista.

Ademais, descobri grupos e companhias de dança de salão desenvolvendo trabalhos voltados para espetáculos cênicos paralelamente ao trabalho nas escolas, como a Mimulus Companhia de Dança de Belo Horizonte - MG, Dois Rumos Cia de Dança de São Paulo - SP e companhias independentes que se dedicam à cena como Casa 4 Produções de Salvador - BA. Além disso, constatei a notoriedade que eventos calendarizados de dança apresentam-se como fortes mecanismos de fomento ao mercado da dança profissional, como o VIVADANÇA Festival Internacional – BA e Festival Conexão Dança – MA.

Historicamente no Brasil, a dança de salão sempre apresentou um caráter social, focado no prazer, diversão, lazer e entretenimento como motivadores do seu fazer. Ela possui seus primeiros lastros com a migração portuguesa, e pelos imigrantes que chegaram depois de outras nacionalidade. Foi com a vinda da Corte Portuguesa no século

XIX, para o Rio de Janeiro que o hábito do baile, popularmente conhecido até hoje, foi inserido, segundo o antropólogo Felipe Veiga (2011)

é a dança emparelhada, herdeira das nobres danças da corte, trazidas dos românticos salões europeus e popularizadas pelo mundo afora. O Rio de Janeiro, antiga capital dos tempos de D. João VI, foi uma das primeiras cidades americanas a receber diretamente da Europa o modismo dos salões, sendo um dos polos propagadores da novidade que não se restringiria somente aos nobres, atingindo as demais classes urbanas (VEIGA, 2011, p. 2)

No início do século XX, surgiram as gafieiras que são salões de baile para se praticar dança de salão que eram “inicialmente frequentados por negros de classe baixa” (VEIGA, 2011, p. 2), utilizados como ambiente através do qual as camadas populares assimilavam valores de outras classes. De acordo com Felipe Berocan Veiga (2011)

“Andar na linha” ou “nos trinquês” era uma maneira encontrada por seus frequentadores negros de constituírem, também eles e a seu modo, uma “Elite”. Esse valor do traje que ressalta o valor da pessoa e do grupo permanece nos hábitos de hoje, ciosos de sua elegância e de suas habilidades corporais, especialmente no samba dançado a dois. (VEIGA, 2011, p.3)

A personificação da gafieira e desse ambiente do baile, que muitos conhecem hoje, é a Estudantina Musical no Rio de Janeiro que teve sua primeira casa aberta “em fevereiro de 1940, há referência ao primeiro endereço, na Rua das Laranjeiras, nº. 398”. Esta casa teve uma grande repercussão pelo seu forte aparecimento na mídia em novelas como: Caminho das Índias, O Clone, América, De Corpo e Alma e Barriga de Aluguel.²

Conforme Aline Paixão (2020), a institucionalização da dança de salão de forma técnica, bem como a estruturação de um modelo de aulas seguido até a contemporaneidade, ocorreu no final da década de 1980 e início da década de 1990 com o surgimento de pessoas que sistematizaram o ensino, como Jaime Arôxa³, e a midiática desta dança com Carlinhos de Jesus⁴, personagens que carregam notória visibilidade para a dança de salão em território nacional.

A partir dos estudos acadêmicos e experimentando novas formas, e sentimentos no meu corpo, comecei a questionar sobre o meu fazer da/na dança de salão. Durante minha presença na universidade, essa indignação aumentou ao mesmo tempo que dar aulas de dança de salão começou a perder o sentido. A faculdade me pôs em contato com

² Fonte: Diário do Rio de Janeiro. Disponível em < [História da Estudantina Musical, no ritmo da boemia carioca - Diário do Rio de Janeiro \(diariodorio.com\)](https://diariodorio.com.br/historia-da-estudantina-musical-no-ritmo-da-boemia-carioca)>. Acesso em 13 de abril de 2021.

³ [Jaime Arôxa - Wikidança](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jaime_Ar%C3%B4xa). Acessado em 12 de junho de 2021

⁴ [Carlinhos de Jesus](https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlinhos_de_Jesus). Acessado em 12 de junho de 2021.

debates e preocupações especificamente artísticas, desafiando meu potencial tanto como intérprete quanto criadora. Além disso, uniu teoria e prática revelando a importância de referenciais teóricos na construção do docente e sua prática. Contudo, meu sentimento de incompletude permaneceu e levou a pergunta motriz deste trabalho: É possível sobreviver monetariamente com espetáculos profissionais de dança de salão ou estamos fadados a sermos professores que geram suas próprias demandas?

No bojo da minha interrogação, outras a acompanham: Por que pensar em levar uma dança social para o palco? Quais interesses por trás disso? Qual o motivo de fazerem apresentações em bailes? Escolas de dança produzirem espetáculos? Por que sempre insistem nessa metalinguagem do salão pelo salão, se estão no palco? Como uma dança que é social se transforma e é vista enquanto arte? Ou a dança social já é considerada arte? Com tantas indagações surgindo no percurso, não é intenção responder todas elas neste trabalho, sendo muito provável que aqui seja o início e, não o fim, de uma pesquisa pretenciosa com potencial para desdobramentos futuros.

Para desenvolver o trabalho, convidei alguns autores a fim de compreender as especificidades do mercado e economia da dança, bem como propor um pensamento crítico acerca deles. Dentre esses autores vale destacar alguns que se mostraram primordiais. O economista canadense Don Thompson (2012) ao analisar o funcionamento o mercado de arte contemporânea em sua obra “O tubarão de 12 milhões de dólares”, investigou a relação entre dinheiro e arte contemporânea e diagnosticou a importância do enaltecimento pessoal.

Thompson (2012) traz uma perspectiva economicista pautada em uma construção de marca e geração de valor, conceitos importantes para compreendermos como ocorre a estruturação e monetização de um artista no mercado específico das artes. Além disso, que a valoração monetária de uma obra de arte, assim como a sua desvalorização, depende dos circuitos onde ela passa, das pessoas que se interessa por ela e como as instituições, nas quais se insere, fazem uso e projeção de artistas e obras. Por consequência, leva ao entendimento de que o valor comercial de uma obra de arte nunca depende exclusivamente de sua “qualidade artística”, mas um complexo conjunto de redes de especialistas e investidores em interação.

Outra obra que devemos destacar é “Arte e mercado” do economista francês Xavier Greffe (2013), a qual traz uma importante trajetória sobre o surgimento da arte,

tal qual a consolidação deste conceito e as diferentes formas de comercialização ao longo do tempo. É uma obra que também tem uma abordagem mais direcionada para as artes visuais, entretanto é possível dialogar com outras áreas como a dança. Para além disso, esse autor é indispensável para analisar as legitimações do mercado de arte, os quais pela visão dele, ocorrem através de três esferas: econômica, social e territorial.

Para elucidar as principais questões que remetem esse trabalho, no que tange a dança de salão, e traçar uma trajetória histórica, a obra “Samba de gafieira: a história da dança de salão” de Marco Antônio Perna (2002) foi fundamental, já que o autor oferece uma visão histórica de caráter panorâmico, evidenciando dados e informações direcionadas. E para complementar esses dados, a dissertação de mestrado “Passado, presente e futuro do samba de gafieira: uma etnografia nos anos 2018 e 2019 no Rio de Janeiro” de Aline Paixão (2020) e a tese de doutorado “O Ambiente Exige Respeito”: Etnografia Urbana e Memória Social da Gafieira Estudantina” de Felipe Berocan Veiga (2011), se demonstraram de suma importância.

Também foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho a obra “Economias da dança” da pesquisadora em dança Joyce Barbosa (2016), uma vez que debate a trajetória política da dança, as leis de incentivo, e apresenta que as políticas culturais a nível federal são escassas para a dança, ou seja, não atinge todo o contingente artístico, corroborando assim sua ineficácia, impermanência e descontinuidade, e com isso políticas de governo que não visam o desenvolvimento e sim a oportunidade social. Dessa forma, o resultado consiste na dificuldade de sobrevivência dos artistas da dança no país que se dedicam ao trato do fazer artístico voltado para a cena.

A pesquisa é recente, já que a maioria das referências sobre dança de salão reforçam como ela é uma dança social e sua importância oscila entre socialização⁵, e como ferramenta para auxiliar na qualidade da saúde (física e emocional)⁶, sempre

⁵Conferir em: GABRIELA SILVA SOARES; SIVIERO, K. A importância da dança de salão na qualidade de vida de seus praticantes. *Anais ABRACE*, v. 11, n. 1, 2010.

ZANIBONI, L. F.; RODRIGUES, J. A. Dança de salão. *Conexões*, v. 11, n. 2, p. 223-239, 2013.

⁶TONELI, Poliana Dutra. **Dança de Salão: Instrumento para a qualidade de vida no trabalho**. 2007. 81 f. Tese (Doutorado) - Curso de Administração, Imesa, Assis, 2007.

FERNANDES, Rayanne Lessa. **A influência da dança de salão na qualidade de vida dos idosos em escolas de dança de Natal**. 2017. 31f.: il. Trabalho de Conclusão de Curso Universidade Federal do Rio Grande do Norte

BRESSAN, Rafaela Segura. **Dança de salão: uma análise sobre a percepção de mudanças na vida de alunos do clube de dança**. Trabalho de Conclusão de Curso – Educação Física. Porto Alegre, 2011.

direcionadas para as escolas/professores⁷. Apesar de existirem estudos sobre economia(s) da dança⁸, não encontramos referenciais que abordam as economias específicas da dança de salão, que permitam compreender, como fazer esse(s) mercado(s) acontecer(em).

Sendo assim, pretendo neste trabalho investigar novas formas de fazer e pensar a dança de salão voltadas para a cena, bem como as implicações disso em seus mercados específicos. Por isso, esse trabalho é dedicado a todos que praticam dança de salão, professores, alunos, intérpretes, produtores, pesquisadores, ou entusiastas que queiram entender mais desse universo e descobrir como é possível profissionais da dança de salão monetizarem seu ofício, bem como os desafios encontrados nessa empreitada.

A natureza da pesquisa é aplicada, já que tem como objetivo a aplicação prática de problemas específicos. Trata-se de uma pesquisa exploratória porque não há tantos dados e informações disponíveis sobre o tema. A abordagem será qualitativa para considerar a parte subjetiva do problema. Os procedimentos técnicos utilizados serão a pesquisa bibliográfica sobre referenciais teóricos de economia em arte, dança e material bibliográfico publicado sobre dança de salão, além do estudo de caso.

Para melhor compreender e elucidar as questões inerentes à pesquisa, irei realizar entrevistas semiestruturadas com organizadores de eventos de dança de salão (Gafieira Brasil, e Samba Maníacos), com companhias que desenvolvem trabalho artístico na dança de salão (Mimulus, Casa 4 Produções e Dois Rumos) e com organizadores e curadores de Festivais calendarizados de dança no país (VIVADANÇA Festival Internacional - BA e Festival Conexão Dança – MA).

Optamos por realizar entrevistas on-line utilizando ferramentas como: Videochamada por WhatsApp, FaceTime, GoogleMeeet, Zoom ou Skype, visto que a grande maioria dos sujeitos a serem entrevistados não moram em Goiânia, o que impossibilita a entrevista presencial e o momento de isolamento social decorrente da pandemia por COVID-19 também favorece isso. A escolha pela entrevista se deu no

⁷VOLP, Catia Mary. A dança de salão como um dos conteúdos de dança na escola. **Motriz-revista de Educação Física**. Rio Claro: Universidade Estadual Paulista, Instituto Biociências, v. 16, n. 1, p. 215-220, 2010.

VECCI, Rodrigo Luiz. **O ensino da dança de salão pautado na teoria do "Teaching for Understanding" (TfU)**. Tese de doutorado (Curso Educação Física). São Paulo, 2012.

⁸GREINER, Christine. **Por uma economia das generosidades**. Salvador, v. 1, n. 1, p. 9-18, jul./dez. 2012
BARBOSA, Joyce de Matos. **Por uma economia desenvolvimentista da dança**. Dissertação de mestrado em Dança. Universidade Federal da Bahia, 2014.

GUARATO, Rafael. Dança, dinheiro e mercado: a economia da dança pelo viés historiográfico. In: _____. **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018. p. 39-62

sentido de aprendermos com as empirias já existentes de pessoas que se dedicam a fazer da dança de salão, um produto estético e cênico voltado para apresentação em dia e horário marcados, configurando um espetáculo cênico.

Logo, os dados que constam neste trabalho são frutos de conversas com organizadores de grandes eventos na dança de salão, diretores de companhias de dança de salão, e curadores e produtores de festivais de dança utilizando as ferramentas citadas. Os resultados foram obtidos através da estruturação de fatos, visto que “os fatos constituem o elemento consistente, àquele que resiste a contestação” (PROST, 1993, p.55) a partir de uma análise com um método crítico de modo que “ a crítica interna analisa, então, a coerência do texto e questiona-se sobre a sua compatibilidade com o que se conhece” (PROST, 1993, p. 58).

Para estrutura do trabalho dividirei em três capítulos: o primeiro aborda uma trajetória histórica da dança de salão, as funções que a dança de salão recebe e se apropria para manter seu mercado; a conceituação de economia, mercado e a relação desses conceitos com a dança de salão. O segundo busca compreender o que mantém a dinâmica específica do mercado profissional funcionando e de que forma a cena surge na dança de salão, qual/quais os motivos e interesses por trás disso. Já o terceiro mostra quem são as pessoas que fazem cena fora das escolas, bem como as dificuldades estéticas e econômicas provenientes do trato cênico com finalidades profissionais. Aproveite!

CAPÍTULO 1

UMA TRAJETÓRIA HISTÓRICA DA DANÇA DE SALÃO NO BRASIL, SUAS ECONOMIAS E SEUS MERCADOS

1.1 – Sobre os sentidos e fazeres de dança de salão ao longo do tempo

Analisar as formas de sobrevivência na dança de salão, principalmente enquanto ferramenta cênica, requer a elaboração de uma trajetória histórica uma vez que “antes de ser passado, os processos que levaram à legitimação de produtos e serviços em dança foram frutos de convenções sociais específicas vividas num tempo presente” (GUARATO, 2018, p.55). Cabe ressaltar que o desenvolvimento dessa trajetória não tem como objetivo sintetizar toda a história da dança de salão, e sim em demonstrar como ao longo do tempo, esse modo de dançar serviu aos interesses da socialização de diferentes segmentos sociais, mas com predominância das classes altas e médias da sociedade.

O surgimento da dança de salão no Brasil, bem como a construção desse nome, carrega em si os sentidos que envolvem praticar essa dança, por compreender a relação que a dança de salão estabelece com a socialização, o prazer e a diversão, podemos referenciá-la também como dança social, pelo fato de

ser praticada com objetivos claros de sociabilização e diversão por casais propiciando o estreitamento de relações sociais de romance e amizade, dentre outras. Com relação ao termo “salão”, fica claro que é devido à necessidade de salas grandes, os salões, para que se possam realizar as evoluções das danças e festas de confraternização dançante. (PERNA, Marco, 2002, p. 10)

É consenso na bibliografia pesquisada que suas primeiras formatações surgiram em países europeus, com destaque para o período reconhecido como Renascimento no século XV, contudo só foi introduzida no Brasil no século XVI pelos imigrantes portugueses (VEIGA,2011).

As primeiras danças que surgiram eram com pares não enlaçados (não abraçados), a forma como conhecemos hoje (pares enlaçados) chegaram no Brasil por volta do ano de 1837 através da valsa. De acordo com Perna (2002), desde o início da sua estruturação

apresentou um caráter fortemente elitista, com regras e códigos específicos dos nobres, “nunca foi uma dança popular, sempre foi uma dança aristocrática” (PERNA, 2002, p.16).

Devido a essa configuração aristocrática, a presença da Corte portuguesa, no início do século XIX para o Rio de Janeiro, trouxe consigo diferentes hábitos de sociabilidade de nobres, dentre eles os bailes. O sucesso “foi tão grande que qualquer evento era motivo de bailes para a aristocracia carioca.” (TONELLI, 2007, p.28).

No século XIX, as classes menos favorecidas dançavam o lundu em bailes populares, e eles por volta do ano de 1870 criaram a primeira dança originalmente brasileira: o maxixe. O maxixe é caracterizado pela sensualidade, pelos requebrados, passos e quebradas, teve influências do lundu e surgiu como dança antes do gênero musical, conforme Aline Paixão (2020)

transformação de uma dança de par separado (lundu), bastante comum nos meios rurais, em uma dança de par enlaçado, praticada nos meios urbanos, que cria o maxixe, a primeira dança de salão brasileira. E essa transformação foi possível graças ao caminho que o lundu-música fez antes, penetrando e sendo aceita nas diversas classes (PAIXÃO, 2020, p. 49)

Apesar do maxixe ter surgido como manifestação das comunidades de negros afrodiaspóricos, ele somente obteve reconhecimento nacional e internacionalmente após ser modificado e associado a manifestações eurocêntricas como a polca e o tango, sobre isso, Aline Paixão elucida:

as elites não reconheciam essas formas de dançar a dois, dos negros, nem mesmo como uma imitação das suas danças, se mostrando, inicialmente, horrorizadas com o maxixe. Associar o maxixe com a polca e mais tarde com o tango, talvez tenha sido uma estratégia, de certa forma bem-sucedida, para que o maxixe se espalhasse e fosse aceito pelas diversas classes sociais. (PAIXÃO, 2020, p. 49 e 50)

O maxixe consagrado como um fenômeno internacional, é fruto em grande parte pela forma com que ele foi apresentado na França pelo casal Duque e Maria Lina em 1913 que segundo a socióloga Mônica Velloso (2007) eram brancos, elegantes e civilizados em detrimento ao popular e africanidade era um maxixe apresentado como “tango brasileiro”, o que era na verdade uma reinvenção do maxixe originalmente brasileiro, sob a perspectiva de que tal modificação

inspira matérias na imprensa, crônicas literárias, caricaturas, conferências; favorecendo, também, o surgimento de novos vocábulos e gírias. Na imprensa, um fato contribuiria para dar dimensão inusitada à dança. Em 1913, um casal de brasileiros, apresenta o maxixe em Paris [...] A dança transforma-se em ícone representativo da brasilidade e

do moderno. É através dela que o Brasil comparece ao cenário internacional. (VELLOSO, 2007, p. 2 e 4)

Segundo Aline Paixão (2020) “o descaso oficial e a incapacidade de assumir o maxixe como uma criação genuína surgida no lado pobre da cidade, juntamente com a discriminação contra a cultura negra” (PAIXÃO, 2020, p.52 e 53) foi um dos principais fatores que contribuiu para o desaparecimento do maxixe, ainda segundo esta autora um série de influências sociais e políticas fizeram com que o samba fosse nacionalmente aceito, posteriormente à dissolução do maxixe.

O samba surgiu primeiro como gênero musical e em seguida como dança de salão na década de 1930 e se firmou em 1940, derivado de evoluções do lundu e do maxixe, ficou popularmente conhecido como samba de gafieira, de acordo com Paixão (2020) o “samba de gafieira segue os passos de seu antecessor, o maxixe, se organizando em bailes populares onde a classe trabalhadora ia dançar a nova música da moda, que se antes era o maxixe, agora era o samba.” (PAIXÃO, 2020, p.54)

A década de 1950 marcava o início dos “Anos Dourados” e com ele “o declínio da dança de salão, (PERNA, 2002). Com isso os bailes mais importantes da elite da época eram de formaturas, casamentos e outras festividades, dessa forma a dança de salão estava fortemente inserida neles (PERNA, 2002, p. 64). Nesse momento percebe-se a influência dos valores dos bailes de dança nas festas e vice-versa.

Em contrapartida à decadência da dança de salão, um importante espaço é fundado no Rio de Janeiro: a Gafieira Estudantina. Não se tem a data certa de sua abertura, há segundo Veiga (2011) um registro de jornal em 1936, porém o primeiro registro de seu endereço ocorre em 1940. Ela manteve seu funcionamento por cerca de 30 anos e a informação quanto a seu fechamento também é incerta

fim da antiga Estudantina trazem uma série de elementos interessantes para análise, como, por exemplo, a idéia de que o passado ideal está cada vez mais distante, há muitos anos atrás (“mais de trinta”), “antigamente”. E também as dificuldades financeiras atribuídas pelos dirigentes para a crise que levou ao fechamento do salão de dança entre 1972 e 1976, conforme as datas dos jornais (VEIGA, 2011, p. 51)

De acordo com o antropólogo Felipe Veiga (2011) “o público marcadamente negro, o acesso garantido e a possibilidade de lazer noturno a baixo custo, de fato, constituem características marcantes das gafieiras até a atualidade” (VEIGA, 2011, p.64). Contudo foi na década de 1960 que a casa passou a ser frequentada também pelo público

de classes médias e altas, fazendo de lá um espaço de confluência de públicos oriundos de segmentos sociais diversos

O contraste entre os negros de classe baixa, a maior parte subempregados e desempregados, e a classe média politizada de maioria branca iria produzir uma nova representação das gafieiras, cultivada por muitos de seus adeptos, como um espaço de convergência entre camadas sociais (VEIGA, 2011, p. 67)

No ano de 1964, após o Golpe Militar, os *dancings*, as gafieiras, os bailes reduziram muito e ocorreu-se um processo gradativo de fechamento pelo forte desinteresse generalizado pela dança de salão. Em 1970 “a dança de salão tradicional desapareceu completamente para os jovens da classe média” (PERNA, 2002, p. 66). Este fato contribuiu para o desaparecimento da Gafieira Estudantina, principalmente em decorrência do endurecimento do regime militar⁹ e o AI-5¹⁰ privando manifestações artísticas de conteúdo político (VEIGA, 2011).

O ressurgimento da dança de salão só aconteceu no final da década de 1980, com a explosão da lambada¹¹, do interesse e a entrada de mais pessoas, inclusive os jovens que haviam se dispersado, o que de acordo com a pesquisadora Andrea Palmesrton (2019)

tirou do marasmo uma modalidade que estava colocada como uma dança do passado. Desde a década de 1960, com o advento do Rock'n'roll, nenhum ritmo instigava a juventude ou trazia novidades. Outro fator que deve ser mencionado é que a lambada é um ritmo brasileiro, diferentemente do rock. Esse ritmo traz então jovens participantes para os bailes e, conseqüentemente, jovens professores e novos espaços que se mantêm até os dias de hoje. (PALMESRTON, 2019, p. 174)

Também na década de 1980 a Gafieira Estudantina ou Estudantina Musical reabre suas portas num endereço ao lado do antigo espaço, e podemos associar a sua popularização e fama pelo aparecimento dela na mídia, como na novela “Caminho das Índias” em 2009 (VEIGA, 2011).

Embora o movimento de popularização das escolas de dança de salão estivesse ocorrendo no final da década de 1980 e 1990, a escola mais antiga de dança que se acredita

⁹ Regime autoritário que teve início no ano de 1964 com o Golpe Militar, e perdurou 21 anos. Estabeleceu censura à imprensa, restrição de direitos políticos e civis e perseguição policial aos opositores do regime. Disponível em [Ditadura Militar no Brasil: resumo, causas e fim - Toda Matéria \(todamateria.com.br\)](http://todamateria.com.br). Acessado em 12 de junho de 2021.

¹⁰ Ato institucional nº5 documento editado e autorizado por militares transmitindo todos os poderes ao então Presidente Artur Costa e Silve. Foi o período mais violento da ditadura militar. Disponível em [Ato Institucional nº 5 \(AI-5\) | Educa Mais Brasil](http://ato5.com.br). Acessado em 12 de junho de 2021.

¹¹ [Kaoma - Lambada \(Official Video\) 1989 HD - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=KaoMa-Lambada). Acessado em 12 de junho de 2021.

ter no Brasil (PERNA, 2002, p. 90) é a da Madame Poças Leitão intitulada “Escola de Dança e Boas Maneiras”, que começou a lecionar em 1915 e parou em 1966, mas sua escola seguiu funcionando através de suas sucessoras.

Os personagens conhecidos na contemporaneidade da dança de salão, que forneceram a estruturação das escolas de dança de salão tal como conhecemos atualmente, são Carlinhos de Jesus e Jaime Arôxa, que começaram a atuar profissionalmente na década de 1980. Carlinhos de Jesus teve seu mérito por ter “levado o samba e a dança de salão para as grandes mídias” (PAIXÃO, 2020, p.61) e é “talvez o nome mais conhecido do grande público e com certeza o mais presente em mídias como filmes e novelas.” (PAIXÃO, 2020, p.61). Ainda segundo a autora

ele atingiu uma espécie de estrelato que nenhum outro dançarino de salão atingiu. Ele é o representante do sambista e dançarino de salão em meio a outros artistas famosos, como músicos e atores. Carlinhos abriu caminhos para o samba de gafieira no teatro e na TV que puderam ser explorados por outros profissionais depois, mas reforçamos que ninguém do mundo da dança de salão atingiu até hoje o seu nível de fama. (PAIXÃO, 2020, p. 62)

Já o Jaime Arôxa “se tornou a maior referência nacional para os profissionais da dança de salão no início dos anos 1990” (PERNA, 2002, p. 104) e teve grande sucesso por sua padronização e institucionalização de seu método de ensino “para dar aulas para grupos, pois segundo ele, até então não existia essa modalidade de aulas no Rio de Janeiro” (PAIXÃO, 2020, p. 58). Foi na criação do seu método que surgiu também um sistema aplicado pelas escolas até hoje, os bolsistas. Segundo Paixão (2020)

Os bolsistas são rapazes que já dançam ou têm facilidade para dançar e podem fazer aulas de graça, evitando assim a evasão das mulheres matriculadas. Com o método e organização desenvolvidos por Jaime a escola chegou ao número de 1.500 alunos (PAIXÃO, 2020, p. 59)

A dança de salão até os anos 1990 não teve um caráter exibicionista “nunca foi acrobática e os passos eram poucos e sem grandes efeitos” (PERNA, 2002, P. 60), dançava-se pelo prazer e pela diversão, dessa forma, ter uma técnica consolidada e apurada não era o objetivo. A única razão da sua prática residia exclusivamente no baile em função da socialização, por isso somente a partir desta década esse cenário começa a se modificar e o próprio baile torna-se um ambiente para “números curtos que eram apresentados (...) A partir do final da década de 1990, estes começam a se estender, com a pretensão de se tornarem um espetáculo com uma proposta artística” (MESQUITA, 2012, p. 4) reforçando a necessidade do estudo técnico da dança de salão.

Com a crescente busca pelas escolas específicas de dança de salão, em 1990 “começam a proliferar novas academias de dança de salão” (PERNA, 2002, p. 105) e com elas as justificativas de lazer, saúde e prazer trazidas desde a época da Corte seguem embutidas nas aulas pautadas no princípio dos efeitos positivo que essa prática traz. Desse modo, as próprias escolas começam a desenvolver seus bailes como uma ferramenta não só da prática, mas do fomento às aulas gerando um mecanismo que se retroalimenta: fazer aula para sentir prazer e socializar no baile; para ir ao baile se divertir e socializar precisa-se de técnica, logo deve-se fazer aula.

Aliado a isso, a técnica apurada passou a ser um dos elementos de socialização, de modo que aquela ou aquele que demonstra maior destreza técnica, passa a receber mais atenção e se torna uma pessoa mais “interessante” entre os participantes do baile. Nesse sentido, a primeira “competição” que aparece na dança de salão foi a partir da década de 1990, as “competições” veladas nos bailes, pela destreza e a disputa pela atenção dos olhares das pessoas que frequentavam esses mesmos bailes.

Nesse momento podemos observar três coisas acontecendo: a sala de aula tornando-se também um ambiente de prática, socialização e prazer; o baile como uma justificativa para o aluno fazer aula; e o baile transformando-se num ambiente exibicionista, por conseguinte começa a coincidir com o ambiente cênico na medida que “se pensarmos que seus frequentadores são participantes ativos, se revezando, ora na posição de performers (sob o ponto de vista de que estão dançando e, queiram ou não, se exibindo [...]); ora como espectadores (quando estão assentados nas mesas observando)” (MESQUITA, 2012, p.2). Apesar de coincidir com o ambiente cênico, como caracteriza a análise feita por Jomar Mesquita (2012), a cena com finalidades profissionalizantes dedicadas ao campo artístico, requer habilidades que o social não possui e isto falaremos a seguir.

No quesito evento, o primeiro grande evento de dança de salão que conseguimos diagnosticar, aconteceu no Brasil “em julho de 1995, após a experiência do cruzeiro, Jaime Arôxa realiza o Encontro Internacional de Dança de Salão, no Hotel Glória, no Rio de Janeiro, o primeiro grande congresso do tipo no Brasil.” (PAIXÃO, 2020, p. 60). Essa prática é atualmente muito bem estruturada no país e, como veremos adiante, através de entrevistas com organizadores dos maiores eventos de dança de salão do país, possui regras específicas para inserção e sustentação no mercado da dança de salão.

1.2 – Percorrendo mercados da dança e compreendendo suas relações com a dança de salão

O mercado da arte, tal como compreendemos no tempo presente, apresentou seus primeiros moldes no período histórico denominado Renascimento (séc. XV e séc. XVI), com a prática do mecenato – que consistia em sustentar um artista por um período antecipado, para a aquisição posterior da obra (THOMPSON, 2012, p. 135). Já a relação que postula uma negatividade e aversão entre arte e dinheiro existe

desde que a aristocracia e a monarquia deixaram de ser as principais fontes de mecenato artístico, em meados do século XVIII. Hoje, eles ficam ressentidos com a economia de mercado e com a frequência com que as obras de arte são compradas não só pelo mérito, mas porque a arte se tornou expressão de status. [...] Os artistas precisam aceitar escolhas movidas pelo interesse em status ou investimento, e a importância da obra fica muitas vezes atrelada ao valor da conta bancária do colecionador. (THOMPSON, 2012, p. 261)

Essa relação oposta entre arte e dinheiro, surge em parte porque “os dados estatísticos e históricos permitem adiantar que seu rendimento médio é, em geral, menor do que o de outras categorias a que podem ser comparados, levando em conta sua formação ou suas características socioeconômicas” (GREFFE, 2013, p. 97). O economista Greffe (2013) também destaca que o setor artístico não se beneficiou no aumento de consumo de bens culturais, tanto pelo aumento gradativo no quantitativo de artistas como pela sua posição no mercado que impede a negociação direta de seu fazer.

Com tantos artistas surgindo e em sua maioria sendo pouco beneficiados, percebe-se a necessidade urgente que a valoração comece pelos próprios artistas se reconhecendo e cobrando pelo seu serviço, visto que “para criação de valor monetário em dança consiste, então, na própria valoração subjetiva que o/a artista faz de seu trabalho” (GUARATO, 2018, p.45). Essa valorização subjetiva tem como base o artista entender o seu trabalho como um produto, mesmo não o chamando assim. Parte da compreensão que foi investido dinheiro e tempo para apreender aquele conteúdo que será transmitido e que ele agregará valor na pessoa consumidora.

Posto isso, cabe ressaltar as diferenças entre valor e preço. Os valores “são criados em relações socialmente estabelecidas entre pessoas e instituições” (GUARATO, 2018, p.44), a utilidade ou necessidade de consumo de determinado produto é fruto da ação de um conjunto de agentes capacitados para tal, em vista disso “o valor do artista torna-se

mais social do que financeiro” (GREFFE, 2013, p. 100). O preço é uma consequência do valor que o artista tem de si mesmo e dos outros para com ele, já que “o preço é simplesmente uma parte de um processo necessário para remunerar o artista” (THOMPSON, 2012, p. 277).

Partindo dessas premissas, constatamos que esse princípio de valorização subjetiva por parte dos dançarinos com seus trabalhos existe, já na fase inicial das entrevistas tanto com os organizadores de eventos da dança de salão, como com os diretores das companhias profissionais de dança. Antes de concederem autorização para a entrevista havia sempre uma preocupação dos entrevistados sobre o que e como a imagem deles seria usada no trabalho, visto que isso tem implicações direta na carreira deles, tanto os organizadores de eventos como nas companhias de dança de salão.

Além dessa valorização subjetiva, e a preocupação da imagem de si, um dos entrevistados apenas concedeu horário na sua agenda para a entrevista mediante pagamento de “uma hora de aula”, constatando que ele tem consciência que o valor cultural de seu tempo e seu conhecimento são passíveis de serem convertidos em valores monetários. Aplicou-se a valorização subjetiva e conseqüentemente cobrou pelo serviço prestado, objetivando o valor através de uma quantia em dinheiro.

Pensando nisso, o marketing, a publicidade e a associação de um artista a uma marca emergem como fruto das leis de mercado, porque “quando um artista se torna uma marca, o mercado tende a aceitar como legítima qualquer coisa que ele apresente” (THOMPSON, 2012, p. 24). Em se tratando de dança de salão, é possível inferirmos que Carlinhos de Jesus e Jaime Arôxa são dois personagens de marca no mercado nacional da dança de salão. O primeiro tem reconhecimento na mídia e se tornou “a figura” da dança de salão; o segundo institucionalizou e difundiu tão bem seu método que “qualquer professor que inicia a carreira hoje estará usando suas técnicas mesmo sem nunca ter tido contato com ele” (PAIXÃO, 2020, p.60), além de ter diversas franquias de escolas com seu nome.

Entretanto, ao olharmos para o mercado de dança na qual participam os trabalhos cênicos com finalidades artísticas, as personalidades de Jaime Arôxa e Carlinhos de Jesus exercem irrelevante poder, tendo em vista que a chancela da participação de artistas em Festivais de Dança, são promovidas por curadores, críticos de arte e produtores de eventos, assim como, a contemplação em editais de Leis de Incentivo é oferecida por uma comissão avaliadora que efetiva a aprovação ou não dos profissionais. Ao passo que, as instâncias que se interessam por Arôxa e Carlinhos, são a mídia televisiva e os próprios

fazedores entre si: alunos, professores e organizadores de eventos específicos da dança de salão.

Deste modo, quando o dançarino, professor ou coreógrafo decide em qual mercado pretende atuar, modifica as instâncias para as quais ele se dispõe a concorrer. E isso corrobora para um “esforço por parte dos artistas em mostrarem suas obras e processos a entendedores sobre dança na condição de arte, com intuito que estes chancelem sua prática artística, e com ela seus serviços e produtos de arte” (GUARATO, 2018, p.45).

Consequentemente, “o comércio de arte é cada vez mais um jogo por dinheiro” (THOMPSON, 2012, p. 346). Para a interpretação dessa premissa é preciso conceber o tipo de comércio de arte que o autor se refere: o das grandes casas leiloeiras de obras de arte e galerias de arte com renome internacional. Sendo assim, o marketing e a publicidade se mostram como ferramentas possíveis para transformar um artista em uma marca, dessa marca criar produtos e desses produtos conquistar o almejado valor social e monetário; projeta-se em tais ferramentas a forma em que o artista se comunica com seus interlocutores para alcançar sua posição de renome.

Entretanto, Thompson faz uma análise sobre um campo constituído e ramificado de modo denso em instituições e lógica mercantil associada à dinâmica acionista das bolsas de valores, o que não é o caso da dança adjetivada como arte no Brasil. Em nosso país, o campo artístico da dança não desfruta da envergadura monetária das artes plásticas. Mesmo assim, é perceptível a manutenção ao longo do tempo, de artistas cujo trabalho se direciona especificamente ao fazer obras cênicas, como o Ballet Stagium, Grupo Corpo, Grupo Cena 11, Quasar Cia. De Dança, Cia. De Dança Déborah Colker, dentre outras, além das chamadas companhias estatais, que são mantidas por subvenções fixas advindas de órgãos públicos em suas diferentes instâncias¹².

Para entender como a perspectiva econômica se insere na arte e, posteriormente na dança que se pretende no campo artístico, faz-se necessário descrever alguns conceitos que me ajudam a pensar ao longo do trabalho. No Brasil vivemos sob uma ‘economia de mercado’, um sistema que tem como base os princípios do liberalismo econômico. Ela se

¹² Como o Balés do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, do Teatro Municipal de São Paulo, Balé do Teatro Guaíra – PR, Cia. De Dança Caxias do Sul, Corpo de Baile do Teatro Amazonas, entre outras.

divide em três setores: o setor primário (exploração dos recursos da natureza), setor secundário (indústrias) e terciário (serviços e comercialização). Na economia de mercado o artista está vulnerável a demanda, ou procura que as suas obras/produtos/serviços têm, assim

a autonomia do artista e a viabilidade de sua atividade pressupõem a demanda potencial de suas obras. A diferença econômica entre o sistema de encomendas ou de patrocínio e o mercado pode ser atribuída aqui, não sem simplificação, ao fato de que naquele caso o artista tem a possibilidade de discutir sua obra e normalmente pode impelir sua criatividade até onde julgar adequado. Em uma economia de mercado, o artista está sujeito, para o bem ou para o mal, aos riscos da demanda por parte dos vários compradores em potencial, diretos ou indiretos. Isso não quer dizer que a criatividade do artista seja, nisso, necessariamente contida, mas o risco econômico é evidentemente muito maior. (GREFFE, 2013, p. 140)

A arte se encontra no ‘setor terciário’, já que ele é o responsável pela prestação de serviços, comercialização de produtos e mão de obra. Esse setor é o maior setor da economia brasileira na composição do PIB (Produto Interno Bruto), representa 73% dele e é também através desse setor que se marca o desenvolvimento de um país. Entretanto, sujeito a demanda da economia de mercado, o artista da dança encontra um problema: a procura é menor que a oferta. O que é contraditório, já que como elucidada a pesquisadora de políticas públicas para a dança Marila Vellozo (2015), a dança é a segunda atividade cultural que mais acontece em todo o país, entretanto essa defasagem é explicada pelo fato de que:

a área da dança não ter ainda alcançado sua legitimação nos sistemas político, econômico e mesmo cultural como atividade produtiva, que requer destinação de recursos próprios e planejados ao longo do tempo; programas nacionais que abranjam a dimensão democrática expandida e não concentrada ainda nas capitais ou eixos culturalmente acostumados a receber as ações, os eventos, os equipamentos públicos, os recursos financeiros, não correspondem à posição que ocupa como segunda atividade cultural nacional. (VELLOZO, 2015, p.91)

Outro fato que corrobora para a deslegitimação da dança como atividade produtiva remete sobre o que a Lei considera como profissional, segundo a Lei nº 6.533¹³ de 24 de maio de 1978 regulamenta as profissões de artistas e técnico em espetáculos de diversão, vulgarmente chamada de “Lei do Artista”. Não é esmiuçado nessa Lei as mais diversas fontes de ser artista, coloca-se no mesmo bolo profissionais do teatro, da dança e do circo, sendo que cada uma dessas áreas possui suas especificidades e diferentes qualificações.

¹³ Fonte: Planalto, disponível em < [L6533 \(planalto.gov.br\)](http://L6533.planalto.gov.br)> acessado em 29 de março de 2021

Por outro lado, há em tramitação desde 2016 um Projeto de Lei 4768/16¹⁴ que regulamenta o profissional da dança proposto pelo senador Walter Pinheiro (BA), nessa proposta determina que

o profissional da dança pode exercer as atividades de coreógrafo, auxiliar de coreógrafo, bailarino, dançarino ou intérprete-criador, diretor de dança, diretor de ensaio, diretor de movimento, dramaturgo de dança, ensaiador de dança, professor de curso livre de dança, *maître* ou professor de balé, crítico de dança, curador e diretor de espetáculos de dança. Além disso também cabe a esses profissionais planejar e coordenar projetos e prestar serviços de consultoria na área da dança. Quem exercer atividade de dança, quando a proposta se tornar lei, não precisará de diploma. Mas profissionais só serão reconhecidos caso possuam diploma de curso superior ou certificado de curso técnico em dança, diploma estrangeiro na área ou atestado de capacitação profissional fornecido pelos órgãos competentes.

O problema é que a dança como arte não sobrevive na “economia de mercado” pela falta de demanda, ela sempre precisou do Estado e dos recursos públicos para existir. Portanto, o que temos é uma economia mantida por um mercado financiado por órgãos estatais ou da parceria público/privado.

Compreende-se ‘mercado’ como sendo “o mecanismo que transforma a procura dos interesses particulares em bem-estar coletivo” (GREFFE, 2013, p. 268). Concebe-se ‘economia’ como sendo uma gestora do mercado, ela faz parte de um sistema de leis e regras responsáveis por ordenar os mercados

Economia – *oikonomia* – significa gerir a casa, administrá-la. É intenção de qualquer ser humano que tenha uma “casa” organizá-las da melhor maneira possível, a fim de que as pessoas que ali habitam consigam gerenciar suas vidas particulares de maneira, também, organizada. Logo, o conceito de economia parte de uma ideia de gestão, que se conecta à ideia de sistema. (BARBOSA, 2016, p. 44)

Pela perspectiva da autora Joyce Barbosa “uma ‘economia da dança’ possível deve pensar-se como ‘economias’: *oikas* e não *oika*. casas e não casa, para que a abrangência encontre acolhida em uma política que seja capaz de gerir um país com a diversidade do nosso.” (BARBOSA, 2016, p. 125). Sendo assim:

Economias da dança partem do pressuposto que não existem “danças” inseridas numa economia, mas sim sujeitos/atores da área que administram, geram, organizam seus *modos operandi* em face do que se têm ao alcance de maneira sólida, que não são (apenas) os editais,

¹⁴ Fonte: Agência Câmara de Notícias. Disponível em [Proposta regulamenta atividade de profissional de dança - Notícias - Portal da Câmara dos Deputados \(camara.leg.br\)](http://camara.leg.br/proposta-regulamenta-atividade-de-profissional-de-danca) Acessado em 29 de março de 2021

mas sim sua rede generosidades e, por certo, dignidades, a que estas se referem, expondo a materialização das condições de vida dos seres humanos, e é sobre elas que perecem políticas culturais: olhares atentos às especificidades da arte da dança. (BARBOSA, 2016, p. 129)

Quanto ao ‘mercado de dança’ compreende-se como sendo “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) e que são animadas pelas diferentes economias da dança.

Nosso ponto de partida é reconhecer que há uma pluralidade de dança(s), mercado(s) e economia(s) e, ainda que a dança esteja inserida no setor terciário da economia de mercado “ as chamadas ‘leis de mercado’ não devem ser aplicadas à mercadoria da dança do mesmo modo que tratamos comércio de automóveis, por exemplo, pois a dança como arte desfruta de uma constituição econômica distinta” (GUARATO, 2018, p.42).

Como menciona o autor Don Thompson (2012) na análise com os mercados de obra de arte “os mercados financeiros e o mercado de arte não andam juntos. Quando os mercados de capitais estão em queda, os investidores sacam do mercado de ações e investem em obras com qualidades de museu (THOMPSON, 2012, p. 359).

A diversificação dos saberes tem sobressaído como mecanismo de valoração do próprio trabalho, como mostra a analogia do autor Xavier Greffe (2013) com relação às artes visuais “se trabalha em três campos das artes visuais — pintura, escultura e grafismo —, ele adquire um valor artístico maior do que aqueles que trabalham em um único campo” (GREFFE, 2013, p. 157). Além disso, muitos dos artistas buscam outras formas de realizarem seu labor, fato que ocorre

Se eles não obtêm rendimentos monetários suficientes de sua atividade artística, terão de procurá-los em outra atividade (um músico dará aulas de música, um desenhista trabalhará em um escritório de arquitetura etc.). Isso explica, por conseguinte, porque os artistas estão destinados a procurar renda extra fora de sua atividade de criação artística, em uma profissão mais ou menos distanciada desta (GREFFE, 2013, p. 122).

Na dança de salão isso é muito frequente, há uma busca por ocupar diversas funções na tentativa de garantir a existência do artista de modo social e economicamente. Entretanto, alguns problemas surgem visto que a dança de salão, assim como o comércio de arte, não apresenta regulamentação ou transparência sobre seus critérios e procedimentos de valoração e comércio (THOMPSON, 2012).

Desse modo, a descontinuidade é dos fatores característicos do mercado da dança como arte, tendo em vista que “não há um estabelecimento de pesos e medidas para calcular o valor monetário de produtos e serviços em dança numa dinâmica de mercado monetário.” (GUARATO, 2018, p.50). Revelando que estar estável ou viver de modo instável economicamente enquanto artista, está relacionado às relações.

Identificando as instâncias que compram o principal produto que buscamos analisar, os espetáculos de dança, conseguimos identificar os festivais profissionais de dança¹⁵, instituições do campo das artes, como museu, teatros, setor de cultura e arte das unidades do Serviço Social do Comércio (SESC), associações e órgãos públicos dedicados à arte e cultura¹⁶, nas diferentes esferas do poder estatal, através de ministérios e secretarias específicas.

Estas instituições contratam simultaneamente um conjunto de serviços que estão embutidos nas obras, a saber: diretores, coreógrafo, dramaturgos, dançarinos, ensaiadores, camareiro, figurinista, iluminador, cenógrafo, técnico de som, produtor, contrarregra; todos esses, são serviços que estão (ou podem estar) inseridos numa contratação de obra de dança. Portanto ao se ver um produto final, nesse caso um espetáculo, é fundamental compreender que a produção carrega em seus bastidores uma equipe pré e pós-produção.

O que acontece em muitos casos, é que para fomentar tais produções para as artes, são realizados editais para seleção e contemplação de artistas. Entretanto esse modo de operacionalizar o investimento público tem se tornado no Brasil o único mecanismo de políticas públicas (VELLOZO, 2015) e as falhas nos editais e o sistema de rodízio que os artistas da dança instituíram, em razão das leis de incentivo se caracterizarem como única possibilidade de subsistência e continuidade de seus trabalhos artísticos e não mais como uma política legal de distribuição da verba pública, é atribuída por Barbosa (2016) a quatro fatores

1) a política cultural, em nível federal, é escassa para a dança, não atendendo o seu contingente artístico; 2) além de insuficiente, é

¹⁵ Como o Festival Panorama realizado na cidade do Rio de Janeiro-RJ, a Bienal Internacional de Dança do Ceará, realizado em Fortaleza e outras cidades do Estado, o Festival Mova-se realizado em Manaus-AM; o Fórum Internacional de Dança (FID) de Belo Horizonte-BH, os Festivais Cena Cumplicidades e Bienal de Dança do Recife, realizados em Pernambuco, os Festivais Visões Urbanas, Brasil Cena-Aberta na cidade de São Paulo, ABCDança em Diadema, Vivadança e Festival Internacional de Artes Cênicas na Bahia, Festival Conexão Dança em São Luís-MA, dentre outros.

¹⁶ Como secretarias ou departamentos municipais e estaduais dedicados à arte e cultura e a FUNARTE – Fundação Nacional das Artes

ineficaz, com rombos na execução, como por exemplo, o do “consumo”, que ainda não foi formulado legalmente; 3) não existem marcos legais de Estado, mas sim políticas de governo, que não estabilizam as atuais ações que estão sendo realizadas; 4) por serem políticas de governo, tendem a não observar o desenvolvimento social mas a oportunidade social. (BARBOSA, 2016, p. 55)

Posto isso, estamos aptos a compreender os meandros que percorrem a lógica mercadológica na dança de salão. Se para cada ‘mercado’ existe uma diversidade de ‘economias’, importante destacarmos que a dança de salão apresenta atualmente uma diversidade de economias, já que através da trajetória histórica podemos considerar sua atuação no ramo educacional através: das escolas específicas, no ramo empresarial com a organização de bailes, que contribuem para o aparecimento de DJ’s especializados em danças de salão, dançarinos de aluguel, competições; e na atuação artística de caráter profissional, por meio da qualificação de artistas em especialidades como: dramaturgo, coreógrafo, intérprete, diretor artístico e produção.

Apesar de existirem mais de um mercado, eles não são independentes porque coexistem entre si, ao ponto de um potencializar e garantir a subsistência do outro, como ressaltado pelo crítico de dança Marcelo Castilho Avellar (2008):

Numa contemporaneidade marcada por diversidade autêntica, aquela realidade é impossível. Temos, então, a condição atual do mercado, um ente fragmentário, no qual instâncias diversas, sociais, políticas, econômicas e culturais, se interferem e sobrepõem. No caso específico da dança, uma das maneiras como este mercado fragmentário se manifesta é a cisão entre os mercados específicos. (AVELLAR, 2008)

Os mercados da dança de salão se subdividem em quatro principais: o mercado das aulas, o mercado dos bailes, o mercado das competições/eventos e o mercado de espetáculos que juntos fornecem o sustento e nos permite reconhecer economias da dança de salão. Entretanto, o que se percebe na trajetória histórica e na quantidade de profissionais atuantes, é que as aulas e bailes se complementam, tentaremos descobrir como as aulas e os bailes se relacionam com os eventos e as produções de companhia nos próximos capítulos.

Com o panorama histórico referenciado, é possível constatar que a dança de salão se institucionalizou basicamente a partir de um mercado principal: o baile. O baile, com o passar do tempo, se tornou uma justificativa para as pessoas fazerem aula e se aprimorarem tecnicamente; com este fato aos poucos o baile deixou de ser o mercado principal dando espaço para as aulas. Todavia, os bailes não deixaram de existir, apenas passaram a agregar como um dos sentidos de sua existência, o valor monetário e

simbólico que os bailes geram para a dinâmica escolar da dança de salão, passando a ser coadjuvante enquanto as aulas assumiram a força motriz desse mercado.

CAPÍTULO 2: OS EVENTOS DE DANÇA DE SALÃO E A BUSCA PELA CENA

2.1 – Os megaeventos “Gafieira Brasil” e “Samba Maníacos” na dinâmica de mercado da dança de salão

Tomando como ponto de referência que o percurso histórico da dança de salão, ela se consolidou e instituiu-se enquanto mercado de dança voltada para o lazer, a saúde e direcionada à socialização mediante aulas e bailes. Estar em cena e fazer dança com finalidades artísticas caracterizam novas formas de “fazer com” a dança de salão. Percebe-se, no entanto, que há um desejo em buscar transpor o modo de lidar do salão para o palco. Esse processo teve início nas exposições que aconteciam, e ainda acontecem, em alguns momentos dos bailes e, num segundo momento nas competições e nos eventos hoje já consagrados dentro da área da dança de salão no Brasil.

Dessa forma, por compreender os eventos de dança de salão como sendo o estágio inicial da busca por estar em cena, foi necessário entrevistar organizadores destes eventos para compreender quais os sentidos envolvidos na: promoção de um evento de tamanha proporção, qual a finalidade do evento, quais relações ele impulsiona, quais são as dificuldades de se promover um evento, como o contexto artístico se insere no evento, qual o público, se o evento gera lucro ou não e qual a importância/necessidade de fazer isto para a dança de salão.

Tendo isso em vista, foram selecionados dois megaeventos que nos últimos anos se tornaram expressivos na dança de salão do Brasil para que pudéssemos entrevistar seus organizadores, sendo eles: Gafieira Brasil, representado por Rodrigo Marques¹⁷ e Samba Maníacos, representado por Léo Fortes e Robertinha¹⁸.

O Gafieira Brasil (GB) é uma competição realizada no Rio de Janeiro no mês de abril, teve sua primeira edição em 2015, acontece anualmente e está em sua quinta edição. Possui três organizadores: Rodrigo Marques (que concedeu a entrevista), Patrick

¹⁷ [Rodrigo Marques, biografia, rio de janeiro, curriculum \(wixsite.com\)](#). Acessado em 12 de junho de 2021.

¹⁸ [Quem Somos | Blog Leo Fortes e Robertinha \(wordpress.com\)](#). Acessado em 12 de junho de 2021.

Carvalho e Vinicius Villiger. Quando foi perguntado a Rodrigo Marques a motivação de promover um megaevento, ele respondeu

O gafeira brasil surgiu a partir de uma inquietação nossa – minha do Patrick e do Vinicius, porque a gente nasceu nessa cultura dos bailes, do samba de gafeira e a gente sentia essa necessidade como jovens profissionais de ter um cenário mais ativo, de ter uma vitrine própria. Um cenário independente, porque quando nós professores da dança de salão queríamos apresentar um trabalho coreográfico, principalmente trabalho coreográfico, a gente precisava se inscrever em festivais de dança tipo Festival de Joinville, que eram organizados ou pelas pessoas da dança contemporânea ou do balé clássico, e era muito legal, mas a gente sentia que não era um espaço que era da cultura da dança de salão. Nosso trabalho não era visto como amadurecido coreograficamente, conceitualmente, e de fato não era há 20 anos atrás a gente estava amadurecendo. (Rodrigo Marques, 2020)

Nesta fala de Rodrigo Marques, ele destaca que a estrutura dos festivais competitivos genéricos não conseguiam avaliar os trabalhos de dança de salão dentro de suas especificidades, que ele chama de cultura da dança de salão. Essa fato é elucidado em um dos capítulos do livro “Dança de Rua: corpos para além do movimento” de Rafael Guarato (2008), considerando a queixa de Rodrigo a mesma lógica dos dançarinos de rua que competiam no Festival de Dança do Triângulo

mesmo com um corpo de jurados intercalado, o Festival de Dança do Triângulo nunca teve no seu corpo de especialistas profissionais ligados especificamente às danças populares, os que aproximavam-se disso, eram Marcelo Avellar e Dulce Aquino [...] os grupos de dança de rua eram avaliados por pessoas que nada, ou muito pouco, sabiam acerca de tal manifestação cultural, os jurados conseguiram um pouco de conhecimento a respeito da dança de rua por meio dos festivais. (GUARATO, 2008, p.135)

Esse desencaixe entre a cultura da dança de salão e a cultura de outras danças, mobilizou eles a procurarem um outro formato, ou seja, um evento específico de dança de salão, em que teriam pessoas de dança de salão avaliando, com critérios específicos da própria dança de salão. Foi uma estratégia de mercado, ao retirá-la do baile para colocá-la no palco, não é a intenção ter como prerrogativa questões de outras estéticas ou técnicas de dança, dessa forma um evento específico de dança de salão é uma forma de manter sentidos de uma cultura da dança de salão ao mesmo tempo em que se rompe com ela.

O Samba Maníacos (SM) são workshops, bailes e exposições que acontece em setembro, teve sua primeira edição em 2011 e até 2013 aconteceu em São Paulo. A partir de 2014 as edições passaram a ser no Rio de Janeiro. O evento foi idealizado por Léo Fortes e tem como foco fornecer espaço para os novos profissionais da dança de salão, segundo Léo:

O evento surgiu na minha cabeça de 2010 para 2011 (...) eu comecei a perceber que todos os congressos de dança de salão e de samba iam sempre os mesmos profissionais, eu ia junto porque estava com o Jimmy de Oliveira, isso começou a me incomodar. E comecei a me perguntar o porquê de não chamar a 'galera' mais nova. Em 2010 tive ideia de fazer um evento para a nova 'galera'. Falei com a Vanessa Jardim de São Paulo para organizar junto comigo e havia uma carência em São Paulo de eventos de samba (Léo Fortes, 2021).

De acordo com Roberta Stephanie (Robertinha), parceira de Léo Fortes e, também organizadora do evento, mesmo eles tendo uma carreira consolidada como professores nacional e internacionalmente, fazer o evento é deixar um legado, e fornecer caminhos para que os profissionais mostrem seus trabalhos dando aulas, fazendo shows. E é um mecanismo para os alunos consumirem um conteúdo sem a dificuldade que o casal teve no início da carreira.

Por outro lado, a pesquisadora Aline Paixão (2020) afirma a relevância que é ter um profissional com carreira consolidada produzindo um evento e a relação com a aprovação dele pelo público da dança de salão, o que justifica a dimensão tomada pelo evento

A existência de um evento de samba de gafieira no Rio de Janeiro, sem a presença de ao menos um nome "de peso", colocava em risco a hierarquia do mundo da arte em questão. Esses indivíduos inovadores conseguiram demonstrar que o mundo do samba de gafieira poderia funcionar apenas com o profissionalismo e com o apoio das redes sociais. A estrutura do prestígio e hierarquia existente foi profundamente abalada, principalmente com o sucesso do evento e o crescente público que aderiu a esse novo formato. [...] Os jovens passaram a ser legitimados por outros jovens, pela internet e pelo público (que buscava um trabalho cada vez mais profissional para consumir), e não mais pelos seus mestres. Eles estavam conscientes disso, era uma barreira que eles pretendiam romper e um conflito que eles estavam dispostos a administrar. (PAIXÃO, 2020, p. 73)

Esses grandes eventos se mostram simultaneamente como promoção da ruptura e continuidade da cultura, de modo que dá espaço para novos talentos acessarem e produzirem conhecimento no mercado e, por outro lado mantém a presença de nomes já consolidados, uma estratégia de permanecer o vínculo com a tradição. Fora isso, o fator geracional mostra o desejo da mudança de hierarquia e das referências de toda a área. Sendo assim, os grandes eventos são ao mesmo tempo uma estratégia de lugar para experimentação cênica, mas também de disputa pelo poder do conhecimento sobre dança de salão, quando os novos reivindicam um espaço à mesa, eles estão questionando a

autoridade dos tradicionais e já consolidados. Os eventos são por isso, momentos também de tensão, disputa e de poder.

Percebe-se que os dois eventos, apesar de terem surgido em anos diferentes e com propostas diferentes, apresentam pontos em comum como: criar um cenário para gerar e suprir uma demanda do mercado da dança de salão inerente ao aperfeiçoamento técnico e a exposição dos trabalhos que são elaborados por novos profissionais; organizadores com carreira consolidada na dança de salão propondo uma nova forma de fazê-la; e a estrutura dos eventos muito parecidas.

O Gafieira Brasil acontece no espaço de festas alugado chamado Casa Espanha, que se conecta com bairros nobres como Jardim Botânico e Copacabana; é montada uma estrutura com palco, sonorização e decoração, o que segundo Rodrigo visa levar para a dança de salão esse lado espetaculoso para fugir do clichê do malandro da gafieira. Por outro lado, o Samba Maníacos com o decorrer de suas edições seu público ficou cada vez maior – saindo de 80 inscritos para 480. Com isso mudou o local do evento algumas vezes. Cabe ressaltar aqui o Hotel Vila Galé onde aconteceram as aulas em 2018 e 2019, o Espaço Franklin em 2018 e o Clube da Aeronáutica em 2019 que aconteceram os bailes, todos os espaços ficam localizados no centro da cidade.

A estrutura do SM também conta com uma produção voltada para iluminação, palco, decoração e sonorização, tudo para que os participantes, assim como no GB, cheguem no evento tire fotos e se sinta parte dele. Conforme Aline Paixão (2020) essa estrutura é importante porque contribui para que “o participante sinta que está no SM e no GB e os elementos da decoração reforçam a questão da cidade do Rio de Janeiro como a ‘cidade do samba’” (PAIXÃO, 2020, p. 105).

Quanto as informações concedidas nas entrevistas, Léo Fortes e Robertinha focaram mais na parte numérica de inscrições ao longo das edições e em detalhes dos custos de produzir o evento ao longo dos anos. De acordo com Léo e Roberta, na primeira edição em 2011 eles tinham uma expectativa de 30 a 40 pessoas e tiveram 70 a 80 inscritos; com esse volume de pessoas conseguiram pagar, além da hospedagem, alimentação e transporte dos professores, um cachê mínimo que eles denominaram como ajuda de custo.

Na segunda edição em 2012, a expectativa mínima era de 80 pessoas e eles conseguiram 120 inscritos. Assim, tiveram todos os custos pagos mais um cachê para

cada professor por hora aula. Em 2013, na terceira edição, eles mudaram para um espaço maior, tinham a expectativa de 100 inscritos e se surpreenderam com 150 inscrições, com isso, começaram a pagar o show dos professores, o que segundo eles não é comum aos contratantes e atribuem a esse acontecimento ao sucesso e desejo dos profissionais de fazerem parte do evento

Normalmente as pessoas não pagam show, você cobra o valor da sua aula e está embutido o show, você faz se quiser. O Leo percebeu essa necessidade de o show engrandecer muito o evento e valorizar o profissional, porque é outra parte boa de um congresso ali a pessoa vê de fato o trabalho do profissional para show (...) valorizou muito o evento e as pessoas queriam estar no evento, fazer show e dançar. Tem as aulas que é um foco e tem os shows que é outro foco, e vem muito do fato do Léo querer pagar. (Roberta Stephanie, 2021)

O que o casal atribui como fator de adesão dos participantes o fato dos ingressos possuírem um preço acessível “o pacote todo era R\$200,00 e R\$200,00 é o valor de uma hora aula particular, as pessoas viram o valor do evento e compraram essa ideia” (Roberta Stephanie, 2021) a intenção é ao mesmo tempo valorizar os profissionais e dar condições de diversos participantes conseguirem ir.

Na quarta edição em 2014, o evento passou a acontecer no Rio de Janeiro, havia um receio por ser ano de Copa do Mundo, mas a expectativa de público era de 150 pessoas e novamente foram surpreendidos com 180 pessoas inscritas. O evento se pagou e teve uma pequena sobra para o caixa, contudo essa sobra foi utilizada nos gastos de execução do evento no ano seguinte para proporcionar, segundo os organizadores, maior qualidade.

Em 2015, era ano de Rock in Rio, porém eles esperavam 170 participantes e tiveram com 200 inscritos. Na sexta edição em 2016, o local das aulas mudou em função da demanda e passou a ser no Hotel Granada, onde aconteciam as aulas e as pessoas ficavam hospedadas; esperavam 200 pessoas e tiveram 250.

Nas edições de 2017, 2018 e 2019 o evento passou a ser no Hotel Vila Galé, aumentando os custos do evento, contudo devido a crescente proporção que o SM tomou foi necessário um espaço maior para executar. Em 2017 a edição teve a presença do cantor João Sabiá, quatro bandas tocando em cada dia de baile e uma feijoada no encerramento. O custo do evento estava tão alto que “foi um valor que a gente poderia dizer que só foi possível se tivesse patrocínio” (Roberta Stephanie, 2021), a expectativa era de 250 congressistas e tiveram 320 fazendo o evento se pagar.

Na oitava edição em 2018 mantiveram as 4 bandas e trouxeram o cantor Walmir Borges, tinham a expectativa de 320 inscritos e tiveram 480 pessoas. Na última edição em 2019, eles alugaram todo o prédio do Hotel Vila Galé, levaram 5 bandas, o cantor Dema, tinham quatro salas simultâneas de aula, já que na edição anterior eram três salas e não comportou a quantidade de alunos. Era novamente um ano arriscado em função do Rock in Rio elevar o preço de se manter na cidade, havia uma expectativa de 500 inscritos, mas só tiveram 350.

Foi o primeiro ano que as expectativas não foram atendidas e gerou um prejuízo financeiro que os organizadores tiveram que arcar. O evento custou R\$230 mil (duzentos e trinta mil reais) e tiveram um prejuízo de R\$ 30 mil (trinta mil reais). O que chama a atenção e foi perguntado aos organizadores do evento, é como e por quê eles fazem um evento com os custos tão altos sem possuir nenhum incentivo ou patrocínio da rede pública e/ou privada. Segundo eles “a gente já tentou fazer projeto, mas no Rio é muito difícil como profissionais da arte já falam se você não é famoso, ou tem amigos famosos para te ajudar você não consegue” (Roberta Stephanie, 2021).

Os organizadores do SM conseguiram pagar os custos do evento com dinheiro de outros trabalhos que eles realizam e acreditam que se não fosse pela alta dos preços causada pelo Rock in Rio eles não teriam tido prejuízo. Quando questionados sobre o eventos gerar lucros para eles e não apenas se pagar Léo informou que

o intuito não é fazer o evento para nos bancar, mas depois de 10, 11 anos fazer o evento e ter que tirar do nosso bolso não temos condições. Ele mais tem que nos ajudar na nossa vida pessoal do que a gente o ajudar. O evento já está nessa proporção, ou você faz igual ou melhor ou não faz o evento naquele ano. Acabou que foi bom e ruim, porque agora a gente precisa fazer igual ou melhor para não perder credibilidade. 2019 foi melhor e pior ano, melhor em infraestrutura e pior porque deu prejuízo (Léo Fortes, 2021).

Essa ideia progressista do aperfeiçoamento tem sua origem na modificação ocorrida na dança de salão no período de 1990, com a estruturação de uma prática mais técnica e virtuosa. Isso provocou a organização de uma cultura da dança de salão, que ocorreu com o domínio das escolas especializadas no mercado, estruturando uma rotina de baile e posteriormente de eventos. Desse modo, o aprimoramento torna-se um estímulo de geração e atendimento da demanda, com a finalidade de suprir uma economia pautada no anúncio da novidade. O evento, portanto, busca atender e gerar expectativas, ajudando a movimentar esse mercado da dança de salão.

O organizador do Gafieira Brasil, Rodrigo Marques, ofereceu informações mais relacionadas a competição em si e quais os trâmites usados para fazer o evento acontecer. O evento acontece em abril, e em agosto do ano anterior, é divulgado o tema do evento. São realizadas audições para selecionar os competidores que vão para o Rio de Janeiro 40 dias antes da competição para imergirem num processo coreográfico. São formadas 4 equipes com 4 técnicos/diretores sendo eles os três organizadores do evento (Rodrigo, Patrick e Vinicius) e um convidado especial. Cada técnico formará uma equipe com 3 casais, totalizando 12 casais, algo semelhante a dinâmica que ocorre na Dança dos Famosos.

Há duas premiações: equipe campeã e casal campeão. A equipe campeã é decidida pela somatória de todos os pontos – coreografia de cada casal, duelo de casais e coreografia de equipe. O casal campeão é o melhor casal de cada equipe que vão para uma semifinal de 4 casais e dançam de improviso, saem 2 e ficam 2 que vão para a final e é escolhido o campeão.

De acordo com Rodrigo, antes do GB surgia um novo profissional de dança a cada 5 anos e depois do GB surgem 10 novos profissionais por ano; o evento “potencializa, é uma vitrine para novos profissionais. O GB tem um espaço para trazer essa memória do samba de gafieira, evidenciar os grandes nomes e dar espaço para os novos talentos.” (Rodrigo Marques, 2020). Nessa estrutura, os eventos funcionam como instâncias nas quais os profissionais de dança são chancelados por pares, já que de uma forma ou de outra, a competição objetiva mostrar e projetar a ideia de quem é melhor, quem tem mais técnica e quem não tem.

O evento também gera oferta e aumenta procura dos produtos oferecidos no mercado da dança de salão, aulas e bailes, nos demonstrando um exemplo de como “esses arranjos e a interação entre pessoas e instituições que fabricam a demanda pela dança e, ao mesmo tempo, a dependência do artista com seu campo ou segmento econômico que lhe forneça os meios de valoração monetária.” (GUARATO, 2018, p. 51)

As competições ocupam um lugar privilegiado de projeção do ideal técnico de execução na dança de salão e fazem com que, potenciais alunos busquem escolas e professores para continuar o aprendizado. Frequentar esses eventos como público consumidor, é buscar fazer parte do circuito e da cultura da dança de salão, além de se aperfeiçoar tecnicamente. Ser campeão é se tornar alvos de escolas de dança para darem

aula ao longo do ano, movimentando o mercado de cursos e oficinas de curta duração. Por outro lado, os organizadores, que também são professores, tem suas carreiras projetadas pelos eventos, tanto para darem aulas, como na possibilidade de realização de eventos menores ao longo do ano. Sendo assim, a permanência e continuidade, das aulas, bailes e eventos têm sua justificativa sustentada pelo constante aperfeiçoamento.

Sobre a maior dificuldade para produzir o evento o organizador do Gafieira Brasil afirma que sem dúvidas é a financeira; a iniciativa e os custos de execução vêm exclusivamente da bilheteria e venda de pacotes, não há patrocínios nem Leis de Incentivo para fomentar a produção. Por isso, a saída buscada por Rodrigo foi conseguir cada vez mais alunos para sustentar o evento, segundo ele

desde que a gente começou para cá foi um período muito difícil, mal conseguimos o apoio para a água tanto rede pública quanto rede privada. O evento passou por uma fase de profissionalização, e quando ele conseguiu ter estrutura, conseguimos cadastrar o projeto na Lei Rouanet, mas no ano que aconteceu todo o ‘bafafá’ com a Lei Rouanet e ficou mega difícil de conseguir. A gente teve um momento que se desiludiu como produtores e paramos um pouco de ficar colocando energia em captar recurso e começamos a colocar energia em captar novos alunos, novos clientes e foi assim que a gente manteve 9 anos de evento. Buscando cada vez buscar mais clientes. (Rodrigo Marques, 2020).

A respeito do fomento por Leis de Incentivo ou por iniciativas privadas, os dois grupos de entrevistados mantiveram posicionamentos muito parecidos, relacionados com a dificuldade de captação da Lei Rouanet. Os dois eventos conseguiram aprovar, mas na captação tiveram problemas – que os organizadores atribuíram exclusivamente a uma dificuldade da Lei. Esse fato pode ser em decorrência desta Lei ter um pouco mais de popularidade, entretanto, nenhum dos organizadores mostrou ter conhecimento e tentado inscrever em outros editais como: a Lei Incentivo à Cultura¹⁹ do Estado do Rio de Janeiro, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura²⁰, ambas fornecem incentivos fiscais para execução de projetos culturais; e o Fundo Estadual de Cultura²¹, em que a contemplação é feita na modalidade de prêmio de licitação, e o repasse dos recursos ocorre diretamente dos recursos estatais e não por captação em empresas privadas.

¹⁹ Disponível em [Lei de Incentivo à Cultura - SECEC-RJ](#) . Acessado: 15 de abril de 2021.

²⁰ Disponível em [As leis de incentivo à cultura – Sated-RJ – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro](#) . Acessado em 15 de abril de 2021.

²¹ Disponível em [Fundo Estadual de Cultura - SECEC-RJ](#) . Acessado em 15 de abril de 2021.

O GB conforme o entrevistado teve todos os custos pagos, durante o decorrer de suas edições não custou diretamente no bolso dos organizadores, como foi o caso do SM, e em alguns casos gerou um pequeno lucro que ficou no caixa

O evento se paga totalmente pela bilheteria. Tivemos anos que empatou, anos que teve um pequeno lucro e um ano que teve prejuízo. Quando tivemos prejuízo a sobra do ano que teve lucro pagou. Nunca custou diretamente para os nossos bolsos, indiretamente óbvio que o evento não paga minha internet... (Rodrigo Marques, 2020)

No começo das produções, o organizador afirma que eles não entendiam nada sobre produção de evento, contudo, foram aprendendo em campo e ganharam reconhecimento nacional e projeção internacional.

No que tange a parte artística do evento Rodrigo Marques deixa evidente que a competição é o foco do evento e levar o espetáculo para dentro do baile também, ele confere como epicentro do evento a valorização da memória da gafeira e evidenciar os novos talentos com a exposição deles nas competições. Segundo ele o motivo de levar a parte artística para dentro do baile e não para um teatro, por exemplo é porque

a nossa vitrine não era no teatro, não era na mostra coreográfica, não era no festival de dança, era no próprio baile, na nossa balada onde os profissionais daquele segmento apresentavam os seus trabalhos, que nesse início ainda não tinham nenhuma concepção coreográfica. A partir de meados da década de 1990, Jaime, João Carlos Ramos, Carlinhos de Jesus, esses coreógrafos começaram a trazer uma linguagem mais conceitual para o samba de gafeira e dança de salão em si. O GB bebe nessa fonte porque a gente conviveu muito com essa ‘galera’ pioneira foi a nossa escola. Entender onde é o nosso cenário, em nenhum momento queríamos tirar o espetáculo do baile, o lugar dele é no baile. O nosso público hoje ele quer o baile, ele quer a apresentação, mas quer dançar porque todos nós da dança de salão não só produzimos, mas consumimos a própria arte. A não ser que a gente faça um trabalho todo direcionado para um público que não é da dança de salão. (Rodrigo Marques, 2020)

Percebe-se que o público consumidor deste evento quer praticar dança de salão, e não apenas consumi-la pautados em outras referências que não fosse as da cultura da dança de salão, evidenciada pelo diagnóstico de “fora do ambiente do baile”. E pensando nisso os organizadores utilizaram o marketing e a publicidade para captar pessoas e deixavam sempre claro que o foco do evento eram as competições e o baile. Por isso, o sucesso e adesão dos eventos pode ser explicada também pelo “resultado final das experiências que uma empresa desenvolve com seus clientes e com a mídia durante um

longo período – e de um trabalho inteligente de marketing e relações públicas que ajuda a desenvolver e consolidar essas experiências.” (THOMPSON, 2012, p.21)

Com o objetivo de manter as pessoas conectadas ao longo do ano e terem maior previsibilidade sobre o número de inscritos, criaram um produto digital chamado “a comunidade da gafeira”. Um canal no Telegram em que é fornecido conteúdo de samba de gafeira ao longo do ano, fazendo com que as pessoas mantenham a interação além do evento e os organizadores vencerem o desafio de vender com antecedência os pacotes. Esse fato, de acordo com Joyce Barbosa (2016) é uma estratégia de venda:

O discurso de mercado, publicitário, visa a aceitação do produto, a fim de que suas vendas expandam cada vez mais. Tudo se centra na operação de venda, desde a concepção do produto, que fica atrelada à cadeia produtiva da economia de mercado. A cadeia produtiva mercadológica depende da distribuição para chegar no consumidor, ou seja, o nascimento do produto, que teve início com um processo criativo (voltado para a sua venda), necessita se expandir cada vez mais hoje. E a mídia é protagonista nesse processo. (BARBOSA, 2016, p. 84)

Comparando os dois megaeventos o primeiro fator que chama a atenção é: o que se ganha para produzir um evento que não tem patrocínio nem incentivo, na maioria dos casos não gera lucro, apenas paga sua execução e por que continuar fazendo isso? De acordo com Guarato (2018) isso se deve ao reconhecimento de que os eventos agregam “valor cultural” e não ao “valor econômico” que opera nessa lógica, segundo o autor “isso ocorre quando determinados valores compartilhados por grupos de pessoas encontram respaldo nos serviços ou obras apresentadas em condições mercantis” (GUARATO, 2018, p.47).

Sendo assim, o ganho imediato não é financeiro, mas como os próprios organizadores mencionaram o evento é uma vitrine para novos profissionais, é a possibilidade de pessoas de todo o país se aperfeiçoarem tecnicamente e funciona como um acionador para o desencadeamento de atividades econômicas, o que de acordo com Aline Paixão (2020)

significa que existe um sentimento de responsabilidade pela construção e manutenção do próprio mundo do samba de gafeira. Além disso, podem existir outras recompensas que são interessantes no mundo do samba de gafeira, como oportunidades profissionais que a posição de destaque pode trazer no futuro, maior visibilidade e fama e uma posição privilegiada geralmente traz poder dentro da comunidade. (PAIXÃO, 2020, p.122 e 123).

Por outro lado, constata-se como a lógica do evento sendo usada como mais uma ferramenta de gerar demanda para o mercado da dança de salão. Isso consiste em provocar no aluno interesse em participar do evento, fazer aulas e se desenvolver, logo depois e antes do evento, ele precisa se manter fazendo aulas e praticando em bailes para não se desatualizar, caso contrário ficará para trás o que provoca um mecanismo de eterno aperfeiçoamento cujo aprendizado nunca será suficiente.

Além disso, os profissionais veem nos eventos a oportunidade de mostrarem seus trabalhos para aqueles que vão validar, a fim de se inserirem no mercado efetivamente, ou seja, usam as competições e os shows como ferramenta de chancela e mostruário, fato que foi dito pelos organizadores Léo e Robertinha. Se o profissional que se apresenta ali no evento e não der aula no próximo evento, ele pode receber convites para participar de outros eventos e receber cachê por isso, há uma credibilidade, um *status* em se mostrar nesses espaço.

Por esses aspectos, os grandes eventos estão atrelados a sentidos e dinâmicas que interagem e reforçam o funcionamento das escolas e bailes de dança de salão, nos evidenciando uma estratégia, a busca material pela profissionalização, acionando uma dinâmica que a pesquisadora Aline Paixão (2020) descreveu da seguinte forma e com a qual concordamos:

não diz respeito somente à técnica de dança, mas principalmente aos aspectos relacionados ao desempenho da profissão, como cumprimento de horários, coreografias com maior qualidade técnica, melhores figurinos, desenvolvimento da didática e expertise na produção de eventos. Além de prestígio e reconhecimento, os novos profissionais passaram a buscar o retorno financeiro, o respeito pela profissão e a segurança profissional. Os grandes professores que iniciaram o processo profissional, foram os primeiros a se aperceber disto, mas se durante muito tempo esse lugar ficou reservado para poucos e grandes, agora o que se observa é uma descentralização e expansão do campo. São muitos profissionais mais jovens vislumbrando um lugar ao sol, num ciclo onde as redes sociais alimentam a demanda do mercado e vice-versa. (PAIXÃO, 2020, p.74)

2.2 – Os aspectos cênicos das competições e das exibições

A busca pela dança cênica feita com dança de salão é recente, historicamente ela se manteve isolada deste espaço desde o seu surgimento na Corte tomando um caminho direcionado para o lazer e o entretenimento, segundo o coreógrafo Jomar Mesquita (2012)

“com o passar dos anos, o balé se volta para os palcos, como fazer artístico, enquanto as danças dos salões de baile ficam restritas àqueles espaços de manifestação da cultura popular” (MESQUITA, 2012, p.2).

No entanto, a partir do século XX com a sistematização de métodos de ensino de dança de salão e a profissionalização técnica, ocorreu também uma modificação nos modos de organização dessa dança com finalidade voltada para apresentações. Nesse processo,

modificam também a maneira como aconteciam os “shows” de dança que eram inseridos num determinado momento do baile. Se antes eram realizados como mera exibição improvisada de casais, passam a ser coreografados em duos ou grupos formados por professores e alunos avançados das escolas. A busca por inovações no momento de criar as coreografias foi natural. Bem como a busca por aprender outras modalidades de dança e mesmo o trabalho de ator que, por terem como finalidade o espaço cênico, poderiam supostamente contribuir nesta transformação da linguagem coreográfica dos salões para a performance, além de uma preparação corporal mais adequada. (MESQUITA, 2012, p. 3 e 4)

Apesar disso, o coreógrafo Jomar Mesquita (2012) afirma que essa tentativa de buscar os palcos foi frustrada pelo fato de que a formação dos dançarinos de salão ser categoricamente voltada para o salão. O resultado disso num primeiro momento, foi a transposição para o palco daquilo que já praticavam nos salões dos bailes, logo fizeram no palco o que já praticavam, não havendo nenhum tipo de modificação quanto a estética, apenas uma mudança de espaço, exceto quando essas apresentações aconteciam no próprio baile

Antes eram somente números curtos que eram apresentados nos bailes, festas ou festivais das escolas. A partir do final da década de 1990, estes começam a se estender, com a pretensão de se tornarem um espetáculo com uma proposta artística, passando a ser apresentados em teatros, por grupos e companhias independentes das escolas que lhes deram origem. A maioria não conseguiu se desvencilhar da forte ligação das danças de salão com o mero entretenimento, com uma certa cafonice impregnada e a cara de “show para turista”, ou dança de competição. Alguns nem mesmo conseguiram fazer as devidas modificações espaciais necessárias ao se passar de um salão a um palco italiano (MESQUITA, 2012, p.4)

Segundo a professora e crítica de dança Helena Katz (2006)²², em uma matéria para o jornal do Estado de São Paulo (Estadão), a competição feita pelos eventos como os analisados neste trabalho, funciona em favor do mercado e dos professores, não

²² Artigo intitulado “As diferenças entre festivais e eventos com torcida escolar” de Helena Katz para o jornal O Estado de São Paulo. Disponível em [helenakatz51154524156.jpg \(611x1383\)](#). Acessado em 1 de abril de 2021.

possuindo um processo educacional por trás, definindo esse modo de organizar evento como “Dança com torcida e ranking”. Do mesmo modo, ao Jomar Mesquita (2012) utilizar a palavra “cafonice” e reduzir as apresentações em formato de shows ao “entretenimento”, mostrando a tentativa de demarcar distância entre pensar e organizar a dança de salão, com referência de preocupações do campo artístico, e a cultura da dança de salão.

Podemos considerar, em certa medida, como tendenciosa a crítica que os dois propõem. Fica claro o desejo e a estratégia do campo artístico de desmerecer fazeres e modos de organização de fazeres em dança que não comungam com os fazeres da dança quando inserida no campo artístico. Diferente disso, nosso interesse aqui consiste antes em compreender e explicar e não em desmerecer e desclassificar o mérito e a importância que os trabalhos de dança apresentados no baile têm para quem atua e trabalha nesse ambiente, nos exigindo habilidade para que reconheçamos que vão além do prêmio, da torcida e do entretenimento. Ressaltamos que o objetivo aqui não é definir um como sendo melhor ou pior, e sim compreender as diferenças que os compõem e suas dificuldades de sustentação no mercado.

De acordo com a análise feita dos megaeventos citados neste capítulo, constatou-se que o desejo de utilizar a dança com finalidades artísticas está agregado, exclusivamente, nos valores que compõem a dança de salão e formam sua cultura como: estar presente nos bailes – ele é o próprio cenário e palco, interrelacionar com o público provocando sociabilidade e fomentar a prática da dança com intuito de garantir a própria continuidade de um modo cultural de viver a e sobreviver da dança de salão.

No que tange as competições e exibições, há uma pretensão artística feita nas composições, por isso elas se categorizam como dança cênica, já que é uma dança “show”, mesmo quando não leva esse nome. Há, portanto, a presença de preocupações cênicas, como figurino, música, iluminação, uso do espaço cênico e coreografia. Assim como, uma competição de dança de salão possui uma comissão de técnicos avaliadores com critérios para avaliar cada competidor, como: técnica, musicalidade, utilização do espaço, conexão entre o casal e figurino.

O objetivo é criar uma coreografia que consiga atender e dialogar com excelência dentro dos critérios compartilhados por pessoas específicas da dança de salão. Nesse sentido, a melhor dança de salão é comumente descrita como a “mais bonita”, “mais virtuosa”, que “levante o público e admire os jurados”. Na maioria dos casos, o lugar que ocorrem essas seleções são o próprio ambiente do próprio baile, há uma pausa para validar

os trabalhos e depois o baile retoma. Para compreender isso, assista esse vídeo [DUELO](#)



[FINAL - Douglas Toddy e Tamara Santos X Alan Dias e Victoria Oliveira - YouTube](#) .

23

Observe, inicialmente, o ambiente que a competição irá ocorrer é num salão de baile, o público está ao redor e as pessoas que aparecem sentadas em cadeiras no salão são os jurados. Essa competição é um duelo de improviso entre dois casais, para se decidir qual é o vencedor será analisado qual deles apresenta: melhor técnica de samba de gafieira, sincronia entre o casal, musicalidade (habilidade de encaixar os passos conforme a música) e capacidade de girar no salão. Note, que há um palco com músicos tocando ao vivo, há também uma estrutura de iluminação e um cenário ao fundo.

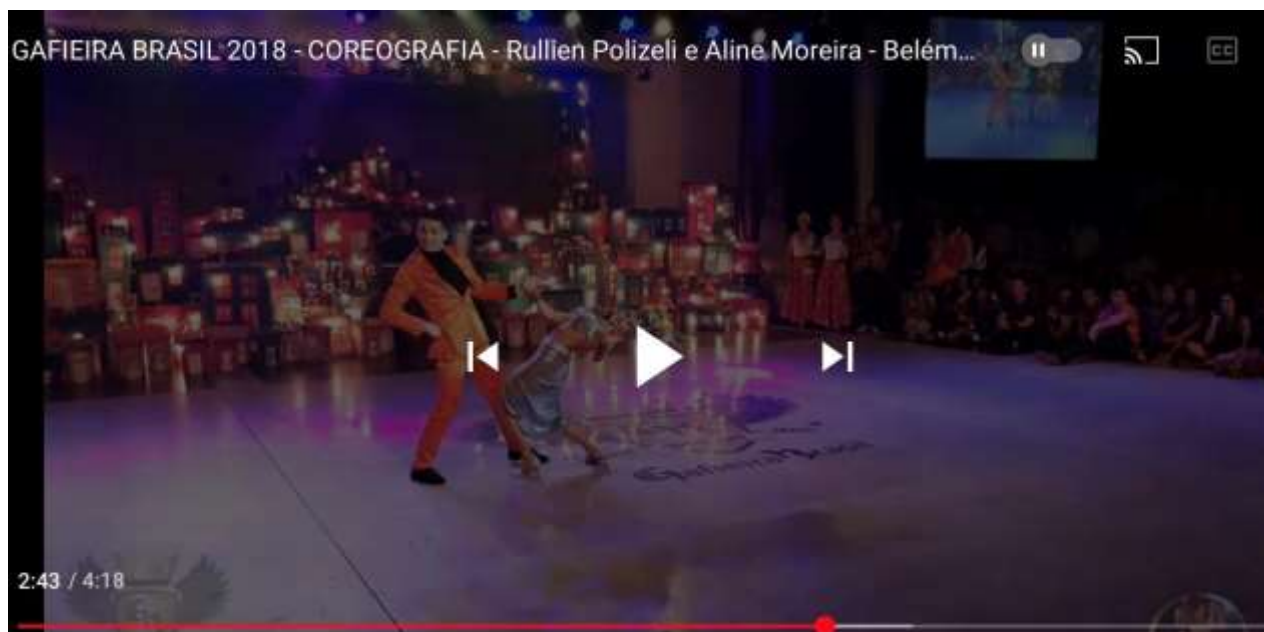
Perceba que a música é rápida, o que exige uma destreza dos competidores para executar com qualidade os movimentos. Veja como a interação com o público é um dos pontos que chama mais atenção, além da dança em si. A interação dos espectadores com os casais é intensa, eles pulam, gritam, incentivam e vibram todas as vezes que os movimentos são mais atrativos, surpreendentes e a disputa se acirra.

Veja agora esse outro vídeo [GAFIEIRA BRASIL 2018 - COREOGRAFIA - Rullien Polizeli e Aline Moreira - Belém do Pará - YouTube](#), nele é feita uma coreografia de casal, há outras pessoas usadas no enredo, mas o foco é o casal. A preocupação com a iluminação focando o aparecimento da “Carmen” foi intencional, no momento que a música começa a ficar mais rápida, as luzes também acompanham fazendo parecer uma

²³ Captura de tela do vídeo mencionado no YouTube, acessado em 18 de maio de 2021.

feira. Diferentemente do vídeo anterior, nesse há uma coreografia, porém a técnica do samba de gafieira continua sendo a base e visível.

Há uma interação do público com eles, e deles com o público como no vídeo anterior. No improviso a duração foi de aproximadamente dois minutos, e na coreografia quatro, e esse é em média o tempo que duram as apresentações (individualmente) que acontecem no baile.



24

O resultado dessa competição será determinante para o profissional ser reconhecido na área e inserido no mercado da dança de salão; podemos fazer um paralelo disso com a análise feita na obra “Dança de rua: corpos para além do movimento” de Rafael Guarato (2008), em que a motivação que os praticantes de dança de rua de Uberlândia tinham em vencerem a competição no Festival de Dança do Triângulo é

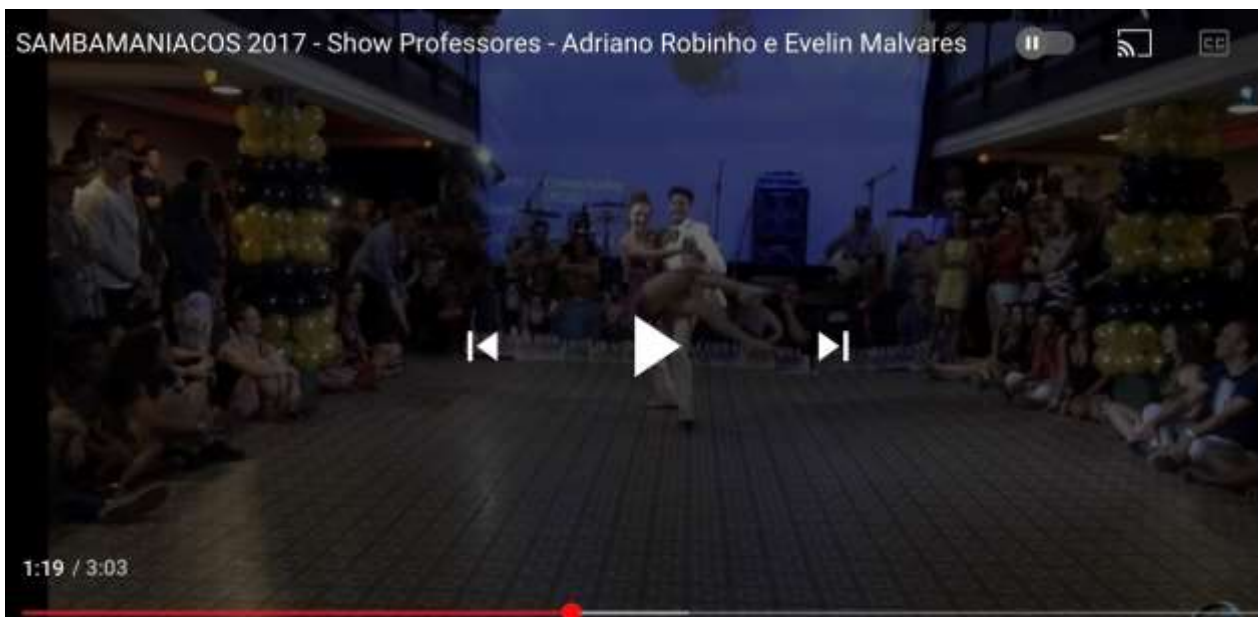
Um desejo perseguido por muitos, trabalho duro para alcançá-lo, dedicação redobrada, pois agora está em jogo não só o status, o reconhecimento, o prazer momentâneo em se dançar, o futuro dessas pessoas estavam em jogo, mais do que nunca era preciso tornar-se o melhor, uma vez que somente o melhor teria tais anseios satisfeitos (GUARATO, 2008, p. 145)

Numa exibição, ou num show de dança, mesmo não sendo uma competição com critérios técnicos sendo avaliados por um grupo de jurados, há uma similaridade muito grande, no que tange ao conteúdo e a forma como as coreografias são criadas e inseridas.

²⁴ Captura de tela do vídeo mencionado no YouTube, acessado em 18 de maio de 2021.

Ademais, quem consome esse produto é o público especializado da própria dança de salão nos bailes, sendo eles então, dessa vez, o “júri”.

As preocupações são eminentemente as mesmas— técnica apurada do samba de feira (no caso dos eventos de samba); saber aproveitar as nuances da música e, em geral músicas mais animadas; figurinos normalmente com brilho, sandália de salto e sapato apropriado. Observe no vídeo a seguir [SAMBAMANIACOS 2017 - Show Professores - Adriano Robinho e Evelin Malvares - YouTube](#).



25

Neste vídeo, um casal de professores exhibe seu trabalho em forma de coreografia no evento Samba Maníacos, o ambiente em que a apresentação acontece é o mesmo dos exemplos anteriores: o salão de baile. A interação do público, novamente se mostra como um fator relevante para a inserção dos trabalhos artísticos na dança de salão dialogar diretamente com eles e fomentar a cultura da dança de salão.

As exibições acontecem sempre nos bailes, e da mesma forma que nas competições um momento é dedicado a este acontecimento. A base tanto da competição quanto das exibições, gira acerca do mostruário dos que são melhores dentro do conjunto de regras de organização cênica dentre os quais pesam: a qualidade de entreter do trabalho apresentado, em manter o sentido da dança como lazer, sociabilidade e encantamento mediado pela expertise técnica utilizada.

²⁵ Captura de tela do vídeo mencionado no YouTube, acessado em 18 de maio de 2021.

Ao longo de todo o capítulo, retratamos o mercado dos megaeventos e sua importância no mercado da dança de salão estar diretamente relacionada com a geração de demanda para as aulas e bailes; mesmo que seja um evento competitivo como é o caso do Gafieira Brasil, sua sustentação advém das aulas e do baile; a importância que o “valor cultural” representa para os organizadores e o porquê de não haver, em primeira instância, “valor econômico”.

As apresentações ou “shows de dança” que esses organizadores criam em seus eventos estar diretamente relacionada à exposição, lazer e entretenimento, reforçando os valores da cultura da dança de salão dentro do baile, de uma forma artística.

O próximo capítulo irá percorrer pelos mecanismos de funcionamento das companhias Mimulus, Dois Rumos e Casa 4, buscando entender como se inseriram/inserem no mercado de espetáculos em dança dentro do campo artístico, quais os desafios e as dificuldades de sobrevivência por trás dessa prática e entender como Festivais calendarizados de dança são possíveis de serem realizados.

CAPÍTULO 3: AS COMPANHIAS PROFISSIONAIS DE DANÇA DE SALÃO E OS DESAFIOS DE SUA INSERÇÃO NO MERCADO DA DANÇA

3.1 – A transposição da dança de salão para o palco

Para se transpor uma dança que é do salão para o palco e fazê-la pensando na inserção do campo artístico, outras habilidades precisam ser recrutadas no processo de criação, o que para o pesquisador sobre as danças a dois e o processo de criação, Ítalo Faria (2011), envolvem

diversas etapas que se complementam e que vão desde a escolha do conteúdo temático com a abordagem cênica (identificação do conceito da obra); a definição e a concepção estética da obra (levantamento de dados do conteúdo temático, das técnicas a serem utilizadas para preparação corporal do elenco); o estado de “presença criativa”, ou “vigília criativa”, (em que os sentidos ficam atentos para qualquer estímulo interno, externo, subjetivo, que vão auxiliar na força criativa para a concepção da obra); até as discussões sobre o desenvolvimento de todo o processo de criação (isso inclui, além dos intérpretes, o iluminador, o cenógrafo, o diretor, os coreógrafos e, principalmente, a equipe de produção). (FARIA, 2011, p. 45)

De acordo com a autora Cecília Almeida Salles em sua obra *Gesto Inacabado* (1998), os procedimentos para a criação de um produto artístico abrangem a singularidade do artista criador, seu modo de ver e se posicionar no mundo, quais são as suas preocupações, sobre o que ele quer trabalhar, qual contexto ele está inserido, como isso afeta o tempo e espaço que ocorre sua criação, por esse ponto de partida

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção ele uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações e leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros e inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas. (SALLES, 1998, p. 37)

Para a autora Cecília Almeida Salles (1998) o processo de criação é “um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo

selecionados e combinados” (SALLES, 1998, p. 33) e a partir disso são testados tanto pelo criador como pelos intérpretes até que se estruture de maneira organizada. Muitas vezes ocorre a junção de elementos que aparentemente são desconexos, porém no resultado apresentam ligações. Para Ítalo Faria (2011)

No processo de criação em dança, há a construção de uma nova realidade que depende de vários elementos e procedimentos, que à primeira vista, não têm conexão alguma, ou até mesmo parecem dispersos: registros e anotações, uma cena assistida de um filme, lembranças de alguma peça teatral ou coreográfica, trechos de livros, algum gesto ou ação desenvolvida no cotidiano, um movimento realizado em sala de aula, alguma sugestão mental ou até mesmo a lembrança de um fato sonhado, podem gerar material para a criação artística. (FARIA, 2011, p. 47)

Ainda de acordo com Faria (2011), o que fará da obra artística ser vislumbrada como produto, está diretamente relacionada com a capacidade do criador de organizar os elementos da composição numa nova concepção da realidade e,

Essa tentativa de organização do caos e dos pensamentos, para alguns artistas, é uma trajetória que parte de um estado de insatisfação para uma satisfação, mesmo que transitória, pois o artista procura expressar a profundidade de uma verdade em sua obra; porém, esse artista nunca se dá por satisfeito, sempre há a possibilidade de mudanças. O processo de criação busca o olhar do artista para algo que o aproxime de suas verdades, de seu modo de interpretar a realidade ou da aproximação dessa interpretação (FARIA, 2011, p. 48 e 49)

Para o processo de composição coreográfica há pelo menos três personagens que podemos tratar como básicos e devemos ressaltar quando desejamos estruturar um espetáculo: o coreógrafo, o intérprete e o público. O coreógrafo e/ou criador em dança é o responsável pela proposição de movimentos e/ou experimentações que partiram de instigações pessoais e/ou coletiva, dessa forma

Em seus processos de criação, coreógrafos, diretores de cena, criadores/intérpretes, dançarinos, e todos aqueles que auxiliam na composição de uma obra (iluminadores, cenógrafos, equipe técnica, etc.), não partem apenas de palavras ou de pensamentos com imagens concluídas em quadros ou cenas prontas. O artista criador percebe as ideias que surgem, pensamentos abstratos que vão tomando forma; o que o impulsiona a agir da simples leitura de um trecho literário, ou de outra obra que observou; de temas históricos, religiosos, políticos, fictícios, ideológicos, morais, éticos; pode partir de emoções e sensações que às vezes ele nem tem conhecimento consciente, mas que de fato, o impulsiona a querer fazer, trabalhar em busca de soluções que o leva a ordenar o caos que se estabelece em seu pensamento (FARIA, 2011, p. 50)

Os intérpretes, são os responsáveis por traduzir corporalmente as proposições feitas pelo artista criador, são os responsáveis em colocar materialidade no processo

artístico a partir das inquietações que recebeu e de como ela foi experimentada e sentida no corpo

Nos processos de criação em dança, em que a materialidade artística específica é corporal, sensorial e visual, o coreógrafo, quando imagina uma cena, busca traduzir em movimentos, em espaços determinados, em ritmos diferentes, ações que levam o corpo se mover no espaço. O pensamento coreográfico se traduz nestas ações que buscam interpretar imagens criadas a partir de inquietações provocadas no e pelo coreógrafo, que tiveram origem na percepção e na vontade de querer traduzir em movimento, em construções corporais que interagem com o espaço, o tempo e o ritmo. (FARIA, 2011, p. 48 e 49)

O público é o terceiro agente na construção de uma obra artística, quando a obra é pensada e construída pode ter o desejo de que o público participe direta ou indiretamente, fazer com que as inquietações que fizeram parte do processo surjam também no espectador, provocar a suspensão da causalidade do mundo e, mesmo que momentaneamente da racionalidade. Entretanto, ainda que haja uma intenção por trás de cada produção não se tem controle sobre qual/quais reações e interações surgirão, além disso

artista e obra não se bastam, é necessária a existência do espectador para que a obra de arte tenha sentido, pois, sendo a arte um fenômeno social, o processo de criação tende ao outro. Sem o olhar do receptor, a obra não se consolida, visto que é inerente ao processo criativo o desejo de ser apreciado. (MENDONÇA, 2016, p.27)

A criação coreográfica requer a organização dos elementos concebidos no campo das ideias e a sua materialização no corpo, é um processo complexo que necessita de

planejamento, investigação, organização, reflexão, assim como imaginação, fantasia, permeabilidade e disponibilidade para lidar com as imprevisibilidades, além de ser influenciada pelas pessoas envolvidas no processo, principalmente coreógrafos e bailarinos, somados ao público. (MENDONÇA, 2016, p.24)

Há também a possibilidade do processo de criação não ser reduzido a uma pessoa como propositora e se tornar uma colaboração coletiva, em que vários dos integrantes do grupo contribuem para a realização do trabalho artístico (FARIA, 2011).

Posto isso, cabe deixar claro que a intenção aqui não é propor metodologias de criação em dança de salão, e sim salientar através de fatos como provas (PROST, 1993) e referenciais bibliográficos, que são necessárias habilidades, conhecimentos e formação que lidam com outros motivos e preocupações do que aqueles encontrados nos bailes. São

portanto, outro conjuntos de conhecimentos, não inerentes apenas a técnica de dança e ao sentido do coletivo no baile – para se inserir uma prática de dança no campo artístico.

A partir do momento em que essa construção é feita e o processo de criação é concluído, chamar de salão o que tem a pretensão de levar para o palco assume uma condição paradoxal, porque “está num outro espaço e já adquiriu uma linguagem com características bem peculiares para estar no palco como produto artístico” (MESQUITA, 2012, p. 10).

Nesse emblema quanto a nomenclatura de como deveria ser chamada este novo jeito de se fazer dança, Jomar Mesquita (2012) discorre que houve momentos em que denominaram seu trabalho com a Mimulus como sendo “dança de salão contemporânea”, não pela técnica de dança contemporânea, mas pelo momento e pelas pretensões por trás daquela dança que se aproximavam dos princípios que regem a classificação de danças diversas quando interessadas em formas de fazer que não encontram rotulação dentro da ideia de “estilos”.

Apesar disso, o fundador, diretor, coreógrafo e bailarino da companhia mostra que há muitas confusões quanto a essa denominação e prefere definir seu trabalho e a cia como Mimulus Companhia de Dança, afirma que “uma nova denominação deva surgir, deixando clara a separação entre as danças que são praticadas no baile e as de apresentação.” (MESQUITA, 2012, p. 10) e complementa

Diferentemente do que muitos pensam, o que a Mimulus faz não é misturar dança contemporânea, balé ou outras danças para conseguir algo novo com as danças de salão. Claro que seus integrantes, ao fazerem aulas destas outras modalidades – com o objetivo de atingir uma melhor preparação corporal – além de assistirem muitos espetáculos, acabam por terem seus corpos e criações contaminadas. No entanto, a formação principal de todos os seus bailarinos continua sendo em danças de salão. E o processo de criação consiste essencialmente em desconstruir os diversos gêneros de danças a dois, partindo muitas vezes do que estas têm de mais tradicional. (MESQUITA, 2012, p. 15)

Portanto, diferente das competições, shows e bailes que atuam para manter a tradição da dança de salão, o que Jomar pretende com a sua fala é reivindicar a participação e inserção de sua companhia no campo artístico e não da cultura da dança de salão. Mas o que é o campo artístico afinal? Numa análise feita pela professora Maria Lúcia Kern (1996) sobre os conceitos desenvolvidos pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, ela elucida

O campo artístico configura-se como um dos campos da produção erudita que produz bens simbólicos destinados a um público de produtores de bens culturais; [...] Segundo Bourdieu o campo da produção erudita tende a elaborar as suas normas, os critérios de

avaliação de seus produtos e a lei de concorrência pelo reconhecimento cultural, concedido ao artista pelos seus pares, que são também clientes e concorrentes. As leis que regulam objetivamente as relações sociais tendem a se constituir em normas explícitas. (KERN, 1996, p. 231)

Além disso, segundo Joyce Barbosa (2016), o campo artístico e seu funcionamento possui uma dependência atualmente com as Leis de Incentivo à Cultura, portanto a possibilidade de sustentação está vinculada também à existência e manutenção dessas políticas públicas praticadas.

Por esse conceito, inserir-se no campo artístico requer um duplo exercício que exige do profissional de dança relacionar diretamente com os ideias da dança como arte (crítica de dança, filosofia, historiadores, professores universitários, curadores, programadores, etc) e compreender o funcionamento das instituições públicas e privadas que irão fornecer recursos financeiros para manutenção monetária de artistas.

As ideias de dança como arte, funcionam como uma promotora da autonomia do campo artístico por interpretar obras que muitas das vezes se distanciam do público, e relacionam diretamente com seus pares. “A crítica de arte cria as ‘condições de nova crença, capazes de dar um sentido à arte’ neste mundo que é o universo artístico.” (KERN, 1996, p. 231) enquanto as instituições públicas e privadas fornecem o financiamento para viabilizar as produções.

Os quesitos necessários para se pensar um processo coreográfico que vislumbra adentrar um mercado da dança voltado para o campo artístico, os quais exigem sobretudo preocupações com experimentações vindas das inquietudes do/dos artista/as criador/es inerentes ao seu modo de pensar, agir, se posicionar e suas preocupações individuais e coletivas; iluminação, produção, dramaturgia, integração entre coreógrafos, intérpretes, técnicos e diretores, a relação entre o que se quer fazer, com quem, para quem e por que fazer, além da organização de todos os elementos utilizados num espaço-tempo de forma conectada.

Nessa perspectiva, o processo de transposição do salão para o palco tem um “por quê” e um “para quem” muito diferente da cultura da dança de salão, fazendo com que os resultados estéticos se diferenciem muito dos mostrados neste trabalho anteriormente. Vamos analisar alguns vídeos das companhias de dança Mimulus - MG, Dois Rumos - SP e Coletivo Casa 4 - BA para melhor compreender esse processo, para que possamos tornar visíveis as diferenças estéticas promovidas pelos diferentes motivos e caminhos profissionais.

Assista a esse vídeo [Mimulus Cia. de Dança - Pretérito Imperfeito - YouTube](#). Nele é exibido um trailer do espetáculo “Pretérito Imperfeito”, note que mesmo sendo um trailer dá para ver que a dança de salão é um ponto de partida e experimentação, mas diferentemente dos vídeos mostrados no capítulo anterior, não é o ponto de chegada. Não são utilizados passos codificados da dança de salão vislumbrando montar uma coreografia, porém há a interlocução entre o dançar a dois e é explorado de diversas formas; há um diálogo com o cenário, os intérpretes não se mantêm o tempo todo na configuração um homem e uma mulher.



26

Agora nesse outro vídeo [TRAILER RELAÇÕES ADVERSAS - YouTube](#) é exibido um trailer da Companhia de Dança Dois Rumos do espetáculo “Relações Adversas”. É possível perceber que, como no vídeo anterior, a dança de salão é utilizada como experimentação para criação, e não necessariamente o resultado. Há uma inquietação por trás da produção que motivou a pesquisa, mas ela não tem como prerrogativa a manutenção dos códigos de movimentação que sustentam a cultura da dança de salão. Como a diretora da companhia mencionou em entrevista:

a maior dificuldade foi transparecer que nosso ponto de partida era esse. Até chegar num equilíbrio foi um estudo. ‘Pra’ demarcar, isso aqui também é dança de salão, mostrar que ela pode se colocar cenicamente e é potente e não ficar inserida só no lugar do virtuoso como a maioria das coreografias que surgem por aí (Fernanda Condé, 2020)

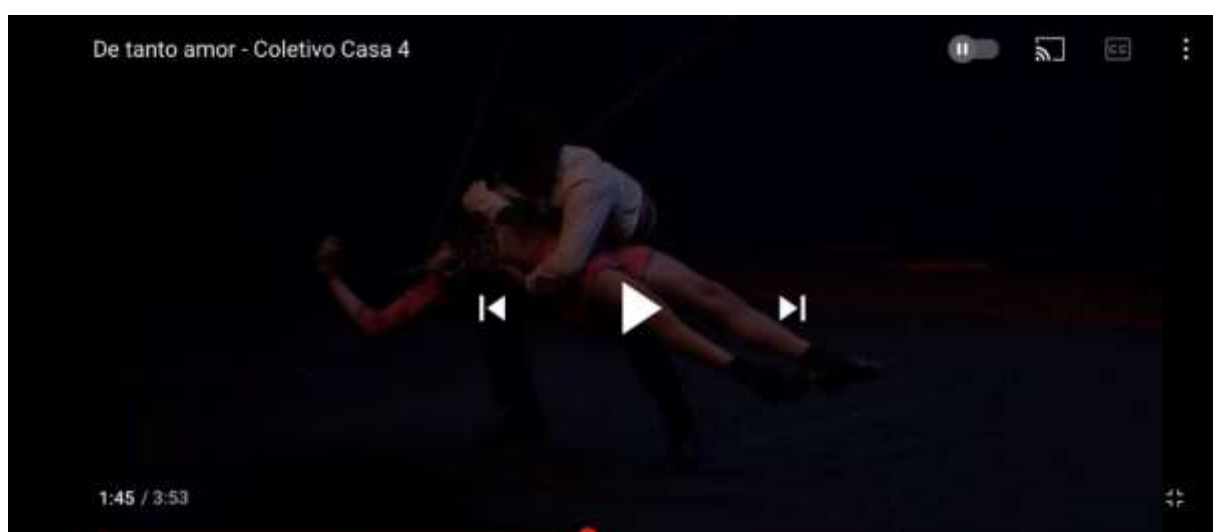
²⁶ Captura de tela do vídeo mencionado no YouTube. Acessado em 18 de maio de 2021.



27

O último vídeo é [De tanto amor - Coletivo Casa 4 - YouTube](#), nele podemos ver um trecho do Espetáculo Salão do Coletivo Casa 4. Observe que é um casal de homens dançando, essa é uma das características do coletivo – criar espetáculos com corpos de homens gays, a partir da dança a dois. Há um cenário, uma concepção de iluminação e figurino muito diferente dos vídeos que exemplificaram as competições e exposições, assim como, também se diferencia das outras iniciativas artísticas de dança de salão por ser pensada desde o princípio sem a participação da figura “mulher”. Podemos perceber mais detalhadamente que a relação à dois, o par, é muito explorada, contudo como nas companhias anteriores não mantém o vínculo com a cultura da dança de salão.

28



²⁷ Captura de tela do vídeo mencionado no YouTube. Acessado em 18 de maio de 2021.

²⁸ Captura de tela do vídeo mencionado no YouTube. Acessado em 18 de maio de 2021.

Em todos esses vídeos apresentados neste capítulo, podemos notar que o relacionar com o público não acontece da forma como acontecem nas competições, com gritos, incentivo e o calor da torcida. Isso acontece porque esse público não é o mesmo que frequenta os bailes e as regras, valores e sentidos apreciados por eles são inerentes ao campo artístico, a apreciar e consumir arte. Deste modo, a mudança do público final para o qual a dança foi motivada, também é um fator que interfere em como a dança é pensada, construída e dada a ver.

Ademais, nesse entendemos aqui que a forma como a dança de salão é construída vislumbrando os circuitos da cenas possui uma maneira diferente de se instituir dos bailes, aulas e eventos específicos da dança de salão. Há uma finalidade diferente, um público diferente e um produto também diferente.

Além de existir uma preocupação da criação e sua relação com as ideias da dança como arte, há também a necessidade de os artistas conseguirem gerir suas próprias carreiras. Isso ocorre porque, enquanto na cultura da dança de salão o público destinatário das apresentações são os próprios consumidores dos serviços e produtos da dança de salão; na dança organizada segundo as ideias do campo artístico, o consumidor principal está numa esfera anterior à produção, nas agências de fomento.

Nesse sentido, é necessária uma organização dentro do grupo que pretende seguir profissionalmente no campo artístico, para estabelecerem vínculos com instituições e festivais nacionais e internacionais que contratem seus serviços e conhecimento acerca das Lei de Incentivo, uma vez que esses mecanismos promovem a dinâmica de funcionamento deste mercado, como veremos a seguir.

3.2 – As companhias de dança de salão e as estratégias de sobrevivência

As estratégias de sobrevivência no mercado profissional de dança das companhias que fazem uso da dança de salão, envolve primeiro, compreender quais companhias são essas e porque elas surgiram.

A Mimulus Companhia de Dança, é a mais antiga companhia de dança de salão atuando profissionalmente no Brasil com preocupações artísticas. Ela surgiu em 1992 com um grupo experimental de jovens em Belo Horizonte - MG, selecionados por Jomar

Mesquita – professor, coreógrafo e diretor, com o desejo de levar a dança de salão para o palco, de acordo com Jomar Mesquita em entrevista

E a gente buscou então desconstruir a dança de salão, contaminados por outras técnicas, mas não pela fusão de outras técnicas, isso acontecia e continua acontecendo porque a partir do momento que aquele corpo experimenta novas técnicas, na hora de criar esse corpo acaba manifestando por contaminação, mas como tem a base de formação na dança de salão a essência permanece.

O que me movia é o que me leva até hoje, essa vontade de fazer isso de uma forma diferente. Quando a gente começa um trabalho a gente não sabe onde vai chegar, mas sabe exatamente onde não quer chegar, que é nesses clichês, nesses lugares comuns. (Jomar Mesquita, 2021)

Porém, foi em 2000 que a companhia se profissionalizou, no sentido monetário, com elenco contratado, pela CLT (Consolidação das Leis Trabalhistas) e com registro em Carteira de Trabalho, sendo fundada a Associação Cultural Mimulus para separar juridicamente e financeiramente a companhia da escola. Quando perguntado a Jomar sobre a possível interferência da escola na companhia, por compartilharem o mesmo espaço físico, ele respondeu

A parte administrativa é a mesma para os dois, mesmo sendo separadas juridicamente e financeiramente. Mas é claro que em vários momentos desses anos todos um teve que dar a mão pro outro. E tem coisas constantes como o espaço físico é dividido entre a escola e a companhia, o que é importante para continuar seguindo. E eu te falo que no momento atual se fosse só a escola ou só a companhia seria impossível sobreviver, a gente só consegue porque tem os dois. (Jomar Mesquita, 2021)

Compreende-se, portanto, que a existência tanto da companhia quanto da escola teve, ao longo dos anos, um aparato uma na outra, de modo que com a fala de Jomar constata-se o funcionamento delas só foi possível por essa relação em que uma alimenta a outra para se sustentar na dinâmica de mercado da dança, no sentido de que, quando em uma dessas atividades os recursos ficam escassos, o funcionamento do outro garante a manutenção de ambos.

A Dois Rumos Companhia de Dança, surgiu em 2013 em São Paulo por iniciativa da diretora e bailarina Fernanda Conde e do intérprete-criador Carlos Henrique em usar a dança de salão no palco com um viés menos previsível do que acontecia nos tradicionais bailes e eventos da dança de salão, e no formato de espetáculo com preocupações não exclusivamente em coreografias, segundo a diretora Fernanda Conde:

A gente queria ser livre pra criar, se aprofundar e ter um pouco mais de consistência na hora de criar um espetáculo. A gente começou a discutir, eu e o Carlos (que fundou a companhia junto comigo), as

questões de gênero, conduzir e ser conduzido e as relações de poder, a dificuldade que a gente tem de se profissionalizar de ser valorizado e o fazer artístico no palco, que sempre seguia o mesmo molde, vou lá conquisto, coreografias programadas. E nós íamos em contramão a isso.

O interesse veio porque eu e o Caio amamos dançar a dois, viemos da dança de salão e a gente acredita que a dança de salão tem essa potência de estar em relação com o outro, de poder compartilhar aquilo que está sentindo e ser afetado por aquilo que o outro está sentindo, e sugerir dança. e não são todas as danças que proporcionam esse estado de criação e porque não esse ambiente do salão estar também no cenário do palco também. (Fernanda Conde, 2020)

Já o Coletivo Casa 4, é da cidade de Salvador – BA e surgiu em 2017 pela ideia de Marcelo Galvão convidar os amigos Alisson George, Guilherme Fraga e Jônatas Raine para criar um espetáculo com corpos de homens gays. De acordo com Alisson:

A ideia era compartilhar vivências em dança de salão de micro violências que a gente já tivesse pudesse ter passado e assim ir construindo e desenhando o espetáculo, e assim foi feito. Então nesse primeiro momento a gente se juntou em casa mesmo e foi montando as coreografias, organizando as cenas e no final do processo desse primeiro espetáculo chegou Leo (Leandro de Oliveira) para dirigir a gente. E aí surgiu o primeiro espetáculo que foi Salão em 2017. Estreou em setembro. (Alisson George, 2021)

Tanto a Dois Rumos como o Casa 4, são iniciativas mais recentes de companhias de dança de salão atuando profissionalmente no mercado. As duas cias possuem características semelhantes como ponto de partida das criações que é: usar a relação a dois para discutir e questionar assuntos estruturais da sociedade, como o machismo, racismo, homofobia e hierarquias sociais.

Tentando entender se essas duas são independentes em relação a escolas específicas de dança de salão ou possuem alguma relação, como foi constatado com a Mimulus, percebemos que a Dois Rumos não possui uma escola que funcione de modo paralelo à companhia. Entretanto, realizam desde 2017 o baile de contemporâneo regularmente, oficinas de dança de salão contemporânea e um evento anual chamado Encontro Contemporâneo de Dança de Salão, segundo a diretora Fernanda:

O espetáculo não mantém a gente, o que mantém é o baile contemporâneo que tem 3 anos de existência e as oficinas de dança de salão contemporânea, a gente tem oficinas, grupos de estudos, workshops avulsos e o encontro de contemporâneo que não é o carro chefe, não é um evento lucrativo apenas paga o trabalho das pessoas, ele não contribui para a manutenção da companhia.

Os fundos arrecadados no baile pagam os custos básicos de produção agora na pandemia, e as apresentações que surgem são pagas de acordo com quem está lá. (Fernanda Conde, 2020)

Por outro lado, o Casa 4 não tem relação direta com escolas de dança de salão, não realizam baile, mas quando convidados por eventos e festas de dança além do espetáculo comercializado, há a possibilidade de darem workshops com o que eles usam em seus processos de criação. E conforme Alisson o sustento deles não vem do coletivo:

A gente não sobrevive do coletivo, a gente sobrevive de outras coisas, dando aulas, enfim a gente não depende do coletivo, mas o coletivo para se manter ali resiliente, precisa de muita luta. É uma relação muito difícil, uma relação de acreditar muito no trabalho e nessas relações de relações a dois. (Alisson George, 2021)

Percebemos aqui o que há em comum nas três companhias entrevistadas é que, além do desejo de levar a dança de salão em um novo formato para o palco, há a necessidade de ter vínculos em outras formas de se fazer dança para conseguir sobreviver. E nesse processo, a profissão professor de dança é predominante, seja da escola ajudando a companhia, criando eventos, bailes ou dando aula em outros lugares para conseguir sustento, o ofício “professor de dança” é um lastro comum a todos eles.

Do mesmo modo que para os organizadores de eventos da dança de salão, abordados nos capítulos anteriores, um mercado gera demanda para o outro, garantindo a permanência e preservação da economia da dança de salão. No entanto, enquanto nos eventos de dança de salão há uma movimentação no mercado de aulas, quando se trata de companhias, as aulas funcionam como recurso amparador para manutenção da atividade e do desejo cênica do artista.

No que tange a inserção dessas companhias no campo artístico, percebe-se a dependência direta com a inscrição em editais de fomento da arte e cultura e a busca por patrocínio. A Mimulus, já nos anos 2000 captou seus primeiros projetos e conseguiram os primeiros patrocinadores, estreando o primeiro espetáculo profissional “Bagagem”, mas segundo Jomar:

Foram poucos os momentos nesses anos todos que a gente conseguiu manter todo nosso orçamento pelas Leis de Incentivo, pelos patrocínios, a gente sempre precisou complementar através de contratações, por exemplos Turnês. Sempre dependemos dessas duas coisas contratações próprias, bilheteria, venda de espetáculo e patrocínio, sempre foi a união dessas duas receitas. (Jomar Mesquita, 2021)

Portanto, ao lado do esforço e organização em angariar recursos através de editais públicos, as contratações dos trabalhos cênicos também auxiliam na manutenção financeira da companhia. Ao longo de sua trajetória, a Mimulus conseguiu se equilibrar entre editais, patrocínios e turnês nacionais e internacionais, chegaram a fazer turnês na Europa duas vezes por ano, mas notaram que no decorrer dos anos essas contratações diminuíram muito, afetando diretamente no orçamento deles.²⁹

A Dois Rumos, apesar de ter surgido em 2013, conseguiu estreiar em 2015 com a contemplação no edital do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI)³⁰, e manteve suas produções nos anos de 2016, 2018 com o VAI e no ano de 2020 teve o apoio da Lei Emergencial a Cultura Aldir Blanc³¹.

O Casa 4 estreou em 2017 o espetáculo “Salão”, por iniciativa própria do coletivo. Entretanto, após ganhar notoriedade no seu trabalho, em 2018 participaram do VIVADANÇA Festival Internacional (BA), do 1º Congresso de Dança de Salão Contemporânea (MG), do Festival Mova-se (AM); fizeram três apresentações na Sala do Coro do Teatro Castro Alves (BA), além de se apresentarem no 23º Festival Internacional de Dança do Recife (PE) e no 2º Encontro Contemporâneo de Dança de Salão (SP). Em 2019 foram contemplados para participar da Virada Cultural em São Paulo, apesar disso segundo Alisson:

Desde que a gente começou o coletivo não teve nenhum edital de manutenção pra gente se inscrever, os que nos inscrevemos não eram de manutenção do grupo. Depois de muito tempo estamos tendo o da Aldir Blanc que foi muito nas coxas. (Alisson George, 2021)

A inconsistência de programas de fomento público para manutenção artística se demonstra nos três casos, como um problema comum. Apesar disso, para se inserir no mercado profissional de dança, além da qualidade e o viés trabalhado pelas companhias,

²⁹ Na entrevista feita com Jomar, não ficou claro se essa diminuição de contratações ocorreu pela baixa procura do mercado, ou pelo desinteresse dos contratantes no trabalho que a Mimulus estava desenvolvendo. Cabe ressaltar que neste trabalho não é possível mensurar e analisar os meandros do funcionamento de contratações pelo campo artístico e suas justificativas.

³⁰ Edital da Prefeitura de São Paulo, por meio da Secretaria Municipal de Cultura. Disponível em [Programa de Valorização de Iniciativas Culturais \(VAI\) abre inscrições para 2021 — Prefeitura \(capital.sp.gov.br\)](https://www.capital.sp.gov.br/programa-de-valorizacao-de-iniciativas-culturais-2021). Acessado dia 18 de maio de 2021.

³¹ Lei Emergencial criada em decorrência da Pandemia causada pelo COVID-19, com objetivo de apoiar os profissionais da arte e cultura que tiveram suas ações paralisadas. Disponível em [L14017 \(planalto.gov.br\)](https://www.planalto.gov.br/leis/2020/11/02/lei-14017-2020.html). Acessado em 18 de abril de 2021.

a visibilidade conquistada ao participar de um edital ou receber convite de um festival, influenciou também chamar olhares e o desejo de outros curadores para levar o trabalho dessas companhias no seu evento. Apesar disso, manter-se num ciclo de apresentações tanto em editais como em festivais, parte da iniciativa dos profissionais das companhias em serem gestores da sua própria carreira, o que Joyce Barbosa (2016) elucida:

A difusão da “mercadoria dança” seria a habilidade e o potencial que a criação artística teria de circular pelo mundo, gerando renda para determinado artista ou grupo, a fim de mantê-lo funcionando por um período de tempo. Sem considerar uma forma específica dessa difusão, os instrumentos convencionais para tanto seriam os editais e convites para festivais, cujo os próprios artistas teriam que gerir o que é ganho, para produzir novos trabalhos e assim reiniciar o “ciclo” na geração de seus sustentos. (BARBOSA, 2016, p. 49)

Ao longo dos anos, a Mimulus manteve 8 bailarinos fixos e 2 aprendizes que tem o papel de aprender o repertório e estarem aptos a fazer substituição, caso necessite. Todos os integrantes são contratados com carteira assinada, mas há contratações pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e outros como Microempreendedor Individual (MEI), todos tem carga horária a cumprir. Com a pandemia precisaram reduzir a carga horária para três vezes na semana, e reduziram o elenco para 6 bailarinos.

Já a Dois Rumos, mantém 8 bailarinos, que não possuem carteira assinada e trabalham por projetos. Com isso, o complemento do sustento deles advém de outras atividades com a dança, fora da companhia. No Casa 4, os pagamentos também acontecem por projetos, eles possuem 6 bailarinos, funções flutuantes dentro do coletivo e todos os integrantes possuem atividades fora para se sustentarem como artistas que compõem o coletivo.

Esse fator dos pagamentos e das contratações, é de suma importância para o papel que a companhia ocupa no cenário do mercado profissional. A projeção nacional e internacional que a Mimulus tem, vem em grande parte da sua capacidade de manter suas atividades com estabilidade suficiente para contratar e pagar seus bailarinos com salários fixos, como acontece nas companhias Débora Colker e no Grupo Corpo.

O diretor da Mimulus, Jomar Mesquita, revelou não ter conhecimento de nenhuma companhia de dança de salão que possua essa característica. É perceptível que a Mimulus conquistou esse espaço por sua atuação protagonista nesse mercado da dança, buscando ser inserida no campo artístico através das formas citadas aqui – editais, festivais e patrocínio.

Falando em números, para se ter noção de como funciona esse mercado, o salário mensal médio dos bailarinos na Mímulus (com os cortes e adaptações feitos pela pandemia) é de R\$1.000,00 (mil reais) para trabalhar três vezes por semana e 4 horas por dia. O cachê em média por apresentações é de R\$500,00 (quinhentos reais), nos anos em que tinham muitas contratações era uma média de 40 apresentações por ano (cerca de três/quatro por mês); e em anos com menos contratações realizavam uma média de 25 espetáculos por ano (cerca de dois por mês), entretanto em razão da pandemia essas contratações ficaram suspensas. O custo mensal médio para manter a companhia é de no mínimo R\$ 20.000,00 (vinte mil reais) e o orçamento anual gira entorno de R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais).

Na busca por compreender como os Festivais de Dança conseguem viabilizar a contratação de grupos, companhias e artistas, constatamos muita similaridade nos dados apresentados em entrevista com dois curadores e produtores de evento: Cristina Castro responsável pelo VIVADANÇA Festival Internacional e Erivelto Viana do Festival Conexão Dança.

O VIVADANÇA Festival Internacional, acontece desde 2007 em Salvador – BA no mês de abril, inicialmente em comemoração ao mês da dança, mas ao longo do tempo se transformou em um Festival Internacional por promover uma interlocução entre artistas do Brasil e de outros países; têm 14 anos de história e é idealizado e dirigido por Cristina Castro. O Conexão Dança Festival acontece em São Luiz – MA teve sua primeira edição em 2008, e carrega 10 edições ao longo dos anos, surgiu pela idealização de Erivelto para criar um mercado de dança em São Luís que não existia, ao mesmo tempo que busca ser um espaço de estudo, de pesquisa e pela necessidade de um ambiente contemporâneo para dança e performance na capital do Maranhão.

Nos dois Festivais, a produção somente é possível por meio das de Leis de Incentivo, algumas vezes em editais locais, outras em editais nacionais como da Lei Rouanet. Ainda assim, para viabilização e manutenção de um festival de dança profissional é necessária uma ampla articulação de redes, de contatos, fazer parcerias com instituições e artistas que tornam possível o evento acontecer. A diretora e curadora do VIVADANÇA Cristina Castro, menciona como o desaparecimento de muitos editais têm prejudicado o mercado:

Eu já trabalhei com patrocínio, mas tem dois anos que a gente só tem o apoio do governo. O edital de eventos calendarizados, dentro desse

edital a gente tem 15 editais e não é só pra festival de dança, é circo, música, teatro e é pra capital e interior. Não basta esse valor, o número de ações que a gente faz é muito maior do que isso, é uma base. Mas essa base, eu consigo trabalhar com parcerias internacionais, foi o que eu mais exercitei, o que eu mais tenho apoio fora são essas instituições que fazem essa conexão internacional e não de empresas. Eu já trabalhei com empresas, já teve um momento muito bom no festival que eu trabalhei com a Lei Rouanet e a Lei de Incentivo local que é a Lei Faz Cultura, mas tem dois anos que já não consigo mais fazer.

E muito desses apoios que consegui foram de editais nacionais como; edital da OI, do BNDS, oBoticário Na Dança – entrei como convidada no primeiro ano e segui sendo selecionada por mais três anos.

Mas esses editais todos se acabaram. O Brasil passa por um movimento, já tem alguns anos, um retorno a um não incentivo cultural, começam-se a desaparecer iniciativas de incentivo que eram vitais. A própria FUNARTE tinha uma linha de apoio a festivais, eu nunca fui contemplada, mas tinha. Hoje em dia não tem mais

O Festival ele se sustenta com o apoio do Governo do Estado da Bahia e paralelamente a isso eu faço muitas negociações de apoios e parcerias com a Aliança Francesa, com as Embaixadas. Financeiramente o VIVADANÇA ele tem uma capilaridade, várias ramificações que sustentam o festival acontecer, não é somente uma base. (Cristina Castro, 2021)

No Conexão Dança, o Erivelto também ressaltou a viabilidade da execução definida pelos editais, o seu evento é considerado pequeno, financeiramente já que ao longo dos anos recebeu em torno de R\$50.000,00 (cinquenta mil reais) e R\$150.000,00 (cento e cinquenta mil reais). Ainda assim criou uma programação consistente num padrão de grandes festivais. De acordo com Erivelto:

Nenhuma das edições eu fiz sem apoio, então eu tive oportunidade de aprender e conhecer os editais, políticas que já existiam, eu mandei pro da Caixa, a partir da segunda edição fomos aprovados até a décima. Os apoios locais foram muito poucos, quase nada, o máximo que consegui com estado ou prefeitura foi 10 mil e teve ano que foi uma iluminação, por exemplo. (Erivelto Viana, 2021)

O VIVADANÇA Festival Internacional, em seu financiamento básico possui em média R\$234.000,00 (duzentos e trinta e quatro mil reais) disponibilizados pelo Governo da Bahia, entretanto as parcerias e o diálogo com trocas e capitais simbólicos são indispensáveis na sua execução.

Como na entrevista com esses organizadores não ficou claro sobre os custos totais do evento, buscamos informações sobre o Festival Panorama, no Rio de Janeiro e do Fórum Internacional de Dança (FID) em Belo Horizonte – MG, e constatamos que , o Panorama agigantou-se a ponto ter um orçamento de R\$ 2,8 milhões (dois milhões e oitocentos mil reais), enquanto o FID tinha um orçamento em 2010 de 1,5 milhão (um

milhão e quinhentos mil reais), mas só conseguiu financiamento de R\$ 910.000,00 (novecentos e dez mil reais).³²

Na entrevista, percebemos que, assim como a Cristina, Erivelto consegue proporcionar regularidade no evento e atingir uma dimensão nacional, pelo estabelecimento de relacionamento com outros artistas, instituições que promovem um capital simbólico, como elucida Cristina:

Muitas vezes, eu não tenho o dinheiro físico, mas eu tenho o que paga a programação, por exemplo esse ano trazer a Sagração da Primavera de Pina Bausch com os artistas africanos, foi um projeto alemão, com parceria do Instituto Pina Bausch.

Isso é uma das coisas mais importantes pra quem quer fazer projetos, estabelecer conexões e ter parceiros que acreditam no seu projeto. Isso hoje em dia é mais fácil, porque eu mostro que não vai ter nenhum problema com a apresentação, que tem uma produção de qualidade que vou administrar o dinheiro com transparência, então é como se você fosse fidelizando o cliente. Chega um momento que eles mesmos me pedem, e eu sempre fui muito aberta na curadoria, eu ouço muito. (Cristina Castro, 2021)

Buscando compreender a presença de trabalhos que discutam e proponham a dança de salão por um novo viés, notamos que a presença dela nesses Festivais ainda é tímida e poucos grupos/companhia foram contratados para participar. No VIVADANÇA teve a presença da Mimulus e do Casa 4, no Conexão Dança nenhum grupo participou. A Cristina detalhou o processo de curadoria do festival, que é muito aberto para trabalhos que propõem discussões e/ou criações direcionadas para o público infanto-juvenil, trabalhos feitos por artistas negros, e ressaltou a qualidade e necessidade de fazer em cena temas que se comuniquem com a sociedade e a atualidade.

Perguntamos a curadora e diretora o que artistas e grupos que desejam fazer parte desse mercado precisam fazer, e ela frisou a importância de: ter clareza sobre qual trabalho se quer desenvolver, para quem é esse trabalho, se existe um mercado para esse trabalho e como conseguir recursos para possibilitá-lo acontecer; imergir em estudos para mostrar um diferencial no produto e destacar na carreira. Ademais, a necessidade de administração de carreira, estabelecimento de uma rede de contatos, saber lidar com

³² Fonte: Artigo intitulado “Conquistas para Festejar” de Helena Katz para o jornal O Estado de São Paulo, em 31 de outubro de 2011. Acessado dia 18 de maio de 2021

burocracias, produção e uma parte técnica que muitos não querem fazer, mas que é necessário para caminhar junto com as criações.

Dessa forma, evidenciamos, com as entrevistas e o referencial bibliográfico, que a maior dificuldade das companhias e de festivais calendarizados se manterem é eminentemente financeira. E isso pode ser constatado por alguns fatores, o primeiro deles é

O edital deixou, há muito tempo, de ser o que é – um instrumento político legal de distribuição de verba pública –, e consolidou-se como a única alternativa de existência para os artistas. Transformou-se na mediação “perfeita” de uma dinâmica que se estabeleceu: recebo dinheiro do financiamento, monto o trabalho, apresento-o e depois, para que ele não desapareça depois de 3 ou 4 apresentações, busco outro edital para tentar fazer o trabalho circular, sem garantias de vitória. (BARBOSA, 2016, p. 56)

Essa estrutura gera um rodízio entre artistas e editais na busca pela sobrevivência, fazendo com que “o próprio artista é quem sustenta a estrutura de uma existência condicionada em torno do edital, cuja produção está fadada à descontinuidade em função da inoperância político-cultural no país.” (BARBOSA, 2016, p.57)

Junto disso, não há a construção de uma política cultural que preze pelas diversidades nas danças, em seus modos de criar, manter e gerir grupos nas esperas Municipais, Estaduais e Federal.

Conforme a pesquisadora em políticas culturais Marila Vellozo (2015), os editais, mesmo sendo públicos, não tem a capacidade de fornecer e incentivar “objetos que necessitam de continuidade no tempo, a exemplo da manutenção de grupos e companhias permanentes na dança” (VELLOZO, 2015, p.88 e 89), além de não haver distinções claras nos editais, considerando as especificidades de cada ramo da dança.

Tem-se em mente, no senso comum, que os editais se classificam como política cultural, entretanto de acordo com a crítica de dança Helena Katz (2006)³³

[...] editais e prêmios não se configuram sozinhos nenhuma espécie de política cultural. Podem, no máximo, funcionar como instrumento de execução de alguma política pública mas, se ela não está formulada – como é o caso, no momento – torna-se somente mecanismo de repasse de recursos via comissões, [...] (KATZ, 2006)

³³ Artigo intitulado “Muitos editais, pouca política”, publicado no jornal O Estado de São Paulo, edição de 29/12/2006. Disponível em helenakatz91167908521.jpg (1216×2540). Acessado dia 23 de abril de 2021.

À vista disso, compreende-se que a liberdade para produções coletivas esbarra na ausência de autonomia dos artistas-criadores. Por isso, para se alcançar sustentabilidade em dança é preciso, no quadro político, não só ações pontuais, mas sim um programa político que fomente a dança em seu aspecto mantenedor (BARBOSA,2016).

Ainda de acordo com Joyce Barbosa (2016) falta o fornecimento do Estado articulação política para estruturar e fornecer continuidade, permanência e sustentabilidade para os artistas, segundo a autora

O que existe ou deveria existir é o exato entendimento de que compete ao Estado fazer uma política cultural sustentável da dança e não “deixar acontecer” uma política de livre mercado da dança pela sua ausência político-articulatória. [...] A “condição de agente sujeito” é justamente a que nasce de uma política cultural sustentável, capaz de criar uma autonomia do sujeito artista, fazendo-o mediador cultural de fato. Ao Estado cabe essa reorganização político-legislativa, a ser conduzida em sintonia com os artistas. (BARBOSA, 2016, p.115)

Ademais, percebemos no decorrer deste capítulo, que as companhias profissionais de dança de salão possuem similaridade no ponto de partida das suas criações. Temos que destacar o diferencial no sentido de gestão do trabalho e organização administrativa, a Mimulus por efetivar contratações a seus bailarinos e pela projeção nacional e internacional que obtiveram. Por outro lado, cabe ressaltar que as outras duas companhias, mesmo não tendo tanto prestígio, longevidade e estrutura de trabalho como a Mimulus, conquistaram em pouco tempo muitos espaços, e caso continuem atuando, apresentam compreensão dos modos de funcionamento das economias específicas do campo artístico.

Ao mesmo tempo, percebe-se que a dificuldade de sobrevivência e manutenção do labor é econômica. E esse obstáculo é alimentado tanto pela incapacidade mercadológica da dança adjetivada como arte frente a sociedade, quanto pela não estruturação de uma política cultural em dança que seja eficaz, capaz de englobar toda a diversidade artística e que promova continuidade nos trabalhos; além do uso de editais e prêmios pelo Estado não como ferramenta, mas a única estratégia de sobrevivência e mesmo assim eles não são capazes de atingir todo o contingente artístico.

Por fim constatamos que nos dois eventos, o maior desafio é financeiro pela volatilidade dos recursos de financiamento e o exercício duplo de criar uma programação e formar um público capaz de entender, apreciar e participar da arte não tendo isso como base e prioridade na educação. Cristina Castro ressalta que

Os projetos culturais precisam ser apoiados também por outras secretarias e ministérios, tem que ser reconhecido como área transversal da educação, desenvolvimento social, turismo, que são beneficiadas. É um grande desafio ser e permanecer sendo artista no Brasil. (Cristina Castro, 2021).

Em suma, são esses conjuntos de fatos apresentados aqui, fazem da profissionalização de artistas e companhias de dança um desafio. Um processo que exige esforço, dedicação e estratégias de exigência do poder público e da iniciativa privada em fomentar políticas públicas para cultura e arte, bem como é também necessária a capacidade de organização dos artistas e companhias no processo de gestão de suas carreiras, através da permanente complexificação de seus trabalhos artísticos, do conhecimento das leis de incentivo, da ampliação de suas redes de contato, de mecenato e dos contatos com os festivais profissionais (nacionais e internacionais) e de instituições e festivais que contratam esses trabalhos especificamente artísticos.

CONSIDERAÇÕES

Ao longo deste trabalho, foram apresentadas uma diversidade de informações e reflexões que foram organizadas com intuito de mostrar, através de um recorte econômico da trajetória histórica da dança de salão, como se estruturam as características e princípios de seus mercados baseado nas escolas, nos bailes e na cena.

Como estratégia de sobrevivência e permanência da cultura da dança de salão, surgiram eventos específicos de dança de salão, em que o principal objetivo consiste em ser uma espécie de vitrine e chancela de quem é profissional, segundo critérios elaborados e compartilhados pelos próprios fazedores de dança de salão, além de gerar e atender demanda pautados no anúncio da novidade e na perpetuação da concepção do eterno aperfeiçoamento.

Em consonância com isso, percebemos que esses eventos em formato de baile integraram uma prática artística peculiar, cujo contato entre artista e seu público se faz mediado por critérios de impacto imagético, prevalecendo as preocupações cênicas de exibição e competição.

No decorrer do trabalho, percebemos que levar uma dança social para o palco, feita pelos organizadores de eventos da dança de salão, e inserir essas apresentações no ambiente do baile funciona como ferramenta de promover e alimentar a própria dinâmica da cultura da dança de salão. Os interesses estão em se relacionar com a cultura do entretenimento, do lazer, do divertido e da técnica segundo as tradições da dança de salão.

Por outro lado, quando profissionais de dança de salão pensam e reorganizam a dança cenicamente, com preocupações profissionais voltadas especificamente para cena, eles passam a se relacionar com o campo artístico e não com a cultura da dança de salão. Os interesses estão em produzir dança para um público que não é essencialmente da dança de salão, e sim críticos, curadores, instituições públicas e privadas que fomentam o mercado de espetáculos e festivais nacionais e internacionais, bem como, apreciadores que frequentam esses ambientes.

Por isso, compreendemos que os megaeventos de dança de salão não se interessam em contratar trabalhos como o da Mimulus, assim como, o campo artístico não se interessa pelos shows de dança de salão. E a existência desse desinteresse recíproco não nos autoriza em tratar esses fazeres de dança de salão em termos de um ser melhor que o outro, mas antes, nos exige compreender que cada um desses fazeres lida com

preocupações, princípios e sentidos do porquê existe e para quê é feita a dança de salão em sociedade. Ou seja, são culturas distintas que operam economias específicas e fazem funcionar e existir mercados de dança de salão, cada qual com suas dinâmicas peculiares. E além das diferenças de interesses e culturas, apresentamos algumas diferenças estéticas entre os dois modos de se fazer dança de salão e como é feita cada uma dessas construções.

Constatamos a dificuldade de sobrevivência como um fator característico tanto dos organizadores de eventos da dança de salão, como nas companhias profissionais de dança e nos festivais calendarizados de dança, o que nos permite formular que a existência do profissional de dança de salão no Brasil se faz de modo precário, exigindo estudos mais aprofundados que possa nos explicar mais nuances desse panorama. Para os organizadores de eventos específicos, o desconhecimento dos recursos oferecidos por editais, fazem com que a iniciativa e os custos do evento sejam bancados pela venda de ingressos, ficando sujeitos e dependentes de ter “congressistas”. E na grande maioria das vezes, o ganho econômico imediato que se tem com o evento não é financeiro e sim cultural.

Já para as companhias profissionais de dança de salão, assim como nos festivais calendarizados, que são seus consumidores, a dificuldade reside na ineficácia e não estruturação de uma política cultural capaz de promover continuidade e sustentabilidade para todos os grupos e artistas, respeitando e incluindo toda a sua diversidade. Fora isso, mesmo as companhias sendo profissionais, necessitaram se apoiar em outras iniciativas, como aulas, workshops, bailes e até eventos próprios para subsidiar os custos de produção dos espetáculos. E à vista disso, o processo de gestão e administração de carreira, estabelecimento de diálogo e contato formando um *networking* entre artistas e instituições se mostra como fator essencial para que criação e produções caminhem juntas.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Joyce de Matos. **Economias da dança**. São Paulo: Annablume do corpo, 2016.
- FARIA, Ítalo Rodrigues. **A dança a dois: processos de criação em dança contemporânea**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.
- GUARATO, Rafael. **Dança de rua : corpos para além do movimento**, Uberlândia : EDUFU, 2008.
- GUARATO, Rafael. Dança, dinheiro e mercado: a economia da dança pelo viés historiográfico. In: _____. **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018. p. 39-62
- GREFFE, Xavier. **Arte e mercado**. São Paulo: Iluminuras LTDA, 2013
- KATZ, HELENA. “Muitos editais, pouca política”, **O Estado de São Paulo**, edição de 29/12/2006. Disponível em [helenakatz91167908521.jpg \(1216×2540\)](#). Acessado dia 23 de abril de 2021.
- KATZ, HELENA. “As diferenças entre festivais e eventos com torcida escolar”, **O Estado de São Paulo**, edição de 01/08/2006. Disponível em [helenakatz51154524156.jpg \(611×1383\)](#). Acessado em 1 de abril de 2021.
- KATZ, HELENA. “Conquistas para festejar”, **O Estado de São Paulo**, edição de 31/10/2011. Disponível em [untitled \(helenakatz.pro.br\)](#). Acessado dia 18 de maio de 2021.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Conceitos e métodos de análise do campo artístico. **Veritas**. 1996, v. 41, n. 162, p. 229-236.
- MENDONÇA, Gulnare de Oliveira Ramos Martins. **A Dança de Salão no processo de composição coreográfica em Jomar Mesquita**. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2016.
- MESQUITA, Jomar. **Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos – Dança de salão como arte**. Minas Gerais, 2012. Artigo disponível em [pdfonline.pdf \(wordpress.com\)](#). Acessado dia 19 de abril de 2021
- PALMERSTON, Andrea Os bailes de dança de salão enquanto performance: as mudanças no mundo contemporâneo e a questão do sensível In: _____. **Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades - Volume 1**, Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p.164-177

PAIXÃO, Aline dos Santos. **Passado, presente e futuro do samba de gafeira**: uma etnografia nos anos 2018 e 2019 no Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado. Fundação Getúlio Vargas: Rio de Janeiro, 2018.

PERNA, Marco Antonio Lemos. **Samba de gafeira**: a história da dança de salão brasileira. Rio de Janeiro: O autor 2001. 2º edição (2002).

PROST, Antonie. **Doze lições sobre a história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp, Editora Annablume, 1998.

TONELI, Poliana Dutra. **Dança de Salão**: Instrumento para a qualidade de vida no trabalho. 2007. 81 f. Tese (Doutorado) - Curso de Administração, Imesa, Assis, 2007.

THOMPSON, DON. **O tubarão de 12 milhões de dólares**: a curiosa economia de arte contemporânea. São Paulo: BEI, 2012.

VEIGA, Felipe Berocan. **“O ambiente exige respeito”**: etnografia urbana e memória social da Gafeira Estudantina. Tese (Doutorado em Antropologia). Niterói, RJ: PPGA/UFF, 2011.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne, 2007, Disponível em <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3709> Acessado dia 19 de abril de 2021.

VELLOZO, Marila. Dança e políticas específicas. In: GUARATO, Rafael e VELLOZO, Marila. (Orgs). **Dança e política**: estudos e práticas – Curitiba: Kairós Edições, 2015. p.71-98

ANEXOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário(a), de uma pesquisa. Somos Brenda Valentim Araujo e Rafael Guarato dos Santos, e somos os responsáveis pela pesquisa sobre “Dança do salão à cena: uma análise sobre mercados e economias na prática profissional das danças de salão no Brasil contemporâneo”. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa, você não será penalizado(a) de forma alguma. Em casos de dúvidas sobre os seus direitos como participante nesta pesquisa, você poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, nos telefones: 3521-1075 ou 3521-1076.

INFORMAÇÕES IMPORTANTES SOBRE A PESQUISA

- Título da pesquisa: Dança do salão à cena: uma análise sobre mercados e economias na prática profissional das danças de salão no Brasil contemporâneo;
- A pesquisa busca compreender as diferentes danças e suas possibilidades de comercialização no Brasil recente;
- Por meio deste documento, você cederá acesso ao pesquisador Rafael Guarato dos Santos e Brenda Valentim Araujo 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);
- O pesquisador fica autorizado a utilizar, divulgar e publicar para fins culturais e educacionais, os mencionados documentos no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso aos mesmos para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação de fonte e autor;
- O pesquisador se responsabiliza pelo arquivamento do material por pelo menos cinco anos;
- Caso sinta-se desconfortável ou venha a sofrer danos, sejam eles quais forem, você tem o direito de pleitear indenização, desde que sejam decorrentes de sua participação na pesquisa;

- Tendo em vista que a pesquisa não conta com financiamento, sua participação não será paga ou gratificada de forma financeira;
- A qualquer momento, antes, durante ou depois de sua participação na pesquisa, lhes é assegurada a liberdade de se recusar a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado;
- A pesquisa lhe conferirá crédito ao depoimento e aos documentos por você oferecidos, fazendo menção a seu nome, mas, lhe é resguardado o direito de confidencialidade caso assim deseje;
- A qualquer momento, você pode contatar o pesquisador responsável, inclusive a cobrar, através do telefone: 55 (62) 9 8306-9447.

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA

Eu, _____, RG _____
CPF _____, abaixo assinado, concordo em participar do estudo “Dança do salão à cena: uma análise sobre mercados e economias na prática profissional das danças de salão no Brasil contemporâneo”, como sujeito. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelos pesquisadores Rafael Guarato dos Santos e Brenda Valentim Araujo sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data: _____

Nome e Assinatura: _____