

**CUIDADO ONDE PISA: A INFLUÊNCIA DO SOLO
NOS PASSOS DE DANÇA DE SALÃO****Mauricio Camargo Trida¹**

Resumo: Este artigo pretende apresentar elementos históricos que permitam levantar a hipótese de que a forma de se dançar foi influenciada pelo local em que uma dança surgiu. O modo como determinados movimentos são praticados, a época em que começaram a ser feitos, o tipo de piso do salão de baile, as músicas e roupas utilizadas, são todos elementos importantes para esta pesquisa. Para isso, foi feita uma abordagem multidisciplinar para melhor conhecer os primórdios de determinadas danças de salão, além da descrição e análise de movimentos característicos de tais danças. Por não esperar esgotar o assunto, foram analisados apenas movimentos de valsa, bolero, samba de gafieira e forró. O artigo procura oferecer, também, um rascunho de caminho que pode ser utilizado para reflexões correlatas em outras danças de salão e, quiçá, até outras danças fora dos salões de baile.

Palavras-chave: História; dança de salão; dança social; salão; piso.

**MIND YOUR STEP: THE INFLUENCE OF THE
FLOORING ON BALLROOM DANCE STEPS**

Abstract: This article aims to provide historical factors that might substantiate the hypothesis that dancing styles were influenced by the places where they were originated. The way in which each movement is executed, the time and place when the dance was first performed, the available ballroom flooring material, the music, as well as the attire are all important elements in this research. Hence, we chose a multidisciplinary approach to understand the roots of some ballroom dances and to provide detailed descriptions and analyses of their featured movements. Due to the extensiveness of the subject, and far from having it exhausted, we have limited our analysis to the waltz, bolero, samba de gafieira, and forró movements. Hopefully, this article will shed some light on the subject and encourage more in-depth studies about dances heritages, might they be in or out of ballrooms.

Keywords: History; ballroom dance; social dance; hall; floor.

¹ Professor e pesquisador no Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETEPS). Graduado em História pela Universidade de São Paulo e Especialista em Dança e Consciência Corporal. Site: www.incautosdoontem.com. E-mail: proftrida@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A prática de uma dança pode ser feita, simplesmente, executando movimentos tradicionais daquele estilo sem nunca questionar as razões para que se faça exatamente aqueles gestos. Um conhecimento mais aprofundado pode enriquecer o repertório de um dançarino/coreógrafo e, também, permitir criações que respeitem a origem da dança.

No entanto, conhecer com mais profundidade a origem de um movimento pode se mostrar algo extremamente desafiador. São raras e indiretas as pesquisas que abordam o tema, mais ainda para danças praticadas pelas camadas mais pobres da sociedade. Descobrir os pontos de partida de alguns gestos de dança de salão e, mais precisamente, a influência do local em que se dançava para a feitura desses movimentos é, portanto, o objetivo central desta pesquisa.

Inicialmente, investigarei os ambientes em que algumas danças de salão eram praticadas quando do seu surgimento. Com o auxílio de estudos históricos e documentos de cultura material e imaterial, deixarei claro quais danças eram mais praticadas por cada classe social. Seus padrões morais e vestuário ajudarão a explicar que movimentos podiam ser executados. Os recursos financeiros de cada grupo, as músicas apreciadas. Com tudo isso, delimitarei, por fim, onde essas danças eram praticadas: salões próprios para bailes, casas ou, até, no meio da rua.

Entender porque os pés se arrastam em um bolero, mas precisam sair do chão durante um samba de gafieira; analisar a diferença da aproximação das pernas durante um forró e uma valsa; compreender porque os dançarinos podem girar soltos em algumas danças e não em outras. São alguns dos exemplos que poderão ser aprofundados graças a todas as informações adquiridas com a revisão de literatura e a análise documental da primeira parte deste artigo.

Em seguida, descreverei alguns passos de dança de salão. As informações anteriores servirão como base para demonstrar claramente de que forma os locais utilizados para se dançar os influenciaram.

METODOLOGIA

Toda esta pesquisa foi feita graças aos princípios da *École des Annales*, defendidos por Marc Bloch e Lucien Febvre a partir de 1929. Essa forma de se analisar o passado inclui as demais Ciências Humanas às pesquisas históricas. Nas palavras de Tereza Aline de Queiroz e Zilda Iokoi, esse método utiliza

[...] pressupostos metodológicos derivados de uma discussão intelectual coletiva[, com] a sociologia de Durkheim (1858-1917), a geografia de Vidal de la Blache (1845-1918), a antropologia, a filologia, a linguística, a economia, a psicologia [... todas contribuindo] com seus aportes conceituais e metodológicos à discussão histórica. (1999, p. 94)

Esse método multidisciplinar não é simplesmente enriquecedor, mas necessário para esta pesquisa. O conceito de cultura imaterial e material, cunhado pelos estudiosos de Arqueologia (PALOMÉ, 1982), é essencial para entender tanto as formas de pensar e a produção cultural da época, quanto a parte física dos locais de dança utilizados por quem bailava. Mais ainda, a forma de pesquisa da *École des Annales* discorda da História tradicional que dá atenção

[...] somente a documentos escritos, voluntários, negligenciando os documentos não escritos – vestígios arqueológicos, séries estatísticas – e os testemunhos involuntários que muito dizem sobre as atividades humanas; a ênfase no fato, no fato singular, num tempo curto – uma batalha, por exemplo –, ao invés de apreender a vida das sociedades, que se mostra por fenômenos comuns, repetitivos, e que se manifestam num tempo longo – a cultura do trigo, por exemplo; o privilégio atribuído pela história historizante aos fatos políticos, diplomáticos, militares em detrimento dos fatos econômicos, sociais e culturais; sendo a história “dos vencidos de 1870”, a história historizante é extremamente prudente, não se engaja em debates, não se arrisca a interpretações e descarta qualquer tentativa de síntese. (QUEIROZ; IOKOI, 1999, p. 94)

Sendo um trabalho que analisa movimentos de dança, este artigo valoriza também documentos não escritos (MENESES, 2012). Precisa dos vestígios arqueológicos – como, por exemplo, os salões que ainda existem (PALOMÉ, 1982). Tem como base testemunhos involuntários, como trechos de romances, e busca entender melhor a vida das sociedades estudadas, os fenômenos comuns (como bailes, festejos, músicas que foram do gosto do público). E, principalmente, arrisca-se a interpretações. Trata-se exatamente de uma pesquisa que, nas palavras do historiador francês Jacques Le Goff está “Na encruzilhada

do material e do simbólico [em que] o corpo fornece ao historiador[...] um observatório privilegiado[...]. Interessa dar toda a importância, para além da escrita, à palavra e ao gesto.” (2016, p. 11-12).

REVISÃO DE LITERATURA

A produção literária é essencial para conseguir descrições de bailes e festejos dos períodos em que determinadas danças surgiram. Nesse ponto, a literatura do século XIX é extremamente rica. É possível encontrar relatos em romances europeus, como, por exemplo, *Sense and sensibility* e *Pride and prejudice*, de Jane Austen. Assim como em textos escritos no Brasil, como os romances *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, ou *Quincas Borba*, de Machado de Assis. São todos casos de testemunhos involuntários de danças: não se pretendia descrever a dança, mas contar algo que acabou fazendo com que aquela descrição da dança ou do salão ficasse registrada, mesmo que esse não fosse o objetivo principal.

Entre as fontes mais diretas, é possível citar os memorialistas. O caso mais icônico é o de João Ferreira Gomes, mais conhecido como Jota Efegê.

Mais diretos ainda podem ser os manuais produzidos na época. Na primeira metade do século XX, por exemplo, o manual de dança mais vendido do Brasil foi o do professor Gino Fornaciari. Diga-se de passagem, até mesmo manuais de boas maneiras podem servir como fontes, como, no caso, o *Código do Bom Tom*, do cônego José Ignacio Roquette.

As roupas e salões analisados neste trabalho também precisam das descrições feitas em estudos sobre dança. Apesar do exemplo que Paul Bourcier pode ser para a atenção dada aos documentos nos estudos históricos sobre dança, sua rejeição à dança de salão o empobrece como material bibliográfico para esta pesquisa. Mesmo com um aprofundamento menor, Marco Antonio Perna, com obras próprias ou organizando outros autores, acaba sendo mais importante. Graças a ele, é possível ver os textos de Leonor Costa para aproveitar descrições de bailes do Império Brasileiro (1822-89) aos nossos dias.

Por fim, este trabalho ficaria extremamente empobrecido sem o apoio de estudos gerais sobre as sociedades analisadas (com foco muito grande na cultura). Por isso mesmo, cito com vigor obras como as de José Ramos Tinhorão, Lilia Schwarcz, Marcos Napolitano, Mary del Priore e Eric Hobsbawm.

A DANÇA E SEUS LOCAIS

Em 1890, ao descrever o cortiço “Cabeça-de-Gato”, Aluísio Azevedo escreveu que

[...] a mísera, sem chorar, foi refugiar-se ... no “Cabeça-de-Gato” que, à proporção que o São Romão se engrandecia, mais e mais ia-se rebaixando acanalhado, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjeto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da salsugem que o outro rejeitava, como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem fluminense, a legítima, a legendária; aquela em que há um samba e um rolo por noite; aquela em que se matam homens sem a polícia descobrir os assassinos; viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama; paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão. (1998, p. 259-260)

Nesse preconceituoso trecho – ou nos momentos em que Aluísio Azevedo descreve a personagem Rita Baiana dançando –, é fácil imaginar a pobreza do local. Pobreza essa que acabava influenciando as danças praticadas.

Figura I - Cortiço carioca



Fonte: imagem fotografada por Augusto Malta (1906)

Como pode ser percebido na foto de Augusto Malta (figura I), os cortiços, sejam os do século XIX ou da primeira metade do século XX, invariavelmente tinham sua parte pública de terra batida. Os momentos públicos de lazer das populações mais pobres eram, exatamente, ao relento. As festas, “os forrobodós”, ao melhorar um pouco de vida, passavam a ser “dentro de casa, com três ou quatro músicos, ceia de café com pão; muita calça branca e muito vestido engomado.” (AZEVEDO, 1998, p. 236). As ruas de terra dos cortiços, obviamente, eram bastante irregulares. Sendo assim, os dançarinos pobres se viam obrigados a levantar os pés em quase todos os passos.

Mesmo as festas privadas, nas casas das pessoas que melhoravam um pouco de vida e saíam dos cortiços, acabavam proporcionando, nas ruas, esse tipo de dança. Tinhorão, em seu estudo *Os sons que vêm da rua*, lembra que “A ‘animação dos bailecos’, por sinal, transformava a casa em que se realizava a festa num ponto de atração para a vizinhança, que formava na rua um público de curiosos chamado de ‘sereno’.” (2013, p. 198). Vale lembrar que esse “pessoal do sereno”, ao aproveitar para dançar na rua a música que vinha de dentro da casa, tinha de se virar com o chão que tinham aos pés: calçadas de pedras portuguesas ou ruas de paralelepípedos.

Para não ficar apenas nos exemplos urbanos, é possível citar também as danças que eram praticadas pelas camadas mais baixas no interior. “Tem-se notícia de que a partir de 1888, quando a Princesa Isabel proclamou a libertação dos escravos, os negros realizavam a sua dança tradicional — o samba — em diversos lugares da região ituana: na cidade e nos arrabaldes.” (IANNI, 1956, p. 404). O termo “samba” utilizado na citação não está ligado a algum dos estilos tradicionais da dança samba, mas, sim, a uma forma genérica de se falar da dança dos mais pobres.

Entretanto, depois daquela data, um desses lugares logo sobrepujou aos outros, seja quanto ao interesse que despertava, seja quanto à repercussão da fama de seu samba. Tratava-se do terreiro fronteiro à igreja de São Luís, Bispo de Tolosa, situada no antigo largo de São Francisco, hoje praça D. Pedro I. Este logradouro público reunia dois elementos altamente favoráveis à realização do samba: possuía uma igreja, onde se encontrava também a imagem de São Benedito, o que levava a irmandade negra de mesmo nome a ter aí sua sede; e permitia aglomeração de gente, *havendo chão batido suficientemente amplo para a dança e a assistência-participante*. Reuniam-se, pois, num mesmo lugar, fatores favoráveis à festa religiosa e à profana. Aí se realizou o samba até a primeira década deste século. (IANNI, 1956, p. 404. Grifos meus)

As danças ligadas às cerimônias religiosas não eram exatamente danças de casal, entretanto “havia nessa época do ano uma perfeita conjugação de cerimônias religiosas e festas profanas. Aquelas incluíam missas, comunhões, rezas e a procissão, enquanto que estas se resumiam em beber e sambar.” (IANNI, 1956, p. 405). As danças “profanas” eram, exatamente, as de casal e, é importante não esquecer, eram dançadas na terra batida. Tanto que, em certas regiões do interior de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, são chamadas de “samba de terreiro”.

Claro que seria ingenuidade imaginar que apenas o local acabou moldando todos os elementos das danças. Só para citar mais um fator, vale lembrar que esse grupo mais pobre da população era formado principalmente de negros e mestiços e que, da África, vieram tanto batuques, quanto danças que tinham, como base, o bater de pés. (GONZALEZ, 1987) Entretanto, como bem ressalta Tinhorão, existiam grandes diferenças

no final dos oitocentos [entre] as danças populares de terreiro (sempre muito presas à sua raiz negro-africana) e as de salão, dirigidas às expectativas de “modernidade” da burguesia, dos senhores de terra locais e da pequena classe média composta por profissionais liberais, funcionários públicos e gente do comércio das pequenas comunidades urbanas, ou vilas. (2012, p. 102)

Com a mudança das cortes portuguesas para o Brasil, no início do século XIX, a vida cultural da colônia mudou. A construção de bibliotecas, de faculdades, a organização da imprensa e diversos outros elementos vão transformar a forma de pensar e agir da população. Costumes das elites europeias, que antes apareciam no Brasil como uma imagem em um espelho fosco, passaram a fazer parte do cotidiano brasileiro.

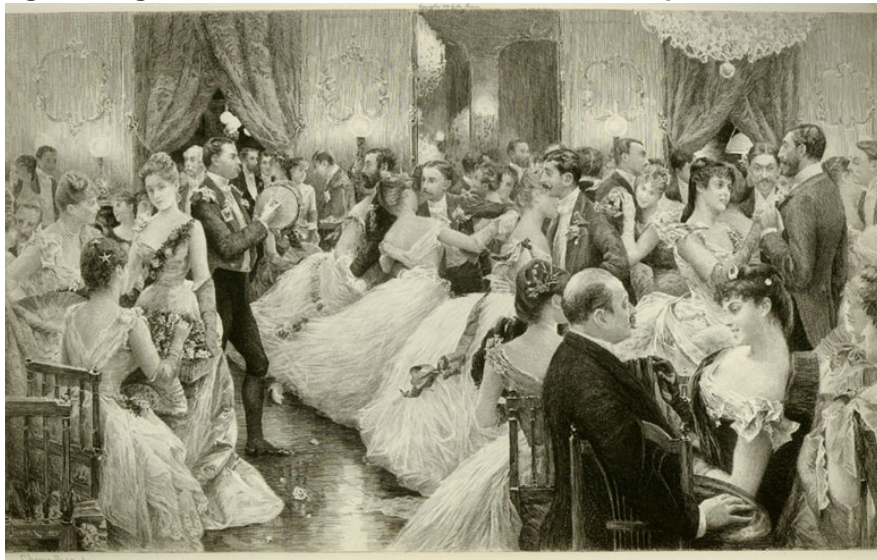
Desde o século XVIII, na Europa, os bailes com danças de casal haviam se tornado uma atividade festiva comum e desejada. A burguesia queria se diferenciar como classe, divertir-se e, ao mesmo tempo, conseguir se afastar das danças cortesãs da nobreza. Para isso, passou a organizar bailes que deixavam de ser apresentações para se tornarem eventos em que casais dançavam de maneira semi-improvisada. O sucesso foi tão grande que, em pouco tempo, até mesmo os membros da corte haviam aderido à nova moda. (HOBSBAWM, 1988; TINHORÃO, 2009)

Com a vinda da família real, em 1808, houve um contato mais direto com as modas europeias. As cortes lusitanas e a elite brasileira passaram a organizar bailes. Não é à toa que, em 13 de julho de 1811, Luís Lacombe, Compositor de Danças e Maestro de Danças da Casa Real, anuncia na *Gazeta do Rio de Janeiro* seus serviços como professor de dança. Essas aulas e esses bailes, obviamente, não aconteciam nas ruas. (COSTA, 2011)

Nos romances de Jane Austen é fácil imaginar quão lisos e agradáveis eram os pisos dos salões de baile. A elegância da casa de sir John Middleton, o grande organizador de bailes do livro *Sense and sensibility* (1811), ou a riqueza de *mister* Bingley, um dos organizadores de bailes de *Pride and prejudice* (1813), suscitariam poucas dúvidas sobre esse ponto. O mesmo pode ser visto ao acompanhar as desventuras do recém enriquecido Rubião vendo Sofia valsar, no romance *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis.

Não é apenas a cultura imaterial dos relatos literários que pode servir como ferramenta. É possível ver um pouco como eram esses bailes em gravuras feitas na época, como as de Champollion (figura II). Além disso, muitas dessas propriedades de grupos mais abastados continuam perfeitamente preservadas até hoje, com sociedades históricas lutando contra qualquer tipo de mudança (até contra a troca da tinta, dos papéis e da madeira original, para tentar preservar o passado da melhor forma possível). Sendo assim, tanto o piso do palácio de Versalhes, na Europa, quanto o de Petrópolis, no Brasil, podem servir como cultura material para comprovar esse ponto.

Figura II – gravura retratando um salão de baile europeu do século XIX



Fonte: Gravura de Eugene Champollion (1893)

A lisura e regularidade do piso desses salões acabava por permitir movimentos diferentes daqueles feitos nas danças das camadas mais baixas. Em quase toda a dança, o arrastar dos pés é que se tornava o usual. Vale acrescentar que tanto as roupas, quanto a moralidade do período – que considerava indigno para as moças mostrar o tornozelo (ROQUETTE, 1867) –, faziam com que o levantar muito os pés do chão fosse algo pouco praticado em bailes e afins.

Esta análise acabaria por ficar muito mais empobrecida se não soubéssemos quais danças foram executadas nos salões do século XIX. Essa informação, entretanto, não é difícil de ser obtida. Voltando a utilizar a literatura, podemos ver Machado de Assis dizendo, no capítulo LXIX de *Quincas Borba*, que “Os quinze minutos foram contados no relógio do Rubião, que estava ao pé da Maria Benedita, e a quem ela perguntou duas vezes que horas eram, no princípio e no fim da valsa.” (1994).

Mais ainda, nos mais importantes bailes da alta sociedade, era comum o uso de cadernetas ou cartões. Nesses cartões, vinham marcadas quais músicas seriam executadas durante o evento e as damas escreviam o nome dos cavalheiros para os quais haviam prometido determinada dança. Só para citar um exemplo, no Baile da Ilha Fiscal, o mais famoso baile do 2º Reinado brasileiro, ocorrido em 11 de novembro de 1889, “No carnê de danças que cada senhora recebia, a sequência dos estilos era rigorosa: ‘Quadrilha, valsa, polca, valsa novamente, lanceiros, valsa, polca, galope’. Eis aí um vasto programa.” (SCHWARCZ, 1998, p. 455). Vale lembrar que, com a exceção da germânica polca e do galope, todas as demais são danças de pés arrastados.

Acrescento que a prática dessas danças elitistas, conhecer a forma correta de dançá-las, era grande sinal de diferenciação de classe. Na propaganda que Luís Lacombe publicou na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1811, estava escrito:

Luiz Lacomba, Professor de Dança, ultimamente chegado ao Rio de Janeiro, tem a honra de anunciar a *todas as pessoas civilizadas desta Cidade*, que elle se propõe ensinar *todas as qualidades de Danças proprias nas sociedades*: todas as pessoas que lhe quizerem fazer a honra de tomar as suas lições, o poderão procurar na rua do Ouvidor, n. 82, 3º andar. (Sic. Grifos meus)

Essa forma de se pensar persiste até durante parte do século XX. Por isso mesmo que aprender a dançar determinadas danças era parte integrante das aulas de etiqueta. (PERNA, 2012; SILVA, 2013)

Não se deve pensar, obviamente, que essas danças não se encontravam. As danças das classes mais abastadas influenciavam as do restante da população – e vice-versa. Os mais ricos acabavam por presenciar (e não raro invejar) a dinâmica e a proximidade do bailado do populacho. As pessoas de classes mais baixas eram os empregados das casas dos nobres e burgueses e vendo as danças, imitavam-nas fora do momento de trabalho. Parafraseando Tinhorão (2009, p. 102), certas danças eram graves na corte e marotas na rua.

ALGUNS PASSOS EM ALGUNS “SALÕES”

Entre as danças de salão praticadas pela elite no século XIX, a valsa figurava como uma das de mais sucesso (algo facilmente notado pelo número muito maior de valsas no carnê de danças do Baile da Ilha Fiscal, citado acima). Trata-se de uma dança em que os casais, sem se separar, executavam inúmeras espirais durante toda a música. Pelo fato da valsa se tratar de uma música ternária, essa dinâmica costuma ser razoavelmente rápida e funciona muito melhor se todos os casais forem educados para se deslocarem no sentido anti-horário (regra constante nas lições de dança do século XIX e até em manuais do século XX, vide o *Como aprender a dançar*, de Gino Fornaciari).

Em sua movimentação básica, o casal executa um passo em deslocamento e, em seguida, duas pisadas no lugar – algo que pode se repetir por toda a música. No deslocamento, os pés de ambos podem ser arrastados pelo chão; nos passos executados praticamente no lugar, o levantar dos pés não deve ser muito grande. Como dito anteriormente ao descrever os salões da elite (ou mesmo das famílias que melhoravam de vida financeiramente), esse passo dificilmente poderia ser executado em um chão irregular.

Com uma dinâmica mais lenta, o bolero, ao longo do século XX, acaba sendo o principal substituto da valsa nos salões de terceira idade e nas aulas de etiqueta. Sua origem é mais elitista, tanto que Paiva (2011, p. 13) o chama de “filho comprovado da

Orquestra”. Seu passo básico é composto de uma repetição de passo à frente e atrás com a perna esquerda, passo atrás e a frente com a direita, sempre deslizando os pés. O caso é o mesmo que o da valsa: é muito difícil manter esse movimento sem um salão liso.

Para não ficar apenas em passos básicos, creio que vale olhar para o passo de bolero conhecido como “S”. O cavalheiro serve como apoio e condutor, enquanto a dama desliza de um lado para o outro, fazendo um movimento de meia-lua. Esse movimento deve ser executado sempre com apenas um impulso. Aqui, não apenas o salão de chão liso é importante, mas, também, a mudança do vestuário existente entre o surgimento da valsa (século XVIII) e do bolero (século XX). O espartilho já havia sido aposentado e os vestidos não contavam mais com muitas camadas, muito menos com crinolinas. (HOBBSAWM, 1988 e 1999; PRIORE, 2016)

No caso das camadas menos abastadas, é possível citar facilmente o samba de gafieira. Estilo de dança cujo nome duplamente marca a sua origem.

Baile de gente pobre – o que quer dizer predominantemente de pretos e mestiços –, essas sociedades recreativas representavam a primeira criação social de grupos praticamente sem experiência de “vida de salão”. E tanto isso é verdade que, na tentativa de imitar os bailes da gente de classe média [ou superior], tais eram os pequenos equívocos de etiqueta cometidos, que um cronista chamaria pela primeira vez esses tipos de clubes de *gafieiras* para expressar, sob esse neologismo, a verdadeira enfiada de *gaffes* que neles sempre ocorria. (TINHORÃO, 2013, p. 207. Grifos do autor)

Para evitar confusões, continuo citando o excelente Tinhorão, em outra obra, para explicar que

É evidente que o gênero de música urbana cantada aparecido nas primeiras décadas do século XX com o nome de samba ainda estava longe de ganhar a estrutura com que viria a ser reconhecido, mas seus elementos básicos já integravam, por certo, as várias danças saídas desses batuques de samba (2012, p. 85).

Entre essas “danças saídas desses batuques de samba” – e que serviram de base para o samba de gafieira – está o maxixe, tão mal visto por certos grupos sociais que foi chamado por Jota Efegê de “dança excomungada” (1974).

Dois passos no lugar e uma pisada deslocada formam o passo básico do samba de gafieira. Inicialmente, pode parecer a mesma ideia do passo da valsa, mas a diferença é grande. Para começar, a velocidade é outra: trata-se de um compasso 2/4 e um dos tempos

deve ser utilizado para a pausa. Além disso, como já foi visto, o local em que se dançava impedia o deslizar dos pés. Todos os movimentos, então, são feitos retirando os pés do chão.

É possível perceber a influência do “salão” irregular em que se dançava também nos giros: todos os giros mais clássicos do samba de gafeira são giros deslocados, movimentos em que o cavalheiro ou a dama devem pisar no chão várias vezes antes de completar a volta. Isso pode ser visto no passo conhecido como desencontro: os dois dançarinos utilizam 4 passos lentos para completar o giro. No movimento conhecido como giro da dama ou “passo do malandro”, o cavalheiro simplesmente caminha para frente, enquanto a dama gira cerca de 360° executando três passos lentos.

O passo básico do forró, outro estilo de dança praticado originalmente pelos grupos mais pobres, utiliza o mesmo tempo da base do bolero. Em algumas regiões do Brasil, o movimento também é o mesmo. Porém, a origem da dança moldou os passos de maneira que esses movimentos não pudessem ser confundidos. Enquanto no bolero se arrastam os pés, toma-se conta da postura e esticam-se as pernas, no forró o passo básico é feito de maneira mais solta, tirando os pés do chão, sem esticar as pernas e, até, dando pequenos saltitos.

Assim como os giros do samba de gafeira, os giros do forró são executados utilizando muitos passos. Além disso, costumam ser giros curtos, em que cavalheiros e damas mal chegam a completar 180°. Mesmo assim, é importante não esquecer que esses giros curtos também foram possíveis por conta de um vestuário bem mais leve do que aquele próprio da elite que valsava.

A moralidade também era bem mais leve entre os dançarinos de maxixe, samba e forró. Arígida moralidade das elites fez o cônego Roquette explicar que um cavalheiro deveria convidar uma dama para dançar da seguinte forma: “Estou certo, segundo a educação que recebeste, que não te esquecerás de dizer, quando fores tirar alguma senhora para dançar: A senhora, ou V. S., V. Ex., quer fazer-me a honra de dançar a primeira contradança ... ?” (1867, p. 72). Mais do que isso, o autor do *Código do Bom Tom* alerta: “Toma muito cuidado, meu filho, não digas nunca o gosto (*le plaisir*). Esta palavra dá a conhecer as pessoas” (ROQUETTE, 1867, p. 72. Grifos do autor). O vestuário e a moralidade mais leves das

camadas mais pobres acabavam por permitir uma dança com pernas entrelaçadas, mais junta e esfregada, herdeira da umbigada africana (TINHORÃO, 2012). É possível ver esse ponto claramente no passo básico do forró: bem junto e com as pernas misturadas.

No clássico puladinho, do samba de gafeira, podemos perceber, ao mesmo tempo, os efeitos dessa moralidade e roupas mais leves e do chão irregular em que se dançava. O casal, para executar o passo, deve ficar com os corpos extremamente colados, a perna direita do homem no meio das pernas da dama e a perna direita da dama no meio das pernas do homem. Todo o movimento executado com os corpos dos parceiros formando curvas um no outro. Nem uma moralidade rígida, nem uma crinolina permitiriam esse movimento. A moralidade também poderia impedir os saltos que dão nome ao movimento, mas que podem ser muito bem praticados não importando muito a regularidade do solo da pista de dança.

As danças com movimentos deslizados ou giros rápidos que contaram, em sua origem, com membros das camadas mais pobres da sociedade (como o tango, a salsa e o *lindy hop*), fazem parte de um processo de transição ou de realidades sociais bastante distintas. (TAQUES, 2021; HOBBSAWM, 2004; WADE, 2011) Nas palavras de Tinhorão, “O aparecimento dos salões de dança para a gente do povo ... representa um curioso momento na história das relações de classe” (2013, p. 207). Trata-se de danças que nasceram sendo praticadas em salões frequentados por mais de uma camada social e que, portanto, contaram com certos privilégios de movimentação que os “salões” originais de forrós e sambas não permitiam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O casal está bailando um bolero bem agarradinho. O cavalheiro percebe que a música vai terminar, alonga um pouco o passo à frente e executa um passo mais longo para trás, virando o corpo 90°. Atenta ao movimento, a dama segue com o corpo, estica bem uma das pernas e vira um pouco a cabeça, de maneira que o seu cabelo cai para o lado, acrescentando um belo efeito ao passo. Está feita a pose.

O local em que a dança começou a ser praticada teve alguma influência nesse movimento específico? Não sei.

Este artigo não procurou, de maneira nenhuma, esgotar o assunto. Muito pelo contrário, o objetivo central foi o de acrescentar mais um elemento no complexo campo de estudo da Dança. Pretendi, isso sim, permitir um contato maior com a origem das danças praticadas até hoje. Estou ciente que, sendo eu um dançarino brasileiro, mesmo conhecendo algumas danças de salão praticadas fora do país, posso ter feito uma análise por demais enviesada.

Por isso mesmo, creio que a hipótese levantada por este artigo – de que o local em que as danças eram praticadas quando do seu surgimento influenciaram seus passos – deve ser examinada em outros estudos. Pode, também, ser experimentada no corpo de dançarinos que, com este texto, encontraram mais um elemento para ficarem atentos enquanto dançam. Um dos efeitos dessa atenção pode ser o de enriquecer o repertório criativo desses dançarinos, que poderão criar mais cientes às principais características daquela dança.

Outras danças de salão e outros passos precisam ser analisados: o samba-rock, o *swing out*, o zouk, o xenhenhém. Tudo que foi aqui comentado, deve ser aprofundado. O campo da Dança carece de estudos históricos que se debrucem sobre documentos, que levantem hipóteses e tentem embasá-las. Com meu conhecimento de Dança e minhas leituras, tentei dar uma leve contribuição.

São pretensões grandes e pequenas. Da mesma forma que diminutas irregularidades da rua de um cortiço podem ter moldado enormemente uma dança praticada mais de cem anos depois.

REFERÊNCIAS

Gazeta do Rio de Janeiro. 13 jul. 1811. Arquivo da Biblioteca Nacional.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

AUSTEN, Jane. **Pride and Prejudice**. The Project Gutenberg, 1998. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/1342/1342-h/1342-h.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

AUSTEN, Jane. **Sense and Sensibility**. The Project Gutenberg, 1994. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/161/161-h/161-h.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHAMPOLLION, Eugène André. **Gravura**. Figura II. 1893.

COSTA, Leonor. 200 anos de muitos bailes!. In: PERNA, Marco Antonio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil – volume 1**. Rio de Janeiro: Amaragão, 2011. p. 75-82.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Gráfica Lux, 1974.

FORNACIARI, Gino. **Como aprender a dançar**. São Paulo: 1950.

GONZALEZ, Lélia. **Festas populares no Brasil**. Rio de Janeiro, Índex, 1987.

HOBSBAWM, Eric. **A era das revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HOBSBAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

IANNI, Octavio. O samba de terreiro de Itu. **Revista de História**, v. 12, n. 26. São Paulo: USP, 1956. p. 403-426.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente Medieval**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

MALTA, Augusto. **Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios n. 12 a 44 da Rua do Senado, ano de 1906**. Figura I. Foto preservada pelo Acervo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/>> e <<https://www.ifch.unicamp.br/cecult/mapas/corticos/cortimagens1.html>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. História e Imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 243-262.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**. São Paulo: USP, 2007. p. 153-171.

PALOMÉ, Edgar Charles. **Language, society and paleoculture**. California: Stanford University Press, 1982.

PAIVA, Alípio. O Bolero: das imprecisões históricas às lendas. In: PERNA, Marco Antonio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil – volume 1**. Rio de Janeiro: Amaragão, 2011. p. 11-14.

PERNA, Marco Antonio. Pequena história da Dança de Salão na cidade de São Paulo. In: PERNA, Marco Antonio (org.). **200 anos de dança de salão no Brasil – volume 4**. Rio de Janeiro: Amaragão, 2012. p. 103-142.

PRIORE, Mary del. **Histórias da gente brasileira – volume 2: Império**. São Paulo: LeYa, 2016.

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de e IOKOI, Zilda Márcia Grícoli. **A história do historiador**. São Paulo: Humanitas, 1999.

ROQUETTE, José Ignacio. **Código do bom tom**. Paris: Aillaud e Guillard, 1867.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Gledson. **Documentário Madame Poças Leitão**. São Paulo: Baila Mundo, 2013. Disponível em <https://youtu.be/rwp_LxC_2r8>. Acesso em: 10 dez. 2021.

TAQUES, Leonardo José. Tango de bordel? Reflexões sobre as possibilidades de origem do tango. **O Mosaico**. n. 20. 2021. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3896>>. Acesso em: 05 jan. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular que surge na Era da Revolução**. São Paulo: Editora 34, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folgedos: origens**. São Paulo: Editora 34, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2013.

WADE, Lisa. The emancipatory promise of the habitus: Lindy hop, the body, and social change. **Ethnography**. n. 12. Sage, 2011. p. 224-246.

Recebido em: 28/01/2022

Aceito em: 02/03/2022