



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

Mariana de Fátima Lima do Nascimento

“O PASSADO É UMA PARADA”:
um estudo sobre o brega dançado nos Bailes da Saudade em Belém do Pará

Belém
2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

Mariana de Fátima Lima do Nascimento

“O PASSADO É UMA PARADA”:
um estudo sobre o brega dançado nos Bailes da Saudade em Belém do Pará

Monografia apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura Plena em Dança.
Orientadora: Prof.^a M. Sc. Luíza Monteiro e Souza.

Belém
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA.

Nascimento, Mariana de Fátima Lima do

O passado é uma parada: um estudo sobre o brega dançado nos Bailes da Saudade em Belém do Pará / Mariana de Fátima Lima do Nascimento; orientadora Prof^a M. Sc. Luiza Monteiro e Souza. 2013.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Dança, 2013

1. Brega (Dança) – Belém (PA) . 2. Dança de salão – Belém (PA)
. 3. Baile da Saudade – Belém (PA). I. Título.

CDD - 22. ed. 792.8

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM DANÇA

MARIANA DE FATIMA LIMA DO NASCIMENTO

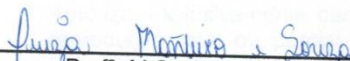
O PASSADO É UMA PARADA:
Um estudo sobre o brega dançado nos bailes da saudade
em Belém do Pará.

Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de "*Licenciado Pleno em Dança*", e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

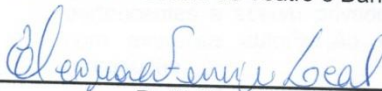
Data da Defesa 06/09/2013

Conceito: _____

Banca Examinadora:



Prof.ª M.Sc. Luiza Monteiro e Souza
Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA



Prof.ª Dra. Eleonora Leal
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

BELÉM
2013



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE ARTES VISUAIS



ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao sexto dia do mês de setembro do ano de 2013, às 15 horas, reuniu-se a Banca Examinadora, composta pelas professoras: Profª Me. Luiza Monteiro e Souza (orientadora e presidente) e Profª. Drª. Eleonora Ferreira Leal (examinadora) para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria da aluna Mariana de Fátima Lima de Nascimento, intitulado: O PASSADO É UMA PARADA: UM ESTUDO SOBRE BREGA DANÇADO NO BAILE DA SAUDADE EM BELÉM DO PARÁ. Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi aprovado com conceito aprovado
com as seguintes observações: Revisão textual e de formatação e após
fundamento teórico pontual nas sub-áreas

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 06 de setembro de 2013

Luiza Monteiro e Souza
Profª. Me. LUIZA MONTEIRO E SOUZA
Orientadora

Eleonora Ferreira Leal
Profª. ELEONORA FERREIRA LEAL
Examinadora

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Mariana de Fátima Lima do Nascimento

Local e

Data Belém, 06 setembro 2013

À minha mãe, Josefa Nascimento (*in memoriam*).

Ao meu pai, Raimundo Nascimento.

Aos meus irmãos, Sônia, Socorro, Inês, Joaquim, Arlete, Pedro,
Matheus, Herondina, Iracema e Geovane.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, pelo amor que a mim dedicaram, nas suas mais variadas expressões (noites mal dormidas, aconselhamentos, dizendo não a meus pedidos, me perdoando pelas minhas falhas e me pedindo perdão pelas suas, me acarinhando,...), pela educação que me deram, baseada na responsabilidade e no respeito e por serem meus eternos incentivadores.

Agradeço a meus Irmãos, pelo que cada um tem de especial, por terem me acolhido, pela paciência, já que sou a menor da turma, por terem me levado à escola, por me ensinarem a lição, pelas brincadeiras, por ajudarem nossos pais a me criar e por sempre acreditarem na minha capacidade. Em particular, meu muito obrigado a Arlete Lima e Sonia Reis, por não terem medido esforços para me acompanhar nas festas da saudade, mostrando-me um pouco desse universo que costumam frequentar nos finais de semana.

Agradeço à professora Luiza Monteiro, primeiro por ter me aceitado como orientanda e, em segundo lugar, mas não menos importante, pela paciência, pela competência, pela humildade, pelos “puxões de orelha” nos momentos em que realmente precisava deles, pelo carinho e serenidade com que vem me conduzindo para a realização deste trabalho.

Agradeço a meu professor de dança e amigo, Cezar Marcondes Júnior, pela amabilidade, por ter me contaminado com o “vírus da dança de salão” e por ter me incitado a buscar novos conhecimentos.

Agradeço a meu namorado Ismael, por ser o meu porto seguro.

Agradeço às meninas e meninos que trabalharam e trabalham comigo ensinando as pessoas a dançar, com os quais aprendi que sozinho nada se constrói.

Agradeço a meus colegas de curso, tanto aqueles que fizeram parte da minha turma quanto os que conheci ao longo dos anos, em especial Heberton Lobato, Keline, Juhlly Moraes, Patrícia Régia, Géssica Nunes, Jéssica Nascimento, Elaine Daniely, Isabela Belém, Marília Moreira, Pedro Lucas, Rafaela Centeno, Roberta Mescouto, pelo companheirismo e amizade.

Agradeço aos meus alunos de dança de salão, pois sei que torcem por mim.

Agradeço aos meus informantes, por terem reservado a mim uns minutinhos de seu tempo, mas principalmente pela confiança, pois sem eles este trabalho não se realizaria.

Enfim, agradeço a Deus, por guiar meus passos e por ter colocado todas essas pessoas em meu caminho, pois, como disse antes, não se constrói nada sozinho. E essas pessoas, assim como outras que não mencionei, me ajudaram, talvez sem ter consciência, cada um a seu modo, a construir um pedacinho deste trabalho.

“Eu gosto de rosto colado e caqueado nas pernas”

Cláudio Afonso

RESUMO

Esta pesquisa debruça-se sobre a temática do brega em Belém do Pará, trazendo o Baile da Saudade como lócus de pesquisa, por se constituir em uma festa de brega peculiar, na qual se dançam várias danças de salão, dentre elas o brega. Nesse sentido, expõe-se a dinâmica de um Baile da Saudade, suas danças, suas músicas, a faixa etária do público, o brega enquanto dança importante dentro da festa, onde é produzido e reproduzido. Assim, faz-se um apanhado acerca do significado da palavra brega, considerando a construção e uso do termo tanto pelos paraenses e adeptos da cultura brega, como em outros estados do Brasil. E para compreendermos a dança do brega no Baile da Saudade, esta se encontra descrita com a finalidade de conhecermos como o brega é dançado habilmente pelos frequentadores desses locais.

Palavras-chave: Baile da Saudade. Brega. Dança.

ABSTRACT

This research study about thematic of *Brega* in Belém of Pará State, emphasizing a peculiar party of this theme, *Baile da Saudade*, as a locus of research. At this party there are various ballroom dancing, including the *Brega* rhythm. In this sense, exposes the dynamics of a *Baile da Saudade*, their dances, their music, their public age group, the *brega* as one of the most important dances at party, which is produced and reproduced. Thus, it is an overview of the meaning of the word *Brega* considering the construction and use of the term by citizen of Para state and adepts of *Brega* culture, as in other states of Brazil. And to understand the *Brega* dance in *Baile da Saudade*, this is described in order to know how *Brega* is skillfully danced by frequenters of these places.

Keyword: *Baile da Saudade*, *Brega*, dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01:	Faixas de divulgação tecnobrega e baile dos coroas	28
Figura 02:	Faixas de divulgação Baile da Saudade e tecnobrega	28
Figura 03:	A vestimenta do merengueiro	33
Figura 04:	Preparação para o caqueado	34
Figura 05:	Os enlases	52
Figura 06:	Cavalheiro conduz a dama com os membros superiores	54
Figura 07:	Braço flexionado	55
Figura 08:	Braços semiflexionados	55
Figura 09:	Enlace da dama	55
Figura 10:	Dama enclinada	57

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O BAILE DA SAUDADE E A DANÇA DE SALÃO	17
2.1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA DANÇA DE SALÃO	17
2.2 OS BAILES DA SAUDADE EM BELÉM DO PARÁ	22
2.3 AS DANÇAS A DOIS NO BAILE DA SAUDADE	29
2.3.1 Merengue	30
2.3.2 Bolero	35
2.3.3 Forró	36
2.3.4 Xote	36
2.3.5 Lambada	37
2.4 REMANSO A SUA CASA DE RECORDAÇÕES	38
3 O TERMO BREGA	43
3.1 OS SIGNIFICADOS DA PALAVRA BREGA	43
3.2 O BREGA NO PARÁ	46
4 A DANÇA DO BREGA NO BAILE DA SAUDADE	51
4.1 OS ENLACES	51
4.2 OS DESLOCAMENTOS	56
4.3 OS GIROS	57
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	63

1 INTRODUÇÃO

O brega, enquanto temática central deste trabalho de conclusão de curso, surgiu devido uma pesquisa de campo realizada durante a disciplina Manifestações Espetaculares II, momento no qual procurei compreender como se processava a festa de brega chamada “Baile da Saudade”. Por outro lado, por estar ligada à dança de salão, chamou-me atenção a forma como aqueles atores percorriam o salão mantendo variadas formas de enlace e, ao mesmo tempo, conservando uma postura não recomendada durante as aulas de dança de salão que eu costumava frequentar como aluna e professora.

Esses atores, obviamente, aprenderam a dançar em outro contexto, no qual, de certa maneira, cada pessoa pode desenvolver sua dança sem se preocupar com questões anatômicas ou estéticas formais, mas em manter o padrão cultural e por meio dele criar seu próprio estilo. Considerando, ainda, o local de observação, “a festa”, mesmo indivíduos oriundos da dança de salão poderiam desenvolver suas maneiras próprias desviando-se, mesmo que minimamente, dos ensinamentos de sala de aula, já que a festa, de certa forma, é um lugar de transgressão.

Esta pesquisa, portanto, buscou conhecer a maneira como o frequentador do Baile da Saudade desenvolve seus movimentos no salão ao dançar o brega. Nessa medida, procurará expor o modo de fazer do sujeito que não necessariamente é um profissional da dança, mas que nem por isso desenvolve um repertório menos criativo. Acredito que esta pesquisa tanto alimentará o fazer do professor de dança, como estimulará aos interessados no assunto a pensar o brega em outro patamar, próprio do paraense, ou seja enquanto festa, enquanto dança que faz parte da cultura local, pouco conhecido pelo restante do Brasil.

Nesse sentido, objetivou-se sistematizar os movimentos básicos que compõem o brega dançado no Baile da Saudade em Belém do Pará. Para isso, em específico, procurou-se compreender a postura corporal adotada pelos dançantes, frequentadores de Baile da Saudade, identificar os tipos de enlace e as maneiras de se deslocar e girar no salão, bem como apresentar as características de um Baile da Saudade.

Esses objetivos foram traçados para responder à seguinte questão: Como se dança brega nos Bailes da Saudade em Belém do Pará?

Assim, adotou-se como hipótese que os frequentadores de Bailes da Saudade, que em sua maioria não recorreram a academias de dança para aprender a desenvolver os passos do brega, apresentam uma forma peculiar de dançar e de se colocar no salão, revelando uma diversidade de posturas e de movimentações. Parte-se do princípio de que o brega em Belém do Pará é uma manifestação cultural, de modo que os contatos com a música e com o movimento ocorrem cotidianamente, pois se aprende também a dançar durante o processo de socialização, seja por meio de influência familiar, ou experimentando os movimentos no momento da festa.

Diante do exposto, a segunda seção intitulada “O Baile da Saudade e a Dança de Salão” trará um breve histórico da dança de salão, demonstrando o conjunto de danças que fazem parte desse gênero e em seguida situará o leitor no contexto do Baile da Saudade, identificando suas peculiaridades como repertório musical, público frequentador, danças de salão encontradas no baile, destacando como estas são dançadas nos bailes e nas academias no que concerne ao seu passo básico.

Para tecer o percurso histórico da dança de salão, recorreu-se às abordagens de Mariana Massena (2006), Airleise Rodrigues (2011) e Vagner Rodrigues (2006), pois mesmo com algumas divergências traçam um panorama sobre a dança de salão no contexto europeu, sua inserção no Brasil por meio da corte portuguesa, bem como as danças a dois peculiares do nosso país, que apresentam influências culturais múltiplas. Importa enfatizar que suas pesquisas não tratam especificamente da história da dança de salão, mas estão situadas dentro contexto deste gênero de dança.

Por outro lado, para entender o Baile da Saudade e as danças de salão nele contidas, utilizaram-se observações em locais que promovem esse tipo de festa, entrevistas com os partícipes do evento, e apropriou-se da pesquisa de Maurício Costa (2009) que analisa o circuito bregueiro em Belém do Pará, apontando em um de seus capítulos a dança como fator essencial para a dinâmica da festa. Nessa pesquisa, ressalta as festas de brega como típicas do estado, dentre elas o Baile da Saudade, destacando assim em seu pós-escrito, as características desse baile e sua relação com o circuito bregueiro.

Ainda, na seção dois, encontraremos como se organiza um Baile da Saudade em uma casa de pequeno porte. Para isso, tomou-se como referência o “Remanso: a sua casa de recordações”. Nesse sentido, por estar se falando de baile na perspectiva de festa, para pensar esta dinâmica festiva seja sob a ótica da organização ou da transgressão, destaca-se a obra de Lúcia Lobato (2008), que apresenta-nos as perspectivas de Guarinelo e Duvinaud, as quais são distintas, pois enquanto o primeiro não entende a festa como extra-cotidiana, o outro a compreende como momento de ruptura com o cotidiano.

Na terceira seção, perceberemos como se construíram os significados da palavra “brega”, sendo utilizada no centro-sul do Brasil como adjetivo e pelos paraenses como substantivo. Notando, assim, que a palavra brega há tempos vem sendo empregada de forma pejorativa, utilizada para desqualificar o modo de agir, falar, vestir ou mesmo de ser de determinado grupo social. Nesse sentido, tem-se como referência o historiador Paulo Cesar Araújo que analisa como surgiu o verbete brega para designar cantores populares; o etnomusicólogo Samuel Araújo (1999), que ao procurar compreender o que é a música brega, acaba encontrando uma miscelânea de gêneros musicais, sendo chamados de brega; e Rosilene Coelho (2008), que procura demonstrar o traço estilístico da música brega com as obras da poetisa portuguesa, também marginalizada, chamada Florbela Espanca.

Em Belém do Pará, no entanto, o vocábulo brega designa um ritmo, configurando-se em uma dança que ganha novas características devido ao uso de tecnologias, aceleração do andamento musical¹ e introdução de instrumentos, mas que continua reconhecido como brega localmente, com suas diversas variações como: tecnobrega, calypso, brega melody entre outros. Assim, para pensar essa questão, retoma-se a obra de Mauricio Costa (2009), Tiago Monteiro (2012) e Tony Costa (2011), sendo que este último destaca tanto o brega quanto o carimbó como elementos identitários da cultura paraense, mesmo que apropriados pela indústria fonográfica.

A última seção analisa que as modificações não ocorreram apenas na música, mas também na dança, tendo em vista que a aceleração do brega entrou no gosto popular e criou uma forma própria de dançar que nem sempre necessita de pares para se realizar, bastando apenas “tremar”, trazendo à tona um contraste

¹ Corresponde à velocidade das pulsações da música.

entre o brega atual e o brega passado. Nessa perspectiva, são ressaltadas as movimentações do brega presentes no Baile da Saudade.

Assim, já tendo identificado as principais características do Baile da Saudade em Belém do Pará, será apresentada a postura corporal adotada pelos dançantes, frequentadores desse tipo de festa, e uma descrição dos tipos de enlace, das formas de deslocamentos e dos giros.

Para obter conhecimento acerca desse tema, realizou-se pesquisa de campo, mais enfaticamente em dois Bailes da Saudade em Belém do Pará: o primeiro, situado no bairro da Sacramenta, chamado “Remanso: a sua casa de recordações” e o segundo, situado no bairro do Mangueirão, chamado “Clube da saudade”. Nesse sentido, foi escolhido esse tipo de investigação, pois

no estudo de campo, o pesquisador realiza a maior parte do trabalho pessoalmente, pois é enfatizada importância de o pesquisador ter tido ele mesmo uma experiência direta com a situação de estudo. Também se exige do pesquisador que permaneça o maior tempo possível na comunidade, pois somente com essa imersão na realidade é que se podem entender as regras, os costumes e as convenções que regem o grupo estudado. (GIL, 2002, p. 53).

Quanto à observação, esta foi participante na medida em que busquei viver o Baile da Saudade no que concerne à dança para senti-la de fato, portanto estive sujeita a todas as implicações de uma mulher que frequenta essa festa. Assim, para Mann (1970, p.96):

[...] a observação participante é uma “tentativa de colocar o observador e o observado do mesmo lado, tornando-se o observador um membro do grupo de molde a vivenciar o que eles vivenciam e trabalhar dentro do sistema de referência deles. (apud LAKATOS; MARCONI, 2007, p. 196).

Como procedimentos de pesquisa, foram realizadas entrevistas com os frequentadores, promotores de festa e DJ, a partir de roteiro semiestruturado. A entrevista apresenta-se como técnica adequada na medida em que favorece o contato direto com o sujeito, e o roteiro semiestruturado possibilita que as perguntas não se tornem vagas e deixa a possibilidade da elaboração de novos questionamentos. Diante do exposto, Lakatos e Marconi observam:

A entrevista é um encontro entre duas pessoas, afim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional. É um procedimento utilizado na investigação social, para a coleta de dados ou para ajudar no diagnóstico ou no tratamento de um problema social (LAKATOS; MARCONI, 2007, p. 197).

Conjuntamente a essas ações de caráter prático, destaca-se que este trabalho possui como principal referencial teórico Maurício Dias da Costa que escreveu sobre o circuito bregueiro em 2003, e mesmo não sendo seu foco de trabalho o Baile da Saudade, trouxe várias reflexões sobre o contexto bregueiro de Belém do Pará, incluindo o despontar dos Bailes da Saudade no estado.

2 O BAILE DA SAUDADE E A DANÇA DE SALÃO

Nesta seção enfocarei o surgimento dos Bailes da Saudade, suas características, bem como sua dinâmica relacionada às danças de salão presentes em sua realização. Procurando essa conexão, abordarei primordialmente como a dança de salão vem se constituindo, de forma a abrigar vários subgêneros que surgem ao longo da história, os quais são inseridos conforme a cultura de cada sociedade.

Na sequência, identificarei os elementos que compõem o Baile da Saudade, caracterizando-o, sendo alguns deles as músicas – na maioria das vezes não aceleradas – e a dança a dois. Em seguida, abordarei como funciona um Baile da Saudade em uma casa de pequeno porte e especializada nesse tipo de evento. Para isso, observou-se especificamente o Remanso²: a sua casa de recordações.

Visitas a outros estabelecimentos, como Clube da Saudade³ de modo mais frequente, e de maneira fortuita à sede do São Domingos⁴ e à casa de *show* Mauro's⁵, também foram realizadas, porém com o intuito de analisar os dançantes.

2.1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA DANÇA DE SALÃO

O Renascimento cultural dos séculos XV e XVI trouxe diversas mudanças no campo das artes, cultura e política. Nessa época, a dança começou a ter um sentido social, isto é, era dançada em festas pela nobreza apenas como entretenimento e como recreação. Essas danças, de acordo com Rodrigues (2011), foram possibilitadas devido às danças da corte terem se dividido em danças teatrais e danças sociais. Nesse sentido, a linguagem conhecida como dança de salão se encaixou nessa última classificação.

No entanto, essas primeiras danças, dentre elas o *Minueto*⁶ e a *Quadrille*⁷, segundo Perna (2001), eram danças de salão, mas não eram danças de pares

² Sede situada na Av. Dr. Freitas, no Bairro da Sacramenta na periferia da cidade de Belém.

³ Casa de *show* situada na entrada do Una, bairro periférico de Belém.

⁴ Sede Tradicional localizada no bairro do Jurunas, em Belém.

⁵ Casa de *show* localizada na Av. Augusto Montenegro, na cidade de Belém.

⁶ Dança francesa de ritmo ternário, de pares ainda não enlaçados, caracterizada pela graciosidade e equilíbrio dos movimentos. No minueto, damas e cavalheiros de cabeleira empoadas

enlaçados, de maneira que podemos dizer que diferiam bastante das danças de salão praticadas nos dias atuais.

O enlace entre o casal aparece primeiramente com a valsa, que surgiu no século XVIII em Paris e representou um choque para a moral da época, devido à aproximação entre dama e cavalheiro. Em relação a essa questão, Rodrigues (2011, p. 15) ressalta que “[...] a *Valsa*, [...] era considerada uma dança indecente, pelo fato do cavalheiro envolver com o braço a cintura da dama, e dessa ter que levantar um pouco o vestido para não tropeçar”.

No Brasil, a organização de bailes iniciou após a chegada da corte portuguesa na cidade do Rio de Janeiro, e a valsa registrou-se no país em 1837. Vale ressaltar que a valsa brasileira apresenta algumas peculiaridades. Acerca dessas peculiaridades, observemos abaixo:

A valsa é uma dança ternária que, no Brasil, desenvolveu características próprias, como os andamentos bem lentos e um esquema de modulação similar ao das polcas, sendo dançada ainda em bailes de debutantes e casamentos (Perna *apud* RODRIGUES, 2006, p. 12).

A responsável pela popularidade da dança de salão no Brasil foi a Polca – “Dança popular da Boemia do antigo império Austro Húngaro introduzida nos salões europeus na era pós-napoleônica, na qual os pares enlaçados dançavam rodeando e com rápidos pulinhos na ponta dos pés” (RODRIGUES, 2011, p. 16) –, que chegou ao Brasil em 1845, e em seguida, no ano de 1846, no teatro São Paulo. A polca fez tanto sucesso que foi criada a sociedade constante de polca⁸.

A polca, segundo Sandroni (2001), assim como o lundu⁹, influenciou a primeira dança popular de par enlaçado criada no Brasil, nascida em meados do século XIX, o maxixe. Este surgiu, ainda segundo esse mesmo autor, primeiro em forma de dança, sendo dançado ao som de polcas, lundus e tangos, apresentando

acompanhavam o andamento lento e cerimonioso da música, fazendo medidas e dando passinhos. (RODRIGUES, 2006, p. 12).

⁷ Dança francesa realizada por quatro casais formando um quadrado e voltados para o centro.

⁸ A sociedade constante de polca corresponde a uma agremiação. Disponível em: <http://www.estrelabrasileira3.com.br/mpb_hist%20sampa.html>. Acesso em: 01 set. 2013.

⁹ O lundu, por sua vez, tem origem africana e foi trazida por escravos da região da Angola e do Congo. No final do século XVIII, foi adotado como gênero musical, sendo que em 1792 foram publicadas as primeiras partituras com lundus. Incorporado pelas camadas mais altas da sociedade e pela aristocracia, o lundu começou a ser apresentado nos teatros e casas, tanto na forma de música como dança. (Sandroni *apud* MASSENA, 2006, p. 19).

como principal característica o movimento circular dos quadris durante sua execução.

Essa interpretação torna-se interessante na medida em que usualmente na dança de salão, quando se ouve determinado gênero musical, este imediatamente é ligado a uma dança que apresenta expressão corporal peculiar, passos característicos, mas não enclausurados, e geralmente carregam o mesmo nome, por exemplo, existe o gênero musical forró, e a dança forró. Portanto, é como se os movimentos da dança maxixe já existissem antes da música maxixe. Essa afirmação, que enfoca a dança do maxixe como anterior à criação deste como gênero musical, aparece primeiramente nos escritos de Jota Efegê chamado Maxixe, a dança excomungada, onde declara que

[o maxixe gênero musical] formou-se utilizando os elementos rítmicos e melódicos que já vinham proporcionando aos dançarinos condições capazes de conduzi-los nos volteios, requebros e algo de acrobacia compreendidos na desabusada dança. (Efegê *apud* RODRIGUES, 2006, p. 13).

No que tange às características da dança exposta acima, importa ressaltar que o maxixe fora considerado inicialmente uma dança vulgar e de baixa categoria, sendo executada em locais denominados de “bailes de negros”, “arrasta-pés” e “assustados”. No entanto, mesmo diante do preconceito, tornou-se moda e adentrou os salões da elite, espalhando-se assim por todas as camadas sociais, mesmo que com algumas restrições à sensualidade própria de seus movimentos. A esse respeito, Jota Efegê comenta:

O maxixe que surgiu espúrio, combatido pela decência, repudiado pelos preconceitos familiares, ficou escondido nas *cavernas*, longe dos catões, muito dos quais nem sempre legítimos. Mas, provocante “gostoso como ele só (tal a qualificação de uma quadrinha irreverente) acabou, embora contido um pouco em sua coreografia lasciva, penetrando nos salões. Tornou-se moda desfrutou grande voga. (Efegê *apud* RODRIGUES, 2006, p. 15)

Até 1930, era considerado símbolo nacional, posto este que fora alcançado pelo samba nessa mesma década. Massena (2006) destaca que enquanto gênero musical surgiu concomitantemente à sua “nacionalização” durante as décadas de 1920 a 1930.

Quando se fala em dança de salão, é recorrente entender que se está fazendo referência à dança praticada a dois, que geralmente é realizada por homem e mulher, nas quais comumente ocorre o enlace da dama. Porém, algumas escolas, academias ou casas especializadas em ensinar essa linguagem da dança acabam incluindo determinados ritmos¹⁰, ou mesmo utilizando outras classificações para delimitar o que, em seus entendimentos, categorizar-se-iam por dança de salão, postura esta que de certa forma acaba por excluir alguns gêneros de dança. Nesse sentido, a antropóloga Massena elabora um entendimento conceitual acerca da dança de salão, apontando alguns gêneros que dela fazem parte.

Chamo de “dança de salão”: um conjunto de danças praticadas a dois, de diversos ritmos. Integram este conjunto danças com ritmos tradicionais do Brasil, como o samba de gafieira e o forró, assim como ritmos com origens em outros países, como o bolero, a salsa, o zouk, o tango e o swing. Estes últimos, apesar de sua origem estrangeira, foram reinterpretados ao chegar ao Brasil e são aqui dançados de uma forma peculiar, diferente da forma dançada em suas origens (MASSENA, 2006, p. 12).

Ao olharmos o panorama da dança de par enlaçado hoje, perceberemos o quão variados são os ritmos e as danças que o compõem, cabendo reconhecer que diversas culturas inter-relacionaram-se produzindo o complexo conjunto que chamamos de dança de salão. Dessa forma, no contexto artístico da dança de salão inseriram-se ao longo do processo diversas danças com influências múltiplas que se espalharam pelo país e chegaram ao estado do Pará.

Em Belém, segundo Rodrigues (2011), a primeira academia de dança de salão pertenceu ao engenheiro e arquiteto Camilo Porto, chamada “Só Ele, Só Ela”, este também era dono da “Gemini Drive-In”¹¹. Posteriormente, com a finalidade de apurar seus conhecimentos no gênero de dança citada, procurou um dos mais importantes nomes da dança de salão no Rio de Janeiro, a Professora Maria Antonietta Guaycurus¹² de Souza (1927-2009).

Nascida no Amazonas a Professora Maria Antonietta chegou à cidade maravilhosa nos anos 1940. Aos 17 anos entrou na academia de Vasco Moraes, tornando-se posteriormente, auxiliar de dança, ministrando aulas até 1970 quando

¹⁰ Quando falo em ritmo, refiro-me ao padrão rítmico que define um gênero musical.

¹¹ Boate de sucesso da década de 1980, que possuía vários ambientes e encontrava-se situada na BR 316, em Belém.

¹² Disponível em: www.dancadesalao.com

ocorreu o fechamento da academia. Após esse fato, passou a ministrar aulas na “Gafieira Elite”¹³, e em seguida na “Estudantina”¹⁴, a gafieira mais conhecida do Rio de Janeiro.

No início de sua atuação, enfrentou vários preconceitos, pois nesse período sustentava-se o estigma sobre as mulheres e a dança, o qual taxava as mulheres que frequentavam as academias de dança de meretrizes¹⁵, por isso seus alunos eram do sexo masculino, em sua maioria, profissionais liberais e universitários, inclusive Jaime Arôxa¹⁶ e Carlinhos de Jesus¹⁷ passaram por sua sala de aula.

A partir desse relato mínimo, pode-se dizer que os primeiros amantes da dança de salão em Belém do Pará procuraram aperfeiçoar seus conhecimentos em dança de salão com aquela que fora considerada a professora mais qualificada por sua experiência em ensinar este gênero de dança.

Atualmente, a dança de salão encontra-se difundida pela cidade contando com praticantes de variadas faixas etárias e com profissionais reconhecidos por sua competência, que em geral nasceram em suas próprias academias ou escolas de dança, sem o reconhecimento do mundo acadêmico. Dentre eles, podemos citar: Marcelo Thiganá¹⁸, Júnior Carvalho¹⁹, Maria do Carmo, Marina Benarrós, Juninho

¹³ Situada na Rua Frei Caneca, n. 4, Centro, Rio de Janeiro.

¹⁴ Situada na Praça Tiradentes, 81, Centro, Rio de Janeiro.

¹⁵ Termo que designa prostituta, mulher rameira.

¹⁶ Professor, bailarino e coreógrafo. [...] Na década de 1980, quando se mudou em definitivo de Recife para o Rio de Janeiro, descobriu a dança de salão por intermédio da mais antiga professora, Maria Antonieta. Já como profissional, criou sua própria metodologia de ensino da dança de salão, destacando a expressão dos sentimentos pelo movimento, respeito de si próprio e a busca de conhecimento maior sobre o outro. Em 1986. Montou sua própria escola de dança, pela qual já passaram mais de 24 mil alunos. (<http://www.jaimearoxa.com.br>)

¹⁷ O dançarino e coreógrafo Carlinhos de Jesus nasceu no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1953. Nascido no bairro de Marechal Hermes e criado em Cavalcante, tornou-se um expoente da dança de salão no Brasil, apresentando-se em espetáculos teatrais e em programas de TV. Atualmente é diretor da Casa de Dança Carlinhos de Jesus, no Rio de Janeiro, e proprietário da casa noturna Lapa 40 Graus Sinuca & Gafieira. No carnaval, além de ter sido coreógrafo da comissão de frente da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, ele arrasta uma multidão com o seu Bloco dois pra lá, dois pra cá, desde 1991, que percorre as Ruas do bairro de Botafogo e Copacabana.

¹⁸ Professor e coreógrafo, ministra aulas há 26 anos, nascido em Belém, suas influências começaram no interior do município de São Domingos do Capim, onde viveu na infância. Lá, Thiganá teve o primeiro contato com a dança, aos 3 anos de idade no terreiro ao som dos curimbós, da dança do siríá e conheceu o folclore regional paraense. Fundou a Companhia de Dança Marcelo Thiganá em 1993 e revelou diversos profissionais de dança de salão do estado do Pará.

¹⁹ Dança desde os 17 anos, iniciou com Marcelo Thiganá. Em 1996 começou a atuar como professor criando sua própria companhia e escola de dança, conhecida como escola de dança Júnior Carvalho, nas dependências do SUBSAR, espaço identificado pela prática da dança de salão situado na Praça Amazonas 1089, bairro do Jurunas, Belém, de onde saíram várias pessoas que hoje são reconhecidas como professores de dança de salão. Há cerca de quatro anos ao receber

Cruz, Tereza Cruz, Cezar Marcondes, Sidney Teixeira, Cesar Cordeiro, Frank Coelho, Aderson Campos, Rolon Ho.

Além das aulas rotineiras, muitos dos profissionais supracitados promovem eventos que favoreçam a sociabilidade dos envolvidos nesse universo, como bailes, *workshop* e festivais.

A história da dança é bastante controversa e não se tem como objetivo deste trabalho desenvolver um levantamento minucioso acerca desse assunto, pelo menos por hora. Nesse sentido, após essa breve abordagem sobre a chegada da dança de salão ao Brasil e a Belém, passaremos para o próximo tópico que tratará sobre os Bailes da Saudade como um dos locais no qual as danças de salão são frequentemente difundidas.

2.2 OS BAILES DA SAUDADE EM BELÉM DO PARÁ

As festas de sonoros ou pickarpes²⁰ são realizadas desde as décadas de 1950 e 1960, daí a ideia do Baile da Saudade como uma reedição de festas que eram comuns à juventude desse período. Portanto, os Bailes da Saudade seriam festas de aparelhagem que priorizam dentro do repertório musical músicas de décadas passadas. Haja vista, os sonoros serem as primeiras formas de aparelhagem.

Estabelecimentos, por exemplo, como o Movimento Jovem da Sacramenta, nos anos 70 e 80, eram conhecidos por promoverem festas para a juventude, mas não restrita a ela, denominada de “toca tudo”, portanto ouviam-se boleros, merengues, bregas, lambadas, reggae, discoteca, pop rock nacional. Os sucessos da época.

A partir do exposto, fica claro que as festas consideradas atuais para a juventude desse período como o próprio nome da sede deixava patente, é bastante parecida com o que chamamos hoje de Baile da Saudade. Observe a declaração de

um convite do *La Milonga Studios* em Bremen partiu para a Alemanha onde realiza Festival de dança brasileira chamado: Conexão Dance Festival.

²⁰ Empreendimento familiar, contratado para tocar em pequenos eventos como aniversários, casamentos, ou em bailes promovidos por sedes, gafieiras ou cabarés, formado por equipamentos articulados como toca discos a válvula, amplificador e projetor sonoro, correspondem, portanto, ao antepassado das aparelhagens.

Inês Nascimento²¹ sobre as músicas e o público frequentador, durante as festas realizadas na década de 1980:

No início só tocava aparelhagem pequena, o Rubi só começou a tocar na época do Amauri Silveira. Pra festa vinha todo tipo de gente, vinha velho, vinha bastante gente nova, mas as músicas eram os bregas daquela época, músicas que antes era atual e agora é passado... No final tocava aquela música: "Tchau, tchau amor, eu vou embora, tchau tchau amor chegou a hora de me despedir de dizer adeus de beijar pela ultima vez os lábios seus"... (entrevista realizada em 22 jun. 2013).

Em conversa, fala do merengue, da discoteca. Assim, o Baile da Saudade parece já existir, mas não com esse nome por ser nesse período a atualidade das festas de aparelhagem.

Interessante notar que tais bailes, segundo Costa (2009), surgem no final da década de 1990 e se inserem no circuito bregueiro da cidade de Belém por ocorrerem nos mesmos locais, com os mesmos festeiros²² e aparelhagens. Sendo que, por sua peculiaridade ao privilegiar gêneros musicais como merengues e boleros, apresentam-se como a face oposta das festas de tecnobrega²³ emergentes nos anos 2000. Zenildo (DJ²⁴ e dono do Brasilândia²⁵), mediante conversa rápida, comenta que o movimento do Baile da Saudade inicia nos anos 2000, fazendo um resgate da família e da tranquilidade nas festas.

Quanto às aparelhagens, apesar de algumas destas serem empreendimentos da mesma família, como o Rubi²⁶, a sua versão saudade é o Rubi saudade, A Nave da Saudade. O Pop Som, por exemplo, divide-se em Super Pop: O Novo águia de fogo, com DJ Élison e Juninho, e o Pop Saudade, A Relíquia da saudade, com DJ Betinho e Siqueira, não são exatamente as mesmas aparelhagens, quando se faz referência ao circuito bregueiro ligado às festas de tecnobrega.

²¹ Dona de casa. Na época possuía 17 anos, morava com os pais no mesmo terreno onde se realizava a festa e ajudava a mãe a vender tacacá durante o evento.

²² Promotores ou donos da festa.

²³ Fusão da música brega padrão com elementos eletrônicos do teclado e da mesa de som (COSTA, 2009, p. 221).

²⁴ Chamado discotecário ou controlista (até a década de 1980).

²⁵ Criada em 12 de junho de 1945 pelo Sr. Zenon da Costa Fonseca, chamado primeiramente de "Pikarpo Brasilândia". Em 1950, foi denominada de "Sonoro Brasilândia". Atualmente aparelhagem especializada em bailes da saudade com o nome de Super Brasilândia: o calhambeque da saudade.

²⁶ Denominação "o poderoso Rubi – A Nave do Som".

Nesse sentido, a versão saudade das aparelhagens mais famosas na cidade de Belém do Pará aparece quando o Baile da Saudade torna-se um empreendimento lucrativo devido ao seu sucesso por atrair um número expressivo de pessoas que querem ouvir outro tipo de música, menos acelerada, ou mesmo mantendo suas características originais e dançar a dois. Antes de esse movimento ganhar corpo e visibilidade, veja a entrevista de Gilmar Santos realizada em 2003:

[...] o público da saudade é um publico limitado e financeiramente não vai compensar pro contratante contratar o Rubi com um baile com pouca renda de portaria. Porque não é a massa humana, não é a maioria, são uma minoria, são poucas pessoas que curtem esse tipo de eventos. Então, tem as aparelhagens pra esse tipo de baile. O cachê dela é bem menor. É uma aparelhagem... Baile da Saudade, não é desmerecendo, mas são umas aparelhagens que elas não têm os mesmos recursos técnicos, os mesmos periféricos que uma aparelhagem do nível do Rubi tem [...] Pro cara me pagar o meu contrato é preciso que ele tenha uma boa renda, uma casa de grande público. E o Baile da Saudade só mexe com casas pequenas, com público limitado. O ingresso é mais barato em Baile da Saudade. Então não vai ter condições de pagar o cachê do Rubi com uma portaria de Baile da Saudade. (COSTA, 2009, p. 225).

O ingresso continua com o valor acessível, casas grandes e pequenas promovem tais eventos, as aparelhagens especializadas e de pequeno porte persistem e incrementam-se, e as de grande porte, como pudemos perceber nos dois últimos parágrafos expostos acima, procuram adequar-se e se apropriar desse mercado, haja vista a reviravolta verificada de forma consistente no excerto abaixo:

Fato destacado é o aumento da popularidade, do apelo às massas, deste tipo de evento. A frequência dos Bailes da Saudade cresceu vertiginosamente nos últimos anos, chegando a uma média provável de 7.000 a 8.000 pessoas nas casas de festa de grande porte em cada evento, de acordo com a previsão de alguns pesquisadores (GUERREIRO, Alan & SILVA, Fabrício *apud* COSTA, 2009, p. 226). Esta mudança significa, por sua vez, que os Bailes da Saudade tornaram-se um investimento atrativo para os empresários do circuito. Os ganhos com a [saudade] passam a atrair tanto as grandes casas de festa da cidade quanto as grandes aparelhagens. (COSTA, 2009, p. 226).

Dentro desse contexto, daqueles que dialogam com a saudade em seu empreendimento, temos as chamadas serestas, festa na qual se ouvem os mesmos gêneros musicais contidos nas festas chamadas Bailes da Saudade, com ênfase em boleros, bregas e xotes. A seresta, pois, também seria um Baile da Saudade, na medida em que corresponde a uma festa que evoca o passado através do repertório

musical e prima pela dança a dois. Porém não é uma festa de aparelhagem, pois embora faça uso das músicas mecânicas no intervalo, o destaque está nos cantores²⁷ e nas bandas.

As serestas são realizadas em casas como o Bolero²⁸, a Casa da seresta²⁹, o Botequim³⁰, entre outros. Nesses lugares a prática do contrato³¹ e das fichas³² é comum, demonstrando poder aquisitivo de suas frequentadoras e a presença intensa de praticantes da dança de salão.

Por outro lado, à nomenclatura Baile da Saudade vinculam-se enfaticamente as festas de aparelhagem que ocorrem em locais como o Clube da Saudade, Remanso: a sua casa de recordações, Armazém do som, Toca do Lobo, Estação da Saudade, Imperial, São Domingos, São Joaquim, *Point* das Flores, A Pororoca, Vermelhão, entre outros. Locais onde dançar com alguém acontece de maneira franca e direta, sem o dinheiro como intermediário. Notou-se, contudo, que o cavalheiro tem o costume de oferecer bebida à dama, e cada vez que esta dança ganha mais bebida, é como se tentasse agradá-la ou deixá-la vulnerável às suas possíveis investidas³³. Percebe-se também a satisfação desta com tal atitude. Outro fator interessante é a presença significativa de casais.

As aparelhagens aparecem como inerentes a esse tipo de evento, dentre elas temos: Diamantina, Flamengo, Brasileirinho, Fusquinha da Saudade, Globo de Ouro, Santos, Veleiro da saudade, Trovão negro, Brasilândia, Big som, Rubi Saudade, Cinal, Pop Saudade, Mineirão, Nery saudade, A Kombi da Saudade, DAF saudade, Nova Dimensão Saudade. Importa destacar que tanto cantores com repertório especializado como aparelhagens na figura do DJ, podem ser responsáveis pelas músicas tocadas no Baile da Saudade.

²⁷ Como exemplo, tem-se a cantora Cleide Moraes, artista bastante conhecida e reconhecida por cantar nesse tipo de festa, e as bandas Orlando Pereira e Sayonara.

²⁸ Situado na Travessa Padre Eutíquio, 3809, no bairro da Condor, Belém.

²⁹ Casa noturna situada na Ferreira Pena, 354, bairro do Umarizal, Belém.

³⁰ Av. Gentil Bitencourt, 1445, bairro Nazaré, Belém.

³¹ Forma de prestação de serviço bastante peculiar [...] realizada pelo *personal dance*, [que] encontra-se terminantemente proibido de dançar com qualquer outra mulher durante a festa que não seja sua contratante ou contratantes. (NASCIMENTO, 2008, p. 21).

³² Garotos oriundos de academias de dança de salão encontram-se disponíveis para dançar mediante o pagamento de pequena quantia, em média de R\$2,00 por música. As damas compram fichas para adquirir o serviço, cada ficha corresponde a uma música.

³³ Essa prática pode ser observada em todos os lugares visitados, ou seja, no Clube da saudade visitado durante o mês de abril de 2013 e em 14 de julho de 2013, no Mauro's no dia 02 de maio do mesmo ano, no Remanso local já visitado em 2011 e revisitado nos domingos do Mês de maio, e no São domingos visitado em 09 de junho de 2013. Festas em que permaneci por 4 horas.

Quanto à faixa etária do público frequentador, Costa (2009) em pesquisa realizada em 2003 constatou que esta varia entre 25 e 60 anos de idade. Diante dessa referência e adotando como exemplo somente os Bailes da Saudade animados por aparelhagem, deve-se considerar também o discurso de Cláudio Afonso do Nascimento Rodrigues³⁴, colhido em entrevista realizada em 07 de junho de 2013.

Assíduo frequentador dos Bailes desde a década de 1990, ao ser indagado sobre as características musicais dessa festa, nos mostra a relação do repertório musical com o público frequentador. Nesta medida, apresenta-nos a seguinte divisão: o Baile dos Coroas, a Saudade Moderna e o Baile das Marcantes.

No primeiro, os gêneros musicais seriam o merengue, a lambada, o bolero, o passado, também chamado de brega passado (músicas românticas cantadas por Paulo Sérgio³⁵ e José Augusto³⁶, entre outros), *flash* brega³⁷, *flash* reggae³⁸, samba³⁹, *dance*⁴⁰, carimbó⁴¹, *flash* brega internacional⁴² oriundos das décadas de 1950, 1960, 1970, até 1980, no máximo, onde não é aceitável outro tipo de música, sendo que, a partir dessa denominação, o público sabe que o repertório será voltado para pessoas que possuem a partir de 40 anos de idade ou que gostam de canções bem antigas.

³⁴ Técnico e operador de som.

³⁵ Cantor e compositor nascido em 1944 em Alegre, no Espírito Santo. Iniciou sua carreira em 1968 no Rio de Janeiro, ano em que lançou seu primeiro disco com a música "A última canção".

³⁶ Cantor e compositor nascido em 1953, no Rio de Janeiro. Em 1973, gravou seu primeiro disco, obtendo sucesso com a música "De que vale ter tudo na vida" e "Eu quero apenas carinho". Outras músicas que fizeram sucesso na década de 1980 foram: "Sábado", "De Igual Pra Igual", "Chuvvas de Verão", "Eu e você", "Fui Eu", "Só Você", "Amantes", entre outras.

³⁷ Músicas do "movimento bregueiro" da década de 1980 por Mauro Cota, Luís Guilherme, Frankito Lopes, Juca Medalha, Ted Max entre outros

³⁸ Ritmo originário da Jamaica, em que em primeiro plano aparece o baixo e a bateria, deixando os outros instrumentos como acompanhamento secundário. Como Cantores temos: Bob Marley, John Holt, Gregory Isaacs, Erick Donaldson, entre outros

³⁹ O dance também é chamado de discoteca, temos como principais representantes Donna Summer, Michael Jackson etc.

⁴⁰ Ritmo sincopado de origem afro-brasileira que se tornou símbolo nacional em 1930. No baile da saudade em geral dança-se samba no pé ao som de cantores como Luis Melodia, Benito de Paula entre outros.

⁴¹ Dança e música do Estado do Pará localizado na região norte do Brasil. Seu nome vem do instrumento percussivo chamado curimbó, utilizado nesse ritmo que é um tambor. Pode ser dançado em pares ou individualmente. Em grupos folclóricos é dançado em pares e em círculo.

⁴² Músicas cantadas em outro idioma, de cunho romântico, em geral *rock* ou, podemos citar "*New kid in tawn- Eagle, Have you the raen- Credence, H's naw ar never-Elvis Presley, mississip- Pissycat, Give me your tonight-Shakin Steven*" (CD *Flesh* brega Internacional volume 2)

Segundo Cláudio Rodrigues, o Baile da Saudade moderno seria aquele que geralmente é comandado por aparelhagens como o Pop Saudade, o Rubi Saudade e o Tupinambá Saudade, ao quais tocam arrochas⁴³ e bregas mais recentes, mas que não lhe agradam. Nessa medida, poderíamos dizer que se identificam efetivamente pessoas a partir de 25 anos.

No “Baile das Marcantes”, tocam-se e dançam-se bregas da década de 1980 em diante, porém o entrevistado afirma que prefere o “Baile dos Coroas”, pois gosta de dançar passeando no salão, ou, em suas palavras: “Danço como as pessoas falam na catê... é na categoria” (informação verbal). Nesta última denominação, temos frequentadores com menos de 25 anos, pois se dançam bregas *melodys*.

Verificam-se, então, três tipos de baile, de maneira que fica claro que o referido “passado” não apresenta uma data definida e que a “saudade” de uns não necessariamente é a “saudade” de outros. Então, pode-se entender que o mercado da saudade vem se ampliando em busca de atender às variadas faixas etárias.

Enquanto nomenclaturas instituídas, as quais podem ser observadas em faixas e em propagandas televisivas, têm-se o baile dos coroas e o baile das marcantes, que aparecem como campos distintos, apesar de este último também trabalhar com a ideia da saudade mesmo se referindo a um passado recente. Já a chamada “saudade moderna”, referida por nosso entrevistado, não aparece como um evento destacado e as aparelhagens citadas estão vinculadas à denominação Baile da Saudade.

Observe nas imagens abaixo uma das formas de divulgação dos bailes, na qual aparecem o local e a data do evento, a aparelhagem e a especificação do baile, caso esteja ligado à ideia de saudade, além de outros atrativos, como valor da cerveja, também serem mencionados.

⁴³ São denominados arrochas, por exemplo, músicas da banda Asas Livres. Segundo Hélio Moraes, frequentador há cinco anos de bailes da saudade: “Para se dançar arrocha, é necessário remelexo”.

Figura 1 - Faixas de divulgação (tecnobrega e baile dos coroas)



Foto: Mariana Nascimento.

Figura 2 - Faixas de divulgação (Baile da Saudade e tecnobrega)



Foto: Mariana Nascimento.

Em visita aos bailes, pude perceber a utilização ou não do termo “coroas”, pois quando estive no Clube da Saudade, onde na ocasião estava o Globo de Ouro, a todo o momento o DJ frisava: “Este é o baile dos coroas”. Porém, quando estive no Mauro’s, por me terem dito que lá estava acontecendo um Baile da Saudade, já que o aparelho era o Pop Saudade, a relíquia da saudade, em nenhum momento o DJ qualificou o baile como sendo “dos coroas”. E quando visitei o Remanso, animado naquele momento pela Kombi da saudade também não houve referência alguma à expressão. Já na sede São Domingos, apesar de não haver DJ ou faixa qualificando o baile, o próprio local é conhecido por realizar baile dos coroas. Portanto, a palavra “coroas”, bem como a expressão “marcantes”, em Belém, adjetivam o Baile da Saudade.

Diante dessa variedade de casas especializadas em festas para recordar, esta pesquisa tomará como lócus de investigação para observar as danças de salão a casa de festa “Remanso: a sua casa de recordações” e o “Clube da Saudade”, além de visitas ao “São Domingos”, para verificar a recorrência de movimentações. Optei, também, por visitar outros estabelecimentos que não realizam somente Bailes da Saudade, como o Mauro’s, para verificar se há alguma diferença, na dança e no público em relação às outras casas que só promovem Baile da Saudade.

Nesse sentido, com o intuito de observar a dança do brega no Baile da Saudade, assim como as outras danças de salão, priorizaram-se os Bailes da Saudade qualificados como “dos coroas” (os considerados os verdadeiros Bailes da Saudade) e os sem especificação. Não utilizarei o baile das marcantes, pois nele se ouve brega melody, que apresenta uma forma diferente de dançar aproximando-se dos movimentos do tecnobrega, porém menos acelerados.

2.3 AS DANÇAS A DOIS NOS BAILES DA SAUDADE EM BELÉM DO PARÁ

Retomando o entendimento sobre dança de salão, vejamos a propaganda de um conhecido professor de dança desse gênero em Belém do Pará. Thiganá, em site⁴⁴, convida: “realize o sonho de dançar, aprenda todos os ritmos da dança de salão: Bolero, Salsa, Zouk, Samba de Gafieira, Merengue, Bachata, Tango, Forró, Tecnobrega, Baile da Saudade, Reggae e etc.”. Observa-se que ele extrapola o número de ritmos mencionados pela antropóloga Massena (2006) exposto no primeiro tópico da segunda seção, e ainda deixa em aberto a existência de outros que não foram elencados.

Daí a necessidade de dizermos o que denominaremos de dança de salão. Para isso, mesclaremos as duas definições e a vivência que tenho em dança de salão há sete anos. Nesse sentido, apontando como dança de salão aquelas dançadas em par, dentre as quais temos: Valsa, Tango⁴⁵, Bolero, Samba de

⁴⁴ <<http://www.marcelothigana.com>>

⁴⁵ Sua origem encontra-se na área do Rio da Prata, nas cidades de Buenos Aires e Montevideú. Dança considerada complexa, por isso em geral é ensinada à parte. O passo básico contém oito movimentos, sendo que no quinto a dama cruza e do sexto movimento em diante se pode mudar a frente.

gafieira⁴⁶, Salsa⁴⁷, Zouk⁴⁸, Merengue, Bachata⁴⁹, Lambada, Soltinho⁵⁰, Forró, Xote, Brega (tecnobrega, saudade ou brega passado) entre outros. Não incluirei o reggae, pois mesmo ele sendo um ritmo dançado a dois no Pará, praticamente não é ensinado nas academias, casas e escolas de dança em Belém.

A partir do princípio exposto acima, as danças de salão encontradas nos Bailes da Saudade são: Merengue, Bolero, Lambada, Brega, Forró e Xote. Em termos de movimentações, algumas danças se aproximam como o brega e o bolero. Deve-se considerar essa questão, pois Costa (2009), ao referir-se ao estudo de Silva (1992) sobre a música brega, enfatiza-a como *aboleirada*. Deteremo-nos sobre essas e outras questões pertinentes ao brega mais adiante.

Deter-nos-emos, portanto, nas danças praticadas a dois no Baile da Saudade, enfatizando a sua origem e como são praticadas nos Bailes da Saudade e ensinadas nas academias de dança de salão. Nessa perspectiva, temos:

2.3.1 Merengue

Os historiadores, de acordo com Farias (2011), convergem no entendimento de que as primeiras notícias sobre o merengue situam-se em meados de 1840 e início de 1850 em Santo Domingo⁵¹. Prova disso seria o artigo de Eugenio Perdon, escrito em 1854, publicado no jornal *El Oasis*, no qual se fala em ritmo caribenho. Tal texto desqualifica o gênero musical e considera a dança como sendo de uma sensualidade imoral. Acredita-se que esse gênero musical e essa dança seriam o merengue, que vinha se tornando popular dentre as camadas pobres e negras. Outras versões dizem:

⁴⁶ Dança brasileira também considerada complexa, devido aos trejeitos corporais – a malandragem do cavalheiro. Seus passos básicos são: o quadrado fechado ou marcadinho, utilizados para sambas de andamentos rápidos e medianos; e o quadrado para sambas lentos; o “gancho”, que geralmente serve para iniciar, ligar e finalizar movimentos.

⁴⁷ Salsa, em castelhano, significa “tempero”. A adoção do nome quis transmitir uma música com “sabor”; a dança é sensual e os giros são frequentes. Em geral é dançada em linha.

⁴⁸ O Zouk é uma dança bastante sensual, na qual dama e cavalheiro tendem a intensificar o contato corporal, dança-se de membros inferiores afastados, de forma que possam encaixar-se dama e cavalheiro, encostando a parte interna da coxa um do outro. Assemelha-se a lambada, por isso dizemos que é uma lambada lenta.

⁴⁹ Dança sensual originária da República Dominicana, que apresenta passo básico semelhante ao do bolero, com dois passos para a direita e para a esquerda, elevando-se o quadril nas extremidades.

⁵⁰ Dança alegre realizada ao som de rock.

⁵¹ Atualmente Capital da República Dominicana

[...] o conhecido músico dominicano Luis Alberti definiu o Merengue: “É uma mescla do espanhol e de nossas tonadas camponesas do interior”. Na visão de Alberti, o Merengue não apresenta nenhuma origem da cultura negra trazida pelos africanos à América. Outra tese polêmica é a do folclorista dominicano Fradique Lizardo, o qual defende a ideia de que o baile teria sua origem entre os anos de 1631 e 1700, quando teria chegado à ilha de Santo Domingo a tribo africana Bara. (Lizardo *apud* FARIAS, 2011, p. 251).

Independente das especulações, Farias (2011) associa o merengue à expansão do que chama de música afro-latino-caribenha. Nesse sentido, compreende que a cultura caribenha se expande para além de seu território político. Por isso, ao discorrer sobre a introdução do merengue na capital paraense e sua inserção cultural, cita Garcia Marquez que diz:

O Caribe, que, em rigor se estende, desde o norte até o sul dos Estados Unidos e pelo sul até o Brasil. Não pense que é um delírio expansionista. Não: é que o Caribe não é somente uma área geográfica, como crêem os geógrafos, e sim uma área cultural muito homogênea. (FARIAS, 2011, p. 229).

Entende-se, então, que ao falar da entrada da cultura caribenha no Brasil por meio das músicas, o Pará, mais precisamente Belém, seria um dos lugares dentro do percurso por onde essa cultura caribenha seria reinterpretada. Isso ocorre devido a sua posição geográfica e econômica na região norte na passagem do século XIX para o XX. Assim, os portos surgem como lugares não apenas de transações comerciais, mas de interações culturais. Como se pode notar,

pelo seu cosmopolitismo, podemos dizer que o porto é um espaço de hibridizações por excelência. As trocas interculturais, fruto do contato de pessoas que vêm e vão para lugares diferentes, funcionam como um canal inicial das hibridizações posteriores. Ressaltamos, portanto, o fato de que o porto acaba desempenhando não só uma função econômica, mas também uma influência cultural interessante. [...] Quero enfatizar que a entrada da música afro-latino-caribenha em Belém acontece por intermédio de espaços de passagem, de trânsito (não-lugares), que são vividos por agentes transnacionais como marinheiros, estivadores, prostitutas, músicos, viajantes etc. Não podemos precisar até onde iam os marinheiros que aportavam em Belém. (FARIAS, 2011, p. 230-232).

Nos portos, donos de aparelhagens e outras pessoas adquiriam por meio de contrabando LPs⁵² vindos de outros países latinos, construindo, portanto, seu acervo

⁵² São discos de vinil conhecido simplesmente como vinil, ou ainda *Long Play* (LP). Foi uma mídia desenvolvida no final da década de 1940 para a reprodução musical, que usa um

de merengues e cúmbias (entendidas como merengues mais lentos). Assim as aparelhagens, constituíram-se como difusoras de ritmos caribenhos, pois já atuavam nas gafieiras⁵³, sedes e social⁵⁴ nas décadas de 1950 e 1960. Vejamos:

No fim dos anos 50 e início dos 60 já existiam na cidade várias aparelhagens em pleno funcionamento: Rubi, Clube do Remo, Flamengo, Monte Cristo, Hércules, Alvi-Azul, Big-Ben, Selma, A Voz do Trabalhador, entre outras. Era um tempo em que os aparelhos podiam ser levados em uma carroça, meio de transporte ainda presente nas ruas de Belém. (FARIAS, 2011, p. 242).

Farias (2011) destaca que o merengue era proibido em casas frequentadas pela elite, que priorizava a execução de boleros. Enquanto nas sedes, durante certo período histórico, não tocava, pois se encontrava censurado, já a gafieira⁵⁵ era o lugar do merengue, onde poderia ser ouvido e dançado livremente, por isso ressalta que, por “[...] Fazer parte dos espaços de lazer das camadas baixas representadas por estivadores, marceneiros, peixeiros, marinheiros e prostitutas, tornava o Merengue a expressão do mau gosto musical e da vulgaridade” (FARIAS, 2011, p. 238). Interessante frisar que o Sr. Otoniel, em entrevista concedida a este mesmo autor, relata a transformação das sedes em gafieira, quando o merengue começa a compor a seleção musical apreciada nesses lugares. Percebe-se, então, a estigmatização do merengue e do seu dançante.

O merengue insere-se como ritmo inerente ao Baile da Saudade, principalmente quando se fala naqueles voltados para os coroas, inclusive na casa de *show* Clube da saudade houve um concurso de merengue. Nesse mesmo local

material plástico chamado vinil (normalmente feito de PVC), usualmente de cor preta, que registra informações de áudio, que podem ser reproduzidas em um toca-discos..

⁵³ O termo gafieira, [...], surgiu na década de 20 do século XX e designava os salões de dança e cabarés localizados em sobrados dos bairros de Botafogo, Catete e Centro, no Rio de Janeiro. Com o tempo, uma variação da dança e do samba também passa a ser chamada por samba de gafieira. Segundo Ana Maria de São José, a gafieira seria um ambiente popular ocupado por “um grupo de pessoas de classes menos favorecidas que tinha a necessidade de diversão. A gafieira era um local onde uma camada da população que era totalmente marginalizada e excluída dos ambientes sociais tinha a possibilidade da aceitação social” (São José *apud* FARIAS, 2011, p. 233).

⁵⁴ Casas consideradas locais de divertimento da elite, onde o merengue era proibido.

⁵⁵ A Estrela do Norte [gafieira localizada no bairro do Guamá, em Belém] consolidou-se na década de 60 e 70 como o lugar de cultivo do Merengue na cidade. Podemos assegurar que a partir de 1960, o Merengue e o bolero certamente são os ritmos mais tocados nas festas de gafieira em Belém (FARIAS, 2011, p. 236).

pude perceber que a figura do merengueiro⁵⁶ persiste, reconhecido por sua vestimenta e pela desenvoltura ao dançar, que pode ser constatada pelos olhos do público diante da feitura de seus caqueados⁵⁷. Certamente o merengueiro não está sozinho, a dama precisa ter agilidade nas pernas e quadris, tanto para acompanhá-lo no caqueado como para criar os seus.

Figura 3 - A vestimenta do merengueiro



Foto: Mariana Nascimento.

⁵⁶ Indivíduo que se paramentava com grande esmero para chamar a atenção e mostrar seu talento como dançarino nas festas. Sapato bico fino, salto carrapeta de duas cores, calça de linho branco e camisa de manga comprida compunham a indumentária padrão desse personagem marcante nas festas de gafieira em Belém. Entre eles destacam-se, Bronzeado, Sinvalzinho, Baca, Caco Verde, Napuzinho, Oswaldinho e, por último, aquele que por muitos é considerado o mais ilustre: Orlando Boca de Ouro (FARIAS, 2011, p. 241).

⁵⁷ Movimentos de pernas bastante diversificados, que mostram a habilidade e a criatividade do dançante que parece brincar com a música.

Nas academias de dança de salão, o passo básico do merengue compreende três passos para trás, juntando os pés no terceiro passo e trocando o peso duas vezes, começando a caminhada para frente com a mesma perna que iniciou o movimento. Esta caminhada para frente e para trás, ou vice-versa, é realizada tanto pelo cavalheiro quanto pela dama. Os cavalheiros iniciam com perna esquerda caminhando para trás e a dama com a perna direita caminhando para frente. Outros movimentos de pernas, denominados popularmente de “caqueado”, também são ensinados, no entanto o que fará a diferença no merengue é a criatividade.

Nos Bailes da Saudade, verifica-se o passo básico visto nas academias, mas como se este fosse uma continuação das caminhadas cadenciadas que se faz no brega e que no merengue são realizadas em andamento acelerado. Assim como o dois e um – utilizado comumente nas academias como passo básico do forró – realizado de forma saltitada e rápida.

Em relação a outros movimentos, pode-se citar como peculiar o fato de o cavalheiro fazer caminhadas laterais cruzando as pernas e a dama o acompanhar deslocando-se, fazendo movimentos de pernas e quadris. Nesse momento, o cavalheiro e a dama podem ficar de braços abertos mantendo o contato corporal pelas mãos. Ou manter o enlace tradicional com certo afastamento. Para a feitura dos “caqueados”, cada casal escolhe a melhor maneira.

Figura 4 - Preparação para o “caqueado”



Foto: Mariana Nascimento.

2.3.2 Bolero

O bolero foi anteriormente citado como apreciado nos locais frequentados pela elite, porém atualmente também se encontra nos Bailes da Saudade localizados na periferia de Belém.

De acordo com as poucas informações que se tem acerca de sua origem, classificam-no como uma dança de origem espanhola do século XVIII, mas que no Brasil apresenta uma forte influência do tango, devido aos “esses”⁵⁸ e às caminhadas⁵⁹ comumente realizadas pelos casais. Essas misturas de movimentações são bastante frequentes, inclusive algumas danças como o samba-rock⁶⁰ nasceram dessa mistura, dessa improvisação⁶¹.

Nas aulas de dança de salão, o bolero é a primeira dança a ser ensinada. Os professores justificam tal precedência, alegando que ajudará a adquirir a postura adequada e o andamento cadenciado trabalhará a coordenação motora para que os movimentos incorporem-se à música. Todo esse benefício trazido pela prática do bolero influenciará substancialmente o aprendizado de outras danças.

Durante o ensino, o professor apresenta dois passos básicos, a saber: o dois e dois do bolero (dois passos para a direita e dois para a esquerda) e o vai e vem que consiste em dois passos para frente e dois passos para trás, ambos os movimentos são realizados em quatro tempos.

Nos Bailes da Saudade, no que diz respeito à movimentação, boleros e bregas são dançados da mesma maneira, tendendo para os movimentos considerados típicos de brega para a dança de salão paraense. O andamento musical proporcionará ao dançante um andar cadenciado e pouco mais lento, porém não se assemelhará à caminhada do bolero ensinado nas academias de dança de

⁵⁸ No tango, os “esses” são chamados de “8”; podem ser feitos pela frente ou por trás. Procura-se com os pés desenhar um “8” ou “esses” no chão.

⁵⁹ As caminhadas são realizadas de três em três passos, sendo que no terceiro passo aguarda-se dois tempos, tornando-o mais lento. O cavalheiro pode caminhar cruzando pela frente da dama ou pode fazer com que ela cruze pela sua frente. Pode fazer com que ela caminhe em círculo ao seu redor ou ainda podem caminhar juntos na mesma direção, passeando pelo salão, estes são alguns exemplos.

⁶⁰ O samba-rock surgiu a partir de dois códigos de dança de salão: o samba e o rokably. Apesar de fazerem parte da mesma categoria de dança [...], ambos são diferentes em sua estrutura. No rokably a ênfase é dada nos giros do casal, bem como nos saltos e nas acrobacias. No samba-rock as pernas e o quadril aparecem como elementos para o acompanhamento da cadência da música, enquanto os braços constroem enlaces pelo corpo. (RODRIGUES, 2006, p. 33)

⁶¹ Ver Vagner Rodrigues, que trabalha a mistura, o hibridismo que gera uma nova modalidade de dança.

salão. Pois caminharão em dois passos lentos e três rápidos, enfatizando os quadris da dama, entre outras formas.

2.3.3 Forró

De origem nordestina e de fácil gosto popular, apresenta duas vertentes, o pé-de-serra⁶² e o universitário⁶³. Seu movimento básico ensinado nas academias é o dois e dois⁶⁴, semelhante ao do bolero, porém mais dinâmico, o dois e um⁶⁵ e o um e um, este último significando um balanço. Em incursões nos Bailes da Saudade, constatei que apesar de ser um ritmo contagiante e intensamente procurado nas academias, pouco é executado nessas festas. As canções são de bandas e cantores que estão fora da mídia atualmente, mas que já fizeram sucesso: como Mastruz com leite, Tropicália, Luís Gonzaga, entre outros.

2.3.4 Xote

Segundo Souza (2002), o Xote vem da dança *schottisch*, de nome originariamente alemão, que fora introduzida na Inglaterra em 1848 e chegou ao Brasil pelo Rio de Janeiro em 1851, sendo apresentado pelo professor de dança José Maria Toussaint. Apresenta andamento lento e compasso⁶⁶ binário.

Nas academias de dança de salão paraense, o xote é ensinado pouco antes da quadra junina ou nesse período. Seu passo básico é o mesmo do forró, sendo que devem ser saltitados e bate-se o pé no chão com mais ênfase no quarto passo para retornar para a esquerda ou para a direita.

O xote e o forró são dançados da mesma maneira nos Bailes da Saudade, assim, dependendo do dançante, podem ser apresentados saltitos como dito

⁶² [...] é caracterizado por ter como fonte de inspiração artística o universo rural do sertanejo, e tem origem em meados da década 1940, no Nordeste. É tocado por trios de zabumba, sanfona e triângulo (Syllos; Montanhaur *apud* QUADROS JUNIOR; VOLPY, 2005, p. 128).

⁶³ Surgido em meados da década de 1990, admite outros instrumentos como contrabaixo, bateria, violão na composição de suas músicas. Na dança, incorporam-se diversos giros e movimentações provenientes de outras danças de salão.

⁶⁴ A rigor utilizado pelos dançantes em Belém do Pará.

⁶⁵ Quando o professor reconhece que muitos municípios paraenses adotam tal movimentação, mas também para propiciar alternativas de movimentação.

⁶⁶ Significa a unidade de tempo (pulsção batida) o acento e o ritmo (HOWARD, 1991, p. 24).

anteriormente ou não, assemelhando-se ao forró. Geralmente as músicas são de Luís Gonzaga, Dominginhos.

2.3.5 Lambada

Rodrigues (2011) relata que a Lambada⁶⁷ é originária do estado do Pará, sendo influenciada em suas bases melódicas pelo Carimbó, sendo que na década de 1970, segundo Leão Costa (2011), temos os defensores do carimbó chamado “pau e corda” ou “de raiz”, e de outro lado temos aqueles que defendiam sua “modernização” para entrar no circuito comercial. Representando essa última vertente, registra-se o cantor Pinduca, que introduziu guitarras, bateria e contrabaixos elétricos, além de elementos caribenhos na estrutura do carimbo. Provavelmente tenha sido essa última versão, juntamente com a guitarrada que influenciaram a lambada.

Rodrigues (2011) ressalta ainda que a lambada, ao chegar ao nordeste em Porto Seguro, encantou o produtor e cineasta Olivier Lorssac, o qual retornou à França e posteriormente montou a banda Kaoma, que vendeu milhões de cópias nas décadas de 1980 e 1990, e que até hoje é conhecida pela música “Chorando se foi”. Cantores nacionais adotaram, diante do sucesso, esse gênero musical, dentre eles, constam: Beto Barbosa, Fafá de Belém, Sidney Magal entre outros.

A lambada é ensinada com o mesmo passo básico do *zouk*. De pernas afastadas, dama e cavalheiro encaixam-se mexendo os quadris de um lado para o outro, retirando levemente os pés do chão durante as trocas de peso, porém chuta-se delicadamente no quarto tempo. A dança busca enfatizar o molejo da cintura pélvica⁶⁸ e da cintura escapular⁶⁹. Os movimentos devem ser feitos com agilidade devido ao andamento musical.

Dança-se, a lambada nos Bailes da Saudade da mesma maneira como é ensinada nas escolas de dança de salão. Obviamente que nesses bailes costuma-se ousar, buscando maior contato corporal com a dama. Interessa destacar que comumente os merengues são chamados de lambadas devido à rapidez de seu

⁶⁷ Rodrigues (2011) destaca que, supostamente, a denominação provém do fato de determinada rádio local chamar as músicas mais vibrantes de lambada.

⁶⁸ Formada pelos ossos do quadril (2 ilíacos).

⁶⁹ Clavículas e escápulas.

andamento, ou seja, músicas mais vibrantes muitas vezes são chamadas de lambadas.

No entanto, para esclarecer essa questão, de acordo com Hélio Moraes⁷⁰, frequentador de Baile da Saudade há cinco anos, a principal diferença entre o merengue e a lambada no momento da dança, em suas palavras, é que “O merengue é mais rápido que a lambada, o casal não pode se soltar. [O cavalheiro] deve fazer o caqueado rápido junto com a parceira, já na lambada pode rodar, joga [a dama] pra lá e pra cá” (informação verbal).

Então, percebe-se que, segundo Hélio Moraes, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2013, a ênfase do merengue são os caqueados realizados junto com a dama, e na lambada os giros.

Apreciou-se, portanto, nesta subseção, as danças contidas no Baile da Saudade, com exceção do brega, que será detalhado em seção específica. Passaremos, a partir de agora, ao próximo tópico, no qual conheceremos a organização e a dinâmica de um baile dessa modalidade, tomando como exemplo a casa “Remanso: a sua casa de recordações”.

2.4 O REMANSO: a sua casa de recordações

A casa de festa “Remanso”, localizada na periferia da cidade de Belém, no bairro da Sacramenta, é especializada na realização de Bailes da Saudade. Importa advertir que desde a década de 1970 realizam-se festas neste local, que por essa época denominava-se “Movimento Jovem da Sacramenta”, mais conhecido como “Marcondes⁷¹”, onde se ouvia tudo que estivesse fazendo sucesso na época, inclusive boleros, merengues, bregas, lambadas, discoteca. Esses eventos foram interrompidos com o falecimento de uma das fundadoras, Chamada Eliana Dias Cardoso, na década de 1990, pois Ilsa Maria da Silva não conseguiu continuar a realizar os eventos. De forma que as festas de aparelhagem voltaram a ocorrer quando Ana Alice Santos Duarte e Valdecy Silva Santos adquiriram o imóvel.

⁷⁰ Moto-taxista e vigilante, morador do Paracuri II em Icoaraci, Belém. Frequentador assíduo do Clube da Saudade e dois meses convidado para dançar juntamente com sua companheira no corpo de baile do Fusquinha da Saudade.

⁷¹ O proprietário e morador do terreno se chamava José Marcondes Moreira da Silva, e por ser conhecido no bairro as pessoas se acostumaram a chamar a sede de Marcondes.

Nesse sentido, com o intuito de conhecer como ocorrem os Bailes da Saudade na sede em questão, quais os mecanismos necessários para sua realização e partindo do princípio de que um baile é uma festa, trago Lúcia lobato (2008), que em “Uma transgressão que revela e renova”, busca refletir a teoria de Guarinelo, para o qual a festa não é compreendida como manifestação extra-cotidiana, na medida em que possui uma organização que está vinculada à vida cotidiana. Por outro lado, nessa mesma obra traz a perspectiva de Duvinaud, para o qual segundo a autora a festa conotaria uma ruptura com o cotidiano, portanto com a ordem, devido seu o caráter transgressor.

Um dos motivos pelos quais a festa não estaria fora do cotidiano seria a existência de uma data definida, de funções e hierarquias determinadas. Provavelmente do ponto de vista do festeiro – termo utilizado pelo DJ para denominar o promotor da festa – esta perspectiva seja bem relevante, na medida em que se faz necessário todo um aparato de providências para que a festa ocorra. Além da necessidade de uma agenda festiva que se inscreva no cotidiano do indivíduo.

Assim, neste pequeno trecho Alice, mostra as dificuldades de organizar uma festa:

Há 15 anos trabalho com Baile da Saudade e é muito difícil fazer uma festa sem local fixo, às vezes nem a aparelhagem quer vir tocar, mas a gente não desistiu. No início a gente mesmo fazia a propaganda, íamos pra a festa onde tava a aparelhagem que ia tocar pra gente e passávamos as cortesias ou bônus. Mas tudo melhorou! Hoje as aparelhagens vêm agendar, pra ver o dia que vão tocar. (Ana Alice Duarte proprietária e produtora de eventos em entrevista concedida em novembro de 2011).

Então, para que ocorra um Baile da Saudade, segundo Alice, necessita-se dos funcionários (garçonetes, seguranças da portaria e do salão, vendedor de ingressos, trabalhadores que ficam no bar, no banheiro); de uma aparelhagem que pode ser de grande ou pequeno porte.

Geralmente, nas casas pequenas, o comum é a aparelhagem de pequeno porte, na medida em que tais aparelhagens custam em media R\$1.000,00 e procuram os promotores da festa para se agendar. Enquanto as aparelhagens maiores são procuradas pelo festeiro, porém a sede em questão só contrata

cantores e aparelhagens de grande porte em ocasiões especiais, como por exemplo, o aniversário da sede.

As bebidas alcoólicas e não alcoólicas são imprescindíveis, assim como a autorização da SEMA (Secretaria do Meio Ambiente) e da DPA (Departamento de Polícia Administrativa). No entanto, é notório que mesmo com a autorização a relação com autoridade policial só se torna amigável se houver pagamento extra para a viatura da área. Nesse caso, eles deixam o número do telefone para qualquer eventualidade, assim o dono da festa obtém a simpatia e um tratamento especial. Provavelmente esse tipo de relação não é exclusividade do Remanso.

As bebidas, as autorizações, a aparelhagem e os trabalhadores mencionados geralmente estão presentes nos Bailes da Saudade em Belém do Pará.

Outro elemento importante é a divulgação – feita por meio de carro som, faixas e comerciais em emissoras de rádio e televisão como a RBA⁷² – e uma programação fixa. A programação obedece à seguinte ordem: iniciam sexta-feira às 21h e terminam às 3h; no sábado, normalmente inicia às 19h e termina às 3h, mas se começar às 15h será necessária a contratação de duas aparelhagens; no domingo, começa às 17h e termina às 24h.

A logística e principalmente o caráter organizativo ao qual a festa está submetida, tanto pelo poder público quanto por parte de seus promotores, como veremos posteriormente. Denota a sua essência transgressora e libertadora, ou seja, durante o evento ocorre, segundo Callois, conforme aponta Costa (2009, p. 71), a “intensificação da dinâmica econômica, excessos corporais, sexuais, exercitam-se mecanismos que buscam ir contra as normas”, pois se configura momento de sair do ordinário, do cotidiano mesmo que com data marcada, especificamente por parte daqueles que frequentam a festa, o baile. Nessa medida, encontramos a perspectiva defendida por Roger Callois, Harvey Cox e Jean Duvinaud, de acordo com Mauricio Costa:

[...] Callois (1942) propõe que a festa constitui uma atitude de transgressão perante a vida social estabelecida [...] a sua função se reporta a suspensão da ordem, momento em que são permitidos os excessos [...] Cox vê também a festa como um paroxismo social em que desabafam os elementos ‘mais instintivos da vida social’, os ‘sentimentos normalmente

⁷² Rede Brasil Amazônia de comunicação, filiada à Rede Bandeirantes.

reprimidos ou negligenciados' [...] Duvinaud[...] radicaliza esta proposição para o conceito de festa e sustenta que estes eventos demarcam uma ruptura com a vida social. A ruptura proporcionada pela festa, para este autor, reside na descoberta dos sujeitos participantes da possibilidade de 'liberarem se de si mesmo' [...] (COSTA, 2009, p. 71)

Daí a necessidade das regras, por exemplo, a intensidade do som que é fiscalizado pela SEMA, também é controlado pela dona da festa localmente, que está atenta ao que chama de empolgação do DJ. Diz que o DJ por vezes perde a noção, então ela percebe e manda diminuir a intensidade para que não seja multada e o baile interrompido. Outras regras relacionam-se ao salão, são elas: é proibido fumar⁷³, sentar no colo⁷⁴, ficar sem camisa, entrar armado. Percebe-se, então, que como os excessos corporais e sexuais existem, são minimamente freados pelas regras citadas. Mais uma informação interessante, medida para evitar danos a casa, é a feitura de um banheiro exclusivo para homossexuais⁷⁵.

Portanto, podemos dizer que os excessos são imprescindíveis para o sucesso do baile: o som intenso, consumo exagerado de bebida, aproximação corporal, porém essas pequenas normas convivem com os excessos para que este não se torne um problema que atrapalhe a dinâmica econômica de trocas e circulação de riquezas, fator importantíssimo para os envolvidos no evento. Dessa maneira, podemos dizer que mesmo parecendo opostas à festa comporta as duas perspectivas.

A música e a dança se constituem em indutores para a sociabilidade que para ocorrer necessita de um jogo, marcado pela cortesia. Dessa forma, é comum oferecer bebida como uma maneira de aproximação, convidar para dançar.

Na festa da qual estamos tratando, as músicas têm uma cadência mais lenta, dando a oportunidade de uma dança onde os corpos estão extremamente próximos, os casais dançam de rosto colado quase não se observando giros, principalmente no momento em que toca o que o DJ chama de brega passado, assim, portanto um dos elementos da sociabilidade pode se manifestar, a conversa.

⁷³ Apenas no Mauro's observei pessoas fumando no salão, no entanto nas outras festas não parecia proibido, mas pouco usual.

⁷⁴ Em visita a outros estabelecimentos, não percebi qualquer restrição nesse sentido, inclusive no dia 20 de julho de 2013, quando estive no Clube da Saudade, observei que uma moça havia sentado na coxa do rapaz que horas atrás estava sozinho ocupando uma mesa. Percebeu-se então que ao sentar-se estava demarcando o território e dizendo "nem olhem, este aqui é meu", pelo menos nesta festa.

⁷⁵ Não observei em nenhuma outra sede, visitada, um banheiro para homossexuais.

Essa conversa pode ocorrer antes durante e depois da dança, no entanto cabe lembrar que para ocorrer a sociabilidade o assunto não pode ser o mais importante, mas sim a interação entre as pessoas.

Porém, percebi que o mais frequente, principalmente antes de se iniciar a dança é a troca de olhares, pois na medida em que o homem aproxima-se e a mulher recebe o convite e o aceita, a comunicação restringe-se ao corpo que dança não dando muito espaço para a conversa a não ser após a dança. Nesse caso, a sociabilidade pode ser interrompida dependendo do comportamento e da habilidade do indivíduo como dançarino.

Do ponto de vista das movimentações, as evoluções nas quais os corpos diminuem sua proximidade ocorrem principalmente nos bregas marcantes e merengues, já o afastamento total ocorre na discoteca ou *flash back* e pagode, mas esses momentos são bem mais curtos.

O ambiente, apesar dos excessos alcoólicos, configura-se em local bastante seguro, com a predominância de um público maduro, casais e jovens desacompanhados. Para facilitar o acesso de seus clientes, o Remanso oferece a carteirinha, a partir da qual se estabelece um vínculo do cliente com a casa, como se esta também fosse sua.

Existem vários tipos de carteirinhas, a azul, a branca e a VIP. Seus significados vão desde as que permitem a entrada do cliente até determinada hora, aquela em que o cliente paga a metade do preço, até aquela em que o cliente pode entrar a hora que quiser, possuindo acesso livre a casa. Tal mecanismo é bastante importante do ponto de vista da interação, pois facilita o primeiro passo para participar da festa. Assim, mesmo que o indivíduo esteja com poucos recursos financeiros, poderá usufruir da festa sem problema na entrada.

Ao visitar outras casas que promovem Bailes da Saudade, verificou-se que o acesso a essas festas geralmente é facilitado, como por exemplo, em muitas casas até certo horário as mulheres não pagam. Essa informação aparece nas propagandas feitas antes do evento.

Percebe-se, portanto, que a casa busca ter um público cativo, de forma que muitos dos frequentadores já se conhecem e se reconhecem como habitantes do bairro, ou como frequentadores assíduos da festa. Em geral, já sabem quem dança

bem, quem não dança, quem vai para dançar, quem é comprometido, quem se excede no álcool e procura confusão.

Após identificarmos em específico os elementos necessários para se efetivar uma festa de Baile da Saudade. Vejamos na próxima seção a acepção da palavra brega, pois esta nomeia a dança e a festa da qual estamos tratando, porque em última instância o Baile da Saudade corresponde a uma festa chamada brega, como todas as festas de aparelhagem.

3 O TERMO BREGA

Nomear algo ou buscar o significado de alguma expressão pode parecer uma tarefa simples, bastaria procurar um dicionário, no entanto compreender como se deu esse processo de significação e ressignificação torna-se bem mais complexo, pois muitos termos carregam certa carga ideológica. Nesse sentido, procuraremos entender esse processo em nível nacional em relação ao brega e como o Pará o requalificou, de forma a fazer parte da sua identidade regional.

3.1 OS SIGNIFICADOS DA PALAVRA BREGA

O termo brega aparece como palavra estigmatizada e estigmatizadora, por carregar historicamente o sentido pejorativo de sinônimo de mau gosto, mal feito, de baixo nível. Obviamente a origem da palavra explica essa significação. Daí ter sido utilizado pela elite brasileira para rotular músicas, modos de vestir, de agir e mesmo de ser característicos das classes menos favorecidas. Em relação à música, o historiador Araújo, autor do livro “Eu não sou cachorro não”, deixa isso evidente quando relata em entrevista à revista Época publicada no site Revista de História.com.br:

Nos anos 70, a música popular mais romântica era chamada de cafona. No início dos anos 80 passa a se chamar de brega, que era uma expressão usada para designar o baixo meretrício, principalmente no interior da Bahia. Chegava um viajante e falava: “Onde é o brega aqui?”. Ele queria saber onde era a zona. Nesses locais tocava-se muito Waldick, Odair José e esses cantores mais populares. Aí no início dos anos 80 isso passa a ser adjetivo. A música do brega, passa a ser música brega. E o termo cafona vai perdendo força. Até hoje se chama de música brega. Acho até mais sonoro. (BELISÁRIO, 2008)

Tais canções faziam sucesso dentre a população de baixa renda, de forma a representar, segundo esse mesmo autor, a música popular brasileira consumida por essa parte majoritária da sociedade, mas que por isso mesmo encontrava-se esquecida pela historiografia que trata da música popular brasileira.

Samuel Araújo (1999), etnomusicólogo, ressalta que em meados dos anos 1980 a grande imprensa passa a discutir o sucesso comercial de cantores taxados de brega, isto porque em 1984 o LP chamado Brega-chique, chique-brega de

Eduardo Dusek estava sendo lançado. No entanto, a denominação continuava obscura, pois não aparecia em dicionário, mas sabia-se que já por volta da década de 1970 a elite carioca utilizava o verbete pra designar “o universo das empregadas domésticas [...] seus gostos, hábitos, pertences” (ARAÚJO, 1999, p. 3).

Nesse momento, Dusek, ao falar sobre o assunto, classifica como brega “a elitista e antidemocrática política brasileira e seu vazio cultural”, além de afirmar que a indústria de disco encaixou dentro do termo diversificado repertório musical. Portanto, várias canções foram taxadas de brega, dificultando um estudo sobre essa música urbana.

A partir dessas colocações, pode-se perceber que enquanto Paulo Cezar Araújo procura delimitar o que seria a música chamada brega, Samuel Araújo nos chama atenção para o quanto escorregadia é esta terminologia, que pode ser utilizada nos mais variados contextos, e que em termos musicais vai desde rancheras, lambadas, merengues, sambas-românticos a derivações brasileiras de rock britânico e americano, daí a dificuldade de compreender o que seria a música brega, se considerarmos a indústria fonográfica. Porém, as colocações de ambos os autores demonstram que a palavra comumente é utilizada para depreciar.

Coelho (2008), em tese de mestrado intitulada “O amor na poesia de Florbela Espanca e nas canções bregas brasileiras do século XX”, para além das noções pejorativas, discute o traço estilístico que une ambas as obras, este seria o amor ligado à dor, ao sofrimento e à melancolia. Traço este bastante criticado pelos modernistas, pois eram tão contrários ao formalismo parnasiano quanto ao pieguismo romântico. Nessa medida, a estética modernista não coadunava com a música brasileira, de forma que esta foi considerada paraliterária⁷⁶ até a década de 1960.

Para traçar o paralelo acima mencionado, Coelho (2008), dentre seus interlocutores, traz as obras de Vicente Celestino, Evaldo Braga⁷⁷, Waldick

⁷⁶ O crítico francês Jean Tortel criou o termo paraliteratura para nomear toda produção poética e musical que não se enquadrasse na classificação de obra de arte (COELHO, 2008, p. 34).

⁷⁷ Cantor e compositor da década de 1970, considerado na época o ídolo negro, segundo Coelho (2008) teve uma vida atribulada, foi engraxate, menino de rua, porém o que o marcou foi ter sido abandonado pela mãe em uma lata de lixo. Assim, mesmo depois de conquistar dinheiro e fama continuou sentindo-se infeliz e deslocado, de forma que os acontecimentos tristes era sua inspiração.

Soriano⁷⁸, Paulo Sérgio, entre outros. Sendo que a partir desses ícones da música nos faz compreender o desenrolar das denominações até chegarmos ao verbete brega.

Destaca, então, que Vicente Celestino com sua voz de tenor consagrou, em 1930, um jeito trágico, pomposo e sentimental de cantar, denominado de “dor-de-cotovelo”. Esse estilo, que fazia sucesso dentre as classes populares, não agradava à classe média e manteve-se com esse termo até por volta de 1963. Posteriormente sendo substituído pela palavra “cafona”, derivada de palavra italiana *cafone*, que significa indivíduo humilde e tolo, mas que ao ser incorporado à língua portuguesa passa a designar “pessoa que com aparência ou pretensão de elegância ou riqueza é ridícula e de mau gosto. Fajuto, farjuto, miquelino, jeca” (Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa *apud* COELHO, 2008, p. 35). Em seguida, tais cantores e tais canções foram nomeados bregas.

Segundo Fontanella (2005), para Paulo César Araújo fora Carlos Imperial, jornalista e compositor, o divulgador da expressão “cafona” no Brasil, de forma que na Enciclopédia da Música Brasileira encontra-se definida como “coisa barata, descuidada e malfeita e a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem a criatividade de clichês musicais ou literários” (Araújo *apud* FONTANELLA, 2005, p. 20).

No final de 1970 e início de 1980, dentro dessa vertente, novos artistas passam a fazer sucesso, dentre eles Giliard, Amado Batista, e são chamados de brega. O termo gradativamente se estende aos artistas anteriores a esse período.

Até chegar-se à palavra brega, percebe-se que as canções apreciadas por uma parcela da sociedade não são consideradas de qualidade. No entanto, cabe percebermos que quando essas mesmas canções são interpretadas por cantores que não são considerados bregas, como Caetano Veloso, Chico Cesar, Zeca Baleiro, tais obras passam a ser reconhecidas como obras primas, e nem são mais chamadas de bregas. Como exemplo, temos a música de Fernando Mendes “Me esqueci de te esquecer”, interpretada por Caetano Veloso e tema do filme “Lisbela e o Prisioneiro”.

⁷⁸ Cantor e compositor baiano que em 1958 migrou para São Paulo, começou a gravar em 1961, sua música mais famosa é “Eu não sou cachorro não”.

Nesse sentido, cabe nos perguntarmos: Quem determina o que é música boa ou ruim? Será que o brega é de mau gosto por fazer parte da vivência das classes populares, ou seja, está no gosto do “povão”? Será que a interpretação de Waldick Soriano, Paulo Sérgio e outros cantores bregas são exageradas para determinado grupo social por isso são bregas? Será que cantar o amor, a dor e a tristeza em versos simples é brega? O que é o brega? Neste presente momento parece-nos um grande rótulo, que pode ser colocado para ridicularizar coisa e pessoas em variados contextos.

Obviamente que esta corresponde a uma das formas de enxergar o termo, propiciando inclusive a não adoção por parte de artistas caracterizados como tal. No entanto, se para o centro sul do país a palavra serve para adjetivar, em outros lugares do Brasil encontra-se ressignificada, ganhando *status* de substantivo.

Verificaremos, portanto, como o Pará, mais precisamente Belém, adota e compreende o brega.

3.2 O BREGA NO PARÁ

A forma usual pejorativa da palavra brega é conhecida localmente, provavelmente por esse motivo alguns artistas locais preocupados com o insucesso do brega paraense no centro-sul, mesmo já sendo apreciado no norte e nordeste, acabaram colocando a denominação “brega” em destaque para a discussão. Por compreender que o sucesso nacional do brega paraense não aconteceu, por ser difícil vender uma música chamada brega.

Segundo Costa (2009), o compositor paraense Júnior Neves, em texto que procura contar a história do brega no estado, em determinado momento pergunta a si próprio e a seus leitores se a palavra não estava carregada de significados negativos e por isso atrapalhava a entrada do gênero musical em outras regiões.

Esse questionamento, infundado ou não, reaparece em 2001, ainda conforme o relato de Costa (2009), quando um grupo de artistas ligados ao brega cogitou a formação de uma associação, a qual proporia a ideia de rebatizar o gênero musical. Como substitutos foram sugeridos os nomes: Amazon Ritmo, Amazon Music e Brega pop.

Outro episódio em relação ao nome é descrito por Tonny Brasil, em entrevista realizada por Costa (2009) em 2003, em que relata:

[...] ele [referindo-se a Chimbinha] colocou o nome da banda de Calypso, mas nem ele imaginava que seria uma coisa tão benéfica para ele, porque quando ele varou para lá e eles disseram “brega”, eles foram barrados. Aí automaticamente ele se tocou e disse: “Não isso aqui não é brega, isso aqui é calypso. Quer dizer é só... uma questão de pudor mesmo, aquela coisa: “Ah, tudo bem, é Calypso, não é brega”. Na realidade é uma coisa que a gente embalou, embalou bonitinho ali de um brega que a gente pegou. [...] pra vender fora [...]. Só muda o nome. O conteúdo é o mesmo [...]. (COSTA, 2009, p. 53).

Em vista desse jogo mercadológico, os nomes que alcançaram ressonância localmente foram a terminologia brega pop⁷⁹ e brega calypso, e nacionalmente o termo calypso. Porém, independente das barreiras quanto aos estilos de brega, para os envolvidos no circuito bregueiro, o ritmo predominante continuava sendo o que se convencionou chamar de brega no Pará.

Em relação à dança, as movimentações básicas continuaram semelhantes, apesar da aceleração e da introdução intensa de giros denotarem a diferença do brega paraense dançado na década de 1980, que continua vivo nos Bailes da Saudade, e do tecnobrega, por exemplo.

Segundo Inês Nascimento, na década de 1980, período em que tinha por volta de 17 anos, costumava dançar, mas não gostava de girar, assim relata que o brega dançado nessa época assemelhava-se ao brega dançado no Baile da Saudade, sendo que alguns cavalheiros giravam as damas, mas logo se encaixavam a elas para continuar por meio de caminhadas a explorar o salão.

Enquanto que o tecnobrega dança-se velozmente e apresenta passo básico diferenciado em que a dama caminha de lado para o cavalheiro, além da necessidade de constante entrelaçamento devido a execução de giros em sequência.

Importa notar que diante de todas essas questões relacionadas à nomenclatura utilizada, o público apreciador do estilo musical de certa maneira

⁷⁹ Do ponto de vista das pessoas envolvidas na produção musical, a manifestação mais recente do brega (de meados dos anos 1990), objeto das experimentações e modificações realizadas nos lançamentos de novos artistas e de novas modalidades de brega. Dentre essas modalidades de brega pop destacam-se três principais: Tecnobrega, o Brega Melody e o Calypso.

identifica-se com a denominação brega, independente do sentido pejorativo, como podemos verificar no trecho extraído por Costa (2009) da Revista Brega Mania:

Gostei muito de divulgar o ritmo do norte para o Brasil inteiro e até para o mundo, porém porque mudar o nome se é assim que nós o conhecemos? Será que se o nome mudasse, não iria camuflar um pouco o nosso ritmo? (COSTA, 2009, p. 53).

Nota-se que o leitor macapaense incomoda-se com a ideia de mudar o nome, tendo em vista a relação de identificação construída na região com o termo, mostrando que o brega alcança outros estados. Essa questão da difusão do brega enquanto gênero musical torna-se relevante, pois, segundo Costa (2009), Silva (2003), em seu estudo sobre “As condições de produção e a significação da cultura musical brega”, aponta o Pará como difusor dessa cultura musical.

Fontanella (2005), também compartilha dessa interpretação demonstrando que o estilo brega ganha ressonância em Recife, devido à ocorrência de *shows* de artistas paraenses na cidade.

No Pará, segundo Costa (2009), o brega faz-se presente inicialmente nas periferias de Belém e a sua propagação ocorre por meio das festas de aparelhagens e mais tarde com a venda de CDs confeccionados e distribuídos pelas próprias aparelhagens e por camelôs, além das rádios e emissoras de TV locais e de estúdios de gravação situados na periferia de Belém.

O Brega no estado do Pará apresenta sentido multifacetado, ou seja, quando falamos em brega localmente podemos estar nos referindo a uma festa, ao gênero musical, a uma dança, ou mesmo a tudo isso se configurando em identidade regional. Por esse motivo, discute-se o brega enquanto fenômeno cultural do estado do Pará, na medida em que, assim como o carimbó, seria um demarcador da identidade paraense. Por esse motivo, Costa (2009, p. 46) apresenta como foco de estudo “as festas de brega, espaço em que se coadunam empreendimento e lazer, a partir de onde é forjado um modelo típico de festejar e que atribui sentido para o consumo da produção musical do brega”.

A ideia daquilo que é “típico” reforça a interpretação de prática cultural, já a palavra consumo nos remete ao entendimento da música enquanto mercadoria, portanto produto de uma indústria cultural. Nesse sentido, estamos diante do conceito de “cultura popular de massa”, o qual, na perspectiva de Ortiz (1988), “trata-

se de uma visão da apropriação dos produtos da cultura de massa que avalia também a ação dos sujeitos consumidores”.

Nesse contexto, a massa não corresponde a fantoches ou a um bloco homogêneo, pois, para Eunice Durham (1980), segundo Costa (2009, p. 43), “os produtos da cultura de massa, elaborados por especialistas, não são aceitos passivamente pelo público, mas seus significados são reelaborados por seus consumidores de acordo com a situação “de classe” dos diversos grupos sociais.

Assim Costa (2009) aponta que

as expressões culturais devem ser pensadas tanto a partir das condições de vida dos seus portadores quanto da sua inserção numa sociedade atravessada pelas relações de poder. É nesse contexto que são produzidas e consumidas as “crenças, costumes, festas, e formas de entretenimento”, num processo constante de recriação. (COSTA, 2009, p. 45).

Nessa medida, cabe ressaltar que elementos da cultura brega, como a música, a dança e as aparelhagens, vêm modificando-se, ou seja, a cultura é dinâmica e por isso reconstrói-se constantemente a partir do contato com as tecnologias que chegam a periferia, já que não vivemos em uma bolha e o brega é uma música urbana.

A questão do brega como parte da cultura local não é consenso, até porque, como se pôde identificar no tópico anterior, as canções e os cantores conhecidos como bregas nacionalmente não têm origem paraense, portanto não estariam dentro do contexto do homem amazônico.

No entanto, o homem amazônico, influenciado por diversas tendências musicais, inclusive os cantores taxados de bregas, muitos deles membros do movimento da jovem guarda, construiu o que se configurou como o brega no Pará. Não é sem propósito que nos anos de 1980 ocorreu o primeiro movimento bregueiro no estado.

Diante do exposto, não poderia deixar de ratificar que em minhas incursões pelos Bailes da Saudade percebi que mesmo aquelas canções reconhecidas como boleros e músicas românticas, ganham pulsações de brega. Daí o Dj da Kombi da saudade afirmar que coloca para as pessoas dançarem: brega passado, brega marcante, *flash* brega internacional, merengue etc.

O primeiro “movimento bregueiro”, que mencionei anteriormente, segundo Neves, de acordo com Costa (2009), apresenta como constituintes cantores como Alípio Martins, Juca Medalha, Luís Guilherme, Teddy Max, Mauro Cota, Francis Dalva, Mirian Cunha entre outros. Porém frisa que já na década de 1960 têm-se como representantes Ari lobo e Oswaldo Oliveira. Assim desde este momento até os dias atuais o brega sofreu inúmeras transformações.

Musicalmente, para Monteiro (2012, p. 21), “foram introduzidas mixagens, batidas, instrumentos de percussão e outros efeitos gerando assim outras possibilidades de musicalidade”. Acarretando uma maneira diferente de movimentar as partes do corpo.

O brega⁸⁰, desde sua introdução nas festas de aparelhagem, manifesta-se como uma dança realizada por casais, no entanto mais recentemente começou-se a dançá-lo solto, na medida em que as batidas se aceleraram de tal forma, e as letras de algumas músicas convidam o indivíduo a “treme”, fazendo nascer, assim, o treme⁸¹.

Apesar das mudanças, os precursores do brega paraense continuam sendo executados na atualidade nos Bailes da Saudade, dentro do conjunto *flash* brega, que abriga as músicas bregas das décadas de 1980. Nesse sentido, as academias de dança de salão possuem demanda considerável de alunos em busca de aprender a dançar brega, seja aquele denominado de saudade ou tecnobrega.

Na próxima seção, portanto, nos deteremos em identificar quais as características do brega dançado no Baile da Saudade em Belém do Pará. Pois em termos de dança de salão, se o centro-sul do país não entende o brega como substantivo, por este motivo não aparece como ritmo e nem como dança executada a dois. O mesmo não acontece nas academias paraenses e amapaenses, como pude observar em viagem ao estado, pois mesmo os professores mais tradicionalistas não podem deixar de ensiná-lo ou colocar para seus alunos dançarem.

⁸⁰ Vide Monteiro (2009), onde demonstra como se dança as variantes do brega: tecnomelody, melody, tecnobrega.

⁸¹ Nesse momento, faz-se uma performance individual em que as articulações da cintura escapular são utilizadas, assim como são solicitadas as articulações entre cabeça e pescoço. Sendo que no ápice do movimento, mexe-se freneticamente, aliás, na batida, a cintura escapular.

4 A DANÇA DO BREGA NOS BAILES DA SAUDADE

No Baile da Saudade, dançar a dois é imprescindível, dificilmente alguém que vai para esse tipo de festa consegue dançar se não se dispor ao contato com alguém. Há algumas exceções como no momento do *dance* e do samba, pois são danças que não precisam do outro para ser executadas, de forma que podem ser realizadas individualmente.

Assim, dançar sem par no salão em momentos que tradicionalmente dança-se em pares causa estranhamento e especulações, como a do tipo: bebeu demais. No entanto, dançar na borda do salão ou próximo à mesa, como se estivesse com par, acompanhar sentada ou em pé o tempo da música, movendo qualquer parte do corpo, pode ser entendido como um convite: Eu quero dançar! Estou disposta a dançar! Dance comigo?

Sabe-se que dentro desta totalidade, em Belém, o brega é dança basilar, tendo como coadjuvantes, mas não menos importantes, as outras danças de salão devidamente mencionadas na segunda seção, tópico três.

Pelo exposto, procurar-se-á identificar as formas básicas e recorrentes de dançá-lo no Baile da Saudade em Belém do Pará. Para isso, dividiremos o estudo dos movimentos em três momentos que permeiam uma satisfatória dança a dois.

O primeiro seria o enlace, que corresponde à maneira de o cavalheiro envolver a dama em seus braços e como ela recebe essa aproximação, de maneira a envolvê-lo reciprocamente. O segundo corresponde ao deslocamento, pois após o envolvimento, deve-se explorar o salão ou pelo menos parte dele. E no terceiro momento teremos os giros que dependendo do estilo do casal poucas vezes acontece com afastamento, de modo que não serão descritos os giros fora do enlace por não serem frequentes nos Bailes da Saudade em Belém do Pará.

4.1 OS ENLACES

A cumplicidade entre os casais durante a execução do brega é notória, devido à proximidade que a dança exige. Nesse sentido, o enlace demonstrará a intimidade ou o estabelecimento dela e estreitamento das relações entre os casais que pode ser restrita à dança, perdurar durante o baile ou já existir.

Mostrarei, portanto, dois tipos de enlace e diversas variações de posicionamento dos braços.

O primeiro é bastante comum. É aquele que chamarei de abraço fechado, que ocorre quando dama e cavalheiro dançam como se estivessem um dando um abraço no outro. A dama passa os braços pela cervical do cavalheiro, repousando-os sobre seus ombros. Enquanto que o cavalheiro encontra-se com os braços envoltos na cintura da dama ou caixa torácica.

Essa posição denota a existência ou o estabelecimento de intimidade entre os dançantes, pois percebi que a maioria das pessoas acompanhadas dançava dessa maneira com seu respectivo companheiro. Na imagem abaixo, pode-se perceber, no lado esquerdo ao fundo, dois casais na configuração descrita.

Figura 5 - Os enlaces

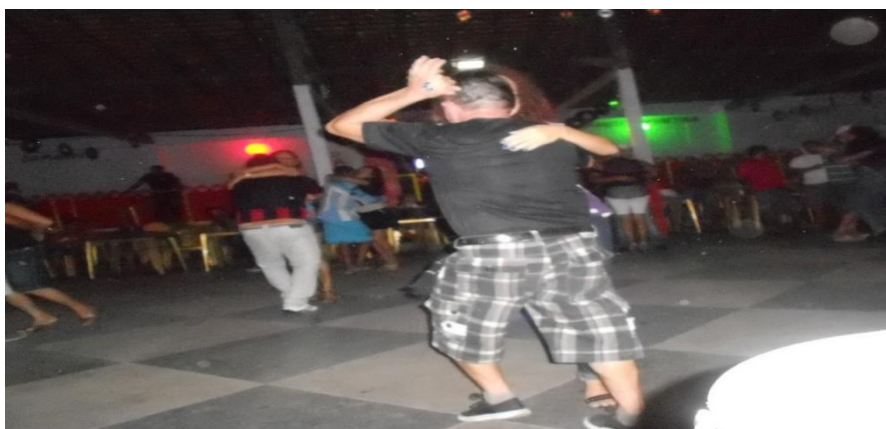


Foto: Mariana Nascimento.

Interessante percebermos que o cavalheiro dança com a coluna arqueada e joelhos flexionados. Alguns cavalheiros chegam a pousar a cabeça no peitoral da dama, principalmente se esta possuir maior estatura. Para complementar o enlace, os casais também dançam de rosto colado. Testa com testa ou cabeça com cabeça, como é chamado, ocorre em geral quando os dois estão olhando para o chão com o intuito de verificar o caqueado um do outro. Outra forma bem diferente é dançar beijando a testa da dama.

Portanto, o contato entre os corpos do cavalheiro e da dama é intenso na parte superior do corpo, mais precisamente do peitoral para cima; então, ao

visualizarmos o plano inferior do corpo na região pélvica o afastamento está completo.

Nesse desenho, as modificações quanto ao posicionamento dos braços são costumeiras, portanto, cada casal adota certa estrutura, modificando-a ou não no decorrer da dança. Nesse sentido, poderá acontecer de a dama continuar abraçada ao cavalheiro enquanto este coloca as mãos com dedos abertos em sua cintura ou em seu quadril.

A dama não depende do cavalheiro para mudar a posição de seus braços, portanto mesmo que o cavalheiro persista com o abraço, a dama terá possibilidade de flexionar o punho, abarcar a cabeça do cavalheiro, sendo que o outro braço ficará na posição original ou as mãos tocarão a cervical do cavalheiro. Ou seja, combinações inúmeras podem ocorrer.

Cabe enfatizar que o deslizar dos membros superiores, de forma a mudar o posicionamento, pode demonstrar uma maneira de acariciar o parceiro, já que as músicas falam de relações amorosas. Ou consistir em recurso para conduzir, principalmente para o cavalheiro, como se observa na ilustração abaixo. Isso porque o responsável pela condução na dança de salão é o cavalheiro, no entanto não significa dizer que a dama é passiva, pois assim como o cavalheiro mantém certa pressão sobre o corpo da dama, esta também exerce sobre o dele. Portanto, a dama pode resistir conscientemente ao movimento.

Assim, o casal necessita manter constante escuta corporal para que os códigos corporais sejam prontamente atendidos e os movimentos ocorram com naturalidade enfatizando a sintonia entre o casal, desta maneira diz-se que

a comunicação se dá de maneira tátil sinestésica. Todas as ações são desenvolvidas através do contato corporal, não há comunicação verbal informando sobre o próximo passo a ser realizado. A condução que o homem toma para si acontece via código. Um código necessariamente compartilhado com sua parceira. [...]. A superfície de contato entre os corpos favorece sua comunicação e possibilita ao casal alterar suas ações motoras para a configuração dos passos. [...] Comandos verbais seriam menos eficiente para este tipo de relação, pois envolveriam acionamento de outra natureza cognitiva, agregando a tradução verbal para o cinético. (RODRIGUES, 2006, p. 3).

Figura 6 - Cavalheiro conduz a dama com os membros superiores



Foto: Mariana Nascimento

Considerando a questão da condução, mesmo sendo tradicionalmente atribuída ao homem, como regra dentro da dança de salão, nos Bailes da Saudade é comum verificarmos que a mulher no decorrer da dança pode não responder ao estímulo, realizando movimentos que não foram pedidos, principalmente quando há o afastamento entre o casal. Por outro lado, a mulher poderá tomar para si a condução.

O segundo tipo de enlace seria o abraço que chamarei de semifechado, utilizado tradicionalmente nas academias e chamado por alguns professores de abraço fechado. Neste, o cavalheiro envolve a dama com o membro superior direito, posicionando o antebraço na altura da escápula ou um pouco abaixo dela. Enquanto a dama posiciona o membro superior esquerdo sobre os ombros do cavalheiro de maneira flexionada. Assim, o membro superior direito da dama e o esquerdo do cavalheiro posicionam-se distantes do corpo, e ambos seguram um na mão do outro. Nas academias, pede-se a flexão dos braços e manutenção dos cotovelos para baixo.

Contudo, nos bailes esses braços ganham mobilidade, gerando inúmeros posicionamentos. Veja que na figura 5 os braços encontram-se elevados, a ponto de a lateral da mão tocar na cabeça do cavalheiro. Outra maneira seria elevar o braço acima da cabeça com extensão do punho da dama e flexão do punho do cavalheiro e vice-versa, ou manter os braços estendidos para a lateral.

Vejamos estes exemplos de abraço semifechado com variação de braços, nas figuras abaixo:

Figura 7 - Flexão de braços



Foto: Mariana Nascimento

Figura 8 - Braço semiflexionado



Foto: Mariana Nascimento

Figura 9 - Enlace da dama



Foto: Mariana Nascimento

Enfim, essas foram as duas formas recorrentes encontradas de enlaçar a dama, e pelo que percebi, nenhuma dificulta a condução, basta procurar uma nova maneira de conduzir. Apesar de que casais habituados a dançar juntos dificilmente se enganam quanto ao movimento pedido, mesmo que não haja condução, pois acaba ocorrendo uma regularidade, assim cada movimento de corpo é lido e respondido satisfatoriamente. Vejamos no próximo tópico as possibilidades de percorrer o salão.

4.2 OS DESLOCAMENTOS

Os deslocamentos são realizados por meio de caminhadas: em linha, com um passo longo e dois passos curtos; em meia lua ou círculo, em que o cavalheiro começa com um passo atrás com a esquerda, em seguida executa um passo com a direita unindo-a com a esquerda e sai novamente com a esquerda.

O casal faz esses passos várias vezes como se estivesse mancando, daí essa caminhada ser conhecida como “cavalo manco”; para complementar, o tronco move-se de um lado para outro ou inclina-se lateralmente.

Outra forma de deslocar-se seria com um passo lento e três rápidos, com a dama seguindo para frente, virando os quadris na diagonal a cada passo. Automaticamente, o cavalheiro se dirige para trás. O movimento realizado pela dama na dança de salão é chamado de patinha.

A última e frequente forma de se deslocar que será descrita nesta pesquisa chamaremos de miudinho, em que se fazem três trocas de peso iniciando com os pés paralelos em que cavalheiro e dama mexem os quadris.

Todas essas maneiras de caminhar encontram-se associadas durante a dança, diminuindo a possibilidade de os deslocamentos tornarem-se monótonos. Com o mesmo intuito, constantemente acelera-se e desacelera-se o movimento, além de o cavalheiro interromper o deslocamento para que a dama se destaque ao remexer o quadril suavemente.

Cabe ressaltar que as damas dançam inclinadas, facilitando as caminhadas, principalmente no momento dos passos longos em que a perna deve ser projetada, lembrando a postura indicada ao dançar tango nas academias de dança de salão.

Nesse posicionamento, conduz-se a dama com o a parte superior do corpo, principalmente com o tronco, devido à superfície de contato. Observemos na foto abaixo, na qual podemos perceber a superfície de contato dos corpos e a inclinação da dama.

Figura 10 - Dama inclinada

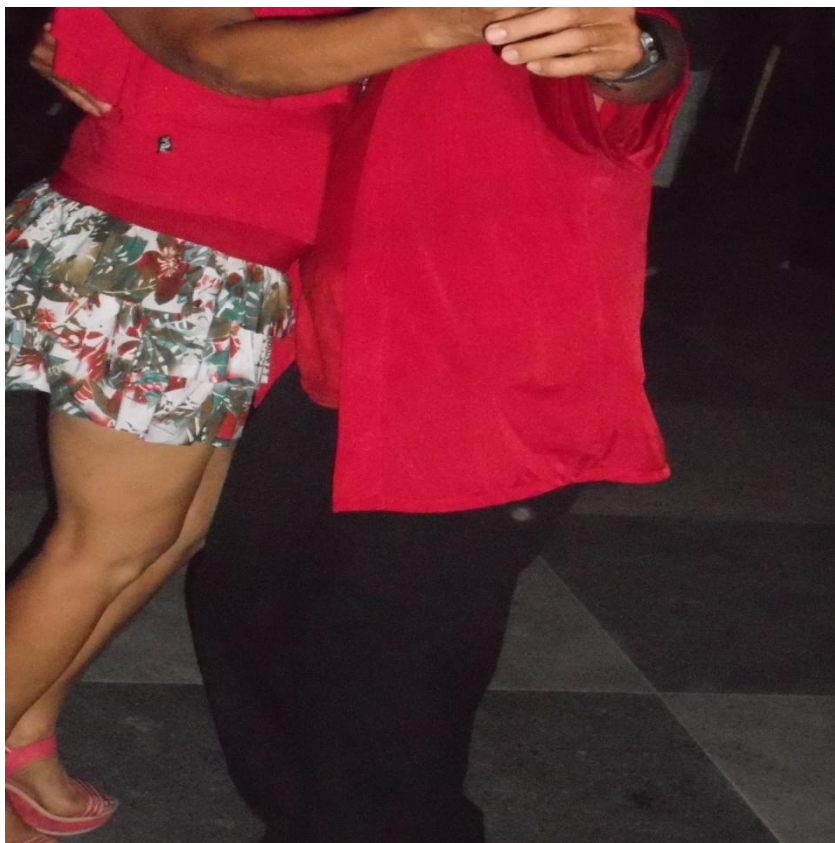


Foto: Mariana Nascimento

Os deslocamentos citados até aqui são feitos com o casal disposto um de frente para o outro, apesar de haver momentos raros em que o cavalheiro sai da frente da dama, posicionando-se como no bolero, quando o cavalheiro vai para a lateral saindo da frente da dama. Na figura 5 tem-se o esboço desse deslocar-se.

Na próxima subseção verificaremos como os casais desenvolvem seus giros conjuntamente.

4.3 OS GIROS

Os giros que prescindem do afastamento do casal são feitos utilizando os passos básicos do brega, sendo que no Baile da Saudade detectam-se dois passos básicos, a saber: aquele em que o cavalheiro, posicionado com as pernas paralelas, inicia dando um passo à frente com a perna esquerda e retorna com a mesma ao ponto de origem, trocando de peso duas vezes para novamente dar um passo à frente, enquanto que a dama, também com pernas paralelas, inicia efetuando um passo para trás com a perna direita e retorna ao ponto de origem trocando de peso duas vezes para levar a perna atrás novamente. Nesse movimento, virando o tronco e levando a perna à frente ou atrás na diagonal ou no ângulo de 90 graus, impulsiona-se o giro que é feito nas trocas de peso seguintes.

O outro passo básico é o dois e um utilizado no forró, mas que no brega do Baile da Saudade encontra-se frequentemente. Sendo que o giro ocorre nos dois passos em que dama gira para a direita e o cavalheiro para a esquerda. Percebe-se, portanto, que o princípio do giro é o mesmo para qualquer dos passos básicos utilizados.

Importa lembrar que o miudinho empregado para deslocar-se em linha, habitualmente utiliza-se para execução de giros, sejam feitos no enlace ou fora dele. Como os giros fora do enlace são raridade no Baile da Saudade, por hora, não nos deteremos em descrevê-los, já que nossa intenção é mostrar os movimentos recorrentes do brega dançado nos Bailes da Saudade.

Essa tentativa de dizer como os corpos se comportam no salão do Baile da Saudade, a partir de observações de fora do salão como plateia e de dentro do salão como dançante incita o resgate de um conceito de dança, que diz que

a dança é um modo de expressão efêmero, executado de uma forma e num estilo pelo corpo humano que se desloca através do espaço. A dança toma forma através de movimentos rítmicos controlados, escolhidos com um objetivo preciso; o resultado de tal atividade é aceito enquanto dança, tanto pelo dançarino quanto pelos membros de um grupo determinado observando a situação. (Kealiinohomoku, 1976 *apud* CAMARGO, 2007, p. 10).

Portanto, o brega, constitui-se em dança com passos básicos próprios e formas corporais características que podem ser observados e executados apesar de sua efemeridade. Então, cada movimentação apresenta objetivo preciso, seja de

deslocar-se, de girar, de conduzir, de mostrar habilidade, de acariciar o outro, de mostrar as variações no andamento musical, enfim de expressar sentimentos.

De maneira a ser compreendido como dança tanto pelos que estão dentro do salão tornando-a efetiva como por aqueles que a observam sentados à mesa ou em pé fora do salão.

Durante as observações à beira do salão, constatei a habilidade daqueles que percorriam o salão, não esbarravam no outro casal e mostravam uma fluidez de movimentos que denotava a sensibilidade de seus corpos, já que cada desaceleração e aceleração ocorriam de forma precisa.

A experiência de dançar com alguém que, diferente de mim, não aprendeu a dançar em local especializado, mas que apresenta vivência e habilidade é a mesma de dançar com alguém que faz dança de salão, mas com a qual nunca dancei, no que concerne a percepção, pois da mesma forma precisa-se estar atenta sensorialmente para interpretar os códigos corporais.

Apesar de a postura utilizada diferir consideravelmente daquelas ensinadas nos estabelecimentos que ensinam dança de salão, pois para dançar necessita-se de formas e não de fôrmas, esta mostra as estratégias utilizadas por cada dançante para percorrer o salão e mostrar seu estilo.

Assim, demonstrar a dança do brega no Baile da Saudade por meio dos enlances, deslocamentos e giros é apenas uma faceta da dança, que se mostra através da conexão movimentos e sentimentos. Já que dançar, para Hélio, no Baile da Saudade: “É muito bom! É maravilhoso se lembrar do passado” (informação verbal).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação do Baile da Saudade, o qual se constitui em local por excelência para recordar. Mostrou-nos que dependendo do ator envolvido, o Baile da Saudade configura-se como negócio ou empreendimento lucrativo, bem como pode significar uma alternativa de lazer e diversão.

Contudo, não pode deixar de ser interpretado como uma manifestação festiva própria do estado do Pará, por apresentar elementos facilmente identificados pelos paraenses, como as aparelhagens, sejam de grande ou pequeno porte, a trilha sonora que incita a dança a dois, o brega como música e dança imprescindível.

Nesse contexto, o brega do Baile da Saudade apresenta uma forma diferente de dançar em relação ao brega atual. Demonstrando os motivos pelos quais algumas academias de dança separam-no em brega saudade ou passado e tecnobrega. De forma a representar parte da cultura que é produzida e reproduzida pelos dançantes frequentadores desse local, que por vezes são vistos por profissionais e alunos da dança de salão ou até mesmo de outros gêneros de dança, pouco atentos, como nada criativos e usuários de uma postura errada.

Cabe ressaltar que, por meio desta pesquisa, procurou-se com descrições dos movimentos demonstrar a diversidade e a qualidade das movimentações que estão longe de configurarem-se em posturas erradas. Mas em realidade representa forma de expressão cultural, que foi desenvolvida no seio familiar, em experiências festivas e entre outras formas de contato com a dança que não a escola de dança.

Portanto, torna-se imprescindível, nos despirmos dos preconceitos, para aprendermos a retirar da própria realidade a matéria prima para o trabalho do professor de dança sensível ao local que o cerca. Até porque vivemos em Belém do Pará, uma cidade festiva e dançante. Dessa maneira, pensar em dança no Pará é pensar também em carimbó, em siriá, em retumbão, em lundum, em merengue, em brega, enfim em danças que fazem ou fizeram parte do contexto regional.

Assim, por meio do mergulho no universo do brega, buscando focalizar a dança, mas principalmente as dançadas a dois, dentre elas o brega, percebe-se o quão fértil é o universo cultural regional, de forma a constituir-se em excelente laboratório para o fazer do profissional em dança, seja este enquanto professor pesquisador ou enquanto intérprete criador que respeita, compreende e reflete sobre

como as pessoas constroem seu movimento, de modo a não julgar ou estigmatizar suas práticas.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel. Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica a etnomusicologia. **Revista Opus**, Rio de Janeiro: UFRJ, n. 6, out. 1999. ISSN 1517-7017.

BELISÁRIO, Adriano. O brega desconstruído. **Revista de História**, 6/10/2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/gente-da-historia/o-brega-desconstruido>.

CALINHOS DE JESUS. Disponível em: <<http://caras.uol.com.br/perfil/carlinhos-de-jesus>>. Acesso em: 02 set. 2013.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia Dança: ensaio bibliográfico. In: MEYER, Sandra; TORRES, Vera. **Dança Cênica**. Joinville: Letradágua, 2007.

COELHO, Rosilene Rodrigues. **O amor na poesia da Florbela Espanca e nas canções bregas brasileiras do século XX**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro, 2008. Orientadora: Nadiá Paulo ferreira.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: UEPA, 2009.

COSTA, Tony Leão. Carimbó e brega: indústria cultural e tradição na música popular no norte do Brasil. **Revista Estudos Amazônicos**, v. 6, n. 1, p. 149-177, 2011. Disponível em: <www.tl.ufpa.br>. Acesso em 11 mar. 2013.

GEMINI DRIVE-IN. Disponível em: <<http://www.festabelem.com.br/site/noticias-regionais/57-eventos/480-bau-da-noite-de-belem-voce-se-lembra-do-gemini-drive-in.html>>. Acesso em: 02 set. 2013.

FARIAS, Bernardo. O Merengue na Formação da Música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia. **Revista Brasileira do Caribe**, v.11, n.22, p. 227-265, 2011.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do brega: cultura de consumo e o corpo na periferia do Recife**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005. Orientadora Prof. Dr^a Ângela Freyre Prysthon.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HOWARD, John Tasher. **Cadernos de Música da universidade de Cambridge: aprendendo a compor**. São Paulo: Zahar, 1991. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 01 set. 2013.

JAIME ARÔXA. Disponível em: <<http://www.jaimearoxa.com.br>>. Acesso em: 02 set. 2013.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologias científicas**. São Paulo: Atlas, 2007.

LE MOS, Ronaldo. **Tecnobrega**: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. Disponível em: <www.bibliotecadigital.fgv.br>. Acesso em: 11 mar. 2013.

LOBATO, Lúcia. Festa: Uma Transgressão que revela e renova. **Caderno do JIPE – CIT**, Salvador (BA): UFBA / PPGAC, n. 20, maio, 2008.

MASSENA, Mariana. **A sedução do brasileiro**: um estudo antropológico sobre a dança de salão. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Goldenberg.

MARCELO THIGANÁ. Disponível em: <<http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=603961#.UiSfn0pu-20>>. Acesso em: 02 set. 2013.

MONTEIRO, Tiago José Torres. **Na batida**: a espetacularidade na dança do brega na casa de *show Karibe* em Belém do Pará. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, UFPA, Belém, 2012. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Ana Azevedo de Oliveira.

NASCIMENTO, Mariana. **Se ela dança, eu danço**: um estudo sobre a relação entre o *personal dancer* e sua contratante em Belém do Pará. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFPA, Belém, 2008. Orientadora Prof.^a Dr.^a Kátia Mendonça.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP, v. 44, n. 1, 2001.

QUADROS JÚNIOR, Antônio Carlos; VOLPY, Catia Mary. **Forró universitário**: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. Departamento de educação física UNESP-Rio Claro- SP. Motriz, Rio Claro, v. 11, n. 02, p. 127-130, mai. Agos. 2005. Disponível em: <<http://www.familiaartsambarock.com.br>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

RODRIGUES, Airleise Sarges. **Na Magia do Salão**: um olhar antropológico sobre o zouk em Belém do Pará. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Dança) – Escola de Teatro e Dança, Instituto de Ciências da Arte, UFPA, Belém, 2011. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giselle Guilhon Antunes Camargo.

RODRIGUES, Wagner. **Fora da Mídia e dentro do Salão**: Samba Rock e mestiçagem. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2006. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Helena Tânia Katz.

SOUZA, Davi Pereira de Sousa. O Xote Yara, de Anacleto de Medeiros: aspectos históricos, estruturais e performáticos. **Cadernos do colóquio**. [s. l.]: [s. n.], p. 32-41, 2002.

THE FREE DICTIONARY. **Quadrille**. Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/quadrille>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

WIKIPÉDIA. **Quadrille**. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Quadrille>>. Acesso em: 16 Jul. 2013.