

Bailes populares, clubes de subúrbio: territórios simbólicos, cultura popular e celebração da diferença¹

Luciana Xavier de Oliveira²

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ.

Resumo

Os bailes populares realizados nos clubes do subúrbio carioca até hoje representam momentos de festa e celebração, transgressão e ruptura, fatos sociais que interrompem o curso ordinário da vida, mas também têm um potencial transformador. A tônica desses eventos, do ponto de vista da experiência, para além do lazer, estabelecia novas formas de sociabilidade por meio da música e da dança, que transcendiam as fronteiras da festa, funcionando também como instrumentos comunicativos de uma cultura popular massiva em formação. Ao mesmo tempo, nesses territórios significativos são celebradas novas manifestações identitárias, tanto por meio de diferentes performances, novas políticas culturais e estratégias de consumo alternativo. E é no espaço dos bailes e clubes que o popular se afirma, por meio de uma celebração da diferença que, em outras esferas da vida social brasileira, seria neutralizada.

Palavras-chave: identidade; cultura popular; bailes populares; clubes de subúrbios; consumo cultural.

Uma cidade dançante

“O Rio de Janeiro é uma cidade que dança”, testemunhava, já em 1906, o poeta e articulista Olavo Bilac, na célebre Revista Kosmos (BILAC, 1906, p.49), publicação lançada na cidade fluminense que falava sobre arte, literatura e cultura em geral. Para Bilac, a dança e eventos dançantes, como festas e bailes populares, seriam uma “preocupação característica da vida carioca”. E a partir dessas manifestações, seria possível estudar e classificar não apenas os gostos e estilos praticados em cada bairro e região, mas também se poderia “estabelecer a geografia moral da cidade”.

A dança, assim, concretizaria as características e a “fisionomia” de cada bairro e zona da cidade, o que era demonstrado pela intensa vida social carioca daquele começo de

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Bacharel em Comunicação, Habilitação Jornalismo, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, com estágio doutoral na Universidade Tulane, EUA. Desenvolve pesquisa sobre música popular e identidade afro-brasileira. E-mail: luciana.ufba@gmail.com

século. Essa importância estava representada na profusão de clubes sociais e outros espaços criados especialmente para a prática da dança, muitos localizados em regiões populares desprovidas de maior infraestrutura e afastadas dos grandes centros de lazer da elite. O que demarcava o poder da dança e dos bailes como fundamental elemento da vida social e amálgama do estabelecimento de relações comunitárias e valores sociais periféricos já naquele período.

Herdeiros de uma lógica associativa que desde o século anterior alimentara a formação de associações mutualistas e irmandades religiosas, novos clubes se formavam a cada ano em todas as regiões com objetivos mais modestos, ligados ao prazer e ao senso de comunidade propiciado por bailes e demais festividades. (PEREIRA, 2010, p. 277).

Esses bailes realizados nos clubes populares, além de despertar entusiasmo, se transformaram em espaço fundamental para a experiência social dos habitantes das regiões mais pobres da cidade, desde o começo do século XX, reproduzindo uma tendência geral da sociedade da época. Esses momentos de dança e celebração, realizados com mais assiduidade do que os feriados públicos e festas religiosas populares (como o carnaval) assumiam centralidade na vida social carioca como elementos constantes de sociabilidade e lazer (PEREIRA, 2010, p. 276), tanto nas esferas do poder dos altos escalões, quanto na vida das classes médias, chegando às populações moradoras dos bairros mais periféricos. Já nas últimas décadas do século XIX, enquanto nas chácaras da Tijuca ou nos casarões de Botafogo, os senhores e senhoras das elites promoviam saraus animados por valsas ao piano, polcas, xotes e quadrilhas (com pausas para refrescos, namoros, discursos e recitativos), na região central, especialmente na Cidade Nova, reduto da Pequena África, outras diversões ocorriam, em “proto-clubes” clandestinos estabelecidos em casas térreas de duas janelas e portas com rótula – os chamados “criouléus”, anteriores às gafieiras. “Nesses arrasta-pés ou *assustados* se divertia a gente de baixa categoria social e econômica, predominando os pretos alforriados ou libertos” (SAROLDI, 2000, p. 36). Já que essas pessoas eram desprovidas de residências suficientemente grandes para a realização de bailes particulares, e no espaço público não eram permitidos esse tipo de aglomeração, especialmente da gente “miúda”, a solução encontrada foi uma espécie de terceirização, com a criação de pequenos espaços com entrada paga, de frequência basicamente negra e mestiça, que buscavam formas de divertimento e lazer, em locais nas redondezas dos seus locais de moradia, especialmente em uma cidade cuja circulação era dificultada não apenas por um transporte público ainda precário, como também era vedada às pessoas mais pobres a frequência aos salões das elites.

Os *assustados* eram, segundo Jota Efegê (2009), bailes de “baixa categoria” característicos da Cidade Nova, frequentados especificamente por negros e mestiços, onde se tocava gêneros populares como o choro, o *sorongo*, o *arrastado*, o *gravanço*, geralmente executados por um conjunto de trombone, flautim, sanfona e violão. Também alcunhados de *sambas*, os *assustados* se tornaram muito populares, porém possuíam má fama, sendo vistos como “centros de diversão onde a gente de baixo nível social dançava voltuosamente o maxixe” (EFEGÊ, 2009, p.23). Os *assustados* seriam uma etapa posterior dos *criouléus* do século XIX (cujo próprio nome já denuncia a origem e composição étnica do público) oriundos da Bahia, e trazidos para o Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, esses espaços passaram a ser conhecidos como *maxixes*.

Os também chamados clubes *maxixes*, onde se bailava a dança do mesmo nome (que também era o nome do gênero musical fruto da fusão da habanera e da polca europeias com o africano *lundu*, baseado em meneios e umbigadas) eram famosos pelo “desenfreado das danças”. Nesses clubes populares, em grande parte clandestinos, eram vistos depreciativamente como eventos que atentavam contra a moral e os bons costumes, como denunciava Jota Efegê: “com muitos pares comprimindo-se em dança estabanada, rebolante, despreocupados da etiqueta e num agarramento antifamiliar” (EFEGÊ, 2009, p.25). Mas esse julgamento não impediu que, aos poucos, as sociedades carnavalescas e clubes recreativos (como as três maiores sociedades carnavalescas, o Clube Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo) se rendessem ao ritmo do *maxixe*, o que gerou uma enorme difusão da música pela cidade. Saindo do gueto dos “*assustados*” e casas populares para subir aos palcos dos teatros da Praça Tiradentes, o *maxixe* foi cantado, dançado e tocado por grandes nomes do teatro de revista brasileiro como Araci Cortes e Joao Matos, que aprenderam os passos de dança com bailarinos formados nos clubes populares (SAROLDI, 2000, p. 42), influenciando toda a iniciante produção musical da época.

Herdeiras dos *assustados*, as *gafieiras* se espalharam pela cidade por volta dos anos 30. Espécie de casa noturna mais profissional, nas *gafieiras* eram realizados bailes com entrada paga e música orquestral. Inicialmente frequentadas basicamente por um público específico, amante da dança, mas de baixo poder aquisitivo, como integrantes das antigas escolas de samba (LOPES, 2012, p. 162), a partir da década de 1960 tornaram-se um modismo, e passaram a ter frequência mais eclética, incluindo pessoas da alta classe média. Mas, de maneira geral, não eram espaços vistos com bons olhos pelas “boas famílias”, por conta da associação das *gafieiras* à uma suposta marginalidade, prostituição e violência.

Uma nova cidade

A maioria dos espaços de dança enumerada acima estava localizada na região central da cidade, incluindo arredores, espaço que ficou conhecido como Cidade Nova. Foi nessa região que floresceram os primeiros momentos de uma cultura periférica de entretenimento, na virada do século XIX para o XX. Irregularmente povoada após a expulsão da massa popular pelas obras no Centro, essa “nova cidade” começa a se definir nas margens, “subindo pela Rua do Sabão até os arredores do Campo de Santana e da Praça Onze de Julho” (MOURA, 2000, p. 122), chegando até às favelas espalhadas pelos morros e encostas da Saúde, Estácio e Mangueira, e atingindo os arredores dos pequenos núcleos de classe média no subúrbio. Um ponto importante dessa então nova cidade foi a Pequena África (que se estendia da zona portuária à Cidade Nova), local do surgimento do samba.

É nessa região da cidade que se estabelece, pela primeira vez, um espaço popular na cidade. A partir de movimentos de ocupação e migração, para Moura (2000), essa era uma região marcada por um sentido coletivista, advindo dos baianos, o que se deve, em grande parte, às práticas religiosas ligadas ao candomblé, organizadas pelas tias baianas, cuja ação religiosa e cultural agregadora, aos poucos conquista certa legitimidade e respeitabilidade. É digna de nota a “conquista” gradual pelos negros da festa da igreja da Penha, até então uma celebração católica conduzida pela elite religiosa local e descendentes de portugueses. Essa ocupação negra de uma das maiores festas populares da cidade recebeu atenções e reações contraditórias na imprensa, especialmente no tocante à forte repressão aos capoeiristas, que também frequentavam o evento, e ao sincretismo religioso ali praticado e mal visto na época³.

Seja nas festas públicas, seja nos espaços dos clubes dançantes populares, apesar de serem espaços propícios à mescla de universos culturais da cidade, o popular e, dentro dele, o elemento negro sempre aparece identificado com ideias de violência, criminalidade, periculosidade (OLIVEIRA, 2000, p. 141). O negro seria uma “peça exótica” e perigosa, cujas manifestações deveriam ser combatidas ou neutralizadas, mas que permanecia se esgueirando pelas brechas da cidade, demarcando espaços geográficos e simbólicos,

³ A história desse processo de ocupação negra da Festa da Penha se iniciou com a presença cada vez maior de baianas, que iam à festa vender seus quitutes aos frequentadores (Tia Ciata era uma delas, inclusive). Além das manifestações sincréticas que marcavam a festa, apesar da repressão, também eram realizados batuques que animavam o festejo. Aos poucos, a região do entorno da Igreja da Penha se tornou ponto de encontro de sambistas famosos como Donga e Pixinguinha, que, durante a festa, podiam mostrar suas composições e divulgar sua arte.

ensionando as dimensões da cultura popular em embates constantes com uma cultura de elite.

Essa construção de espaços geográficos e simbólicos demarcados por uma produção cultural negra e periférica não se dava de forma harmônica e pacífica. Havia tensões e conflitos que revelavam um processo de distensão e, ao mesmo tempo, de mesclas inconclusas entre uma cultura de elite e uma cultura popular, sendo que a primeira passou, paulatinamente, a beber da segunda. O que é uma marca da identidade carioca e complexifica relações sociais, questões de gosto e construção de valor na cidade. “Assim, se um Rio de Janeiro era inventado ideológica e urbanisticamente pelas elites a partir de suas referências europeias, era reinventado pelo convívio daqueles com o povo apresentado por sua música.” (MOURA, 2000, p. 153). Uma música que consolidava, transversalmente, uma cidadania marginalizada, constituída a partir das representações culturais novas e diferentes que se configuravam durante a modernização da capital federal.

Os clubes

Como espaços privilegiados para a prática da dança e atividades de entretenimento, os clubes tiveram um crescimento massivo no começo do século XX, em várias regiões da cidade. Os eventos dançantes neles promovidos tinham matizes diferenciados, de acordo com os bairros onde eram realizados, marcando a vida social desde bairros elegantes como Botafogo e Catete a subúrbios e bairros proletários. A diferença residia no estereótipo da violência que era atribuído aos bailes suburbanos, eventos supostamente marcados por brigas, disputas e outras atividades tidas como imorais em danças vistas como “lascivas”. Essa ideia era propagada tanto por autoridades policiais quanto pela imprensa, e reproduzida pelos membros da classe média e elite. Mas não impediam o sucesso desses eventos festivos entre as classes trabalhadoras de menor renda, que compunham majoritariamente os pequenos grêmios dançantes e foram responsáveis por torná-los uma importante manifestação cultural, ao lado dos clubes da cidade, estruturando a sociabilidade e o entretenimento popular nos primeiros anos da República.

Segundo Nei Lopes (prefácio SOUZA, 2003, p. 17), antes dos clubes existirem como aglutinadores e fontes de diversão popular havia as confeitarias e cafés, para os intelectuais e boêmios; as tascas, tabernas e quiosques frequentados majoritariamente por operários, trabalhadores e gentes das ruas; e como espaço de recreação e socialização de negros e mestiços pobres, as sedes dos cordões carnavalescos, criouléus e assustados,

gênese das posteriores gafieiras. Os clubes sociais populares surgem em um momento posterior, influenciados pelos *sport clubs* ingleses, criados na cidade por conta da instalação de companhias britânicas como Light and Power, Bank of London, Leopoldina Railway, Western Telegraph, Rio de Janeiro Traction, etc. Os clubes eram círculos sociais no qual pessoas se reuniam para atividades de lazer e convivência, e também para a prática de esportes. O Rio Cricket, por exemplo, fundado em Niterói, em 1897, era um clube de inverno voltado para a prática do cricket, onde trabalhadores ingleses confraternizavam e mantinham o elo com sua comunidade de origem (LOPES, 2012, p. 103). Outros clubes voltados para o *yatching* e, principalmente, do *football* também foram fundados nessa mesma época na zona sul do Rio, como o Botafogo (em 1894), o Flamengo (1895) e o Fluminense, em 1902.

Os clubes também passaram a representar um espaço de convivência das chamadas “boas famílias” das elites (que se contrapunham aos supostos “maus elementos”, cujo espaço era a rua e as zonas mais pobres). Com a expansão dos subúrbios, diante do aumento gradativo do poder aquisitivo de seus moradores, começam a ser criados clubes também na região suburbana da cidade. Em 1904, foi fundado o Bangu Atlético Clube, por empregados, em sua maioria ingleses, da Companhia Progresso Industrial do Brasil, a Fábrica Bangu. O bairro, por ter abrigado ao longo de sua história uma série de indústrias, cresceu diante da chegada de grandes massas de trabalhadores, e se tornou um dos principais bairros da Zona Oeste. No entanto, o Bangu Atlético Clube tinha um diferencial. Ao contrário dos outros clubes ingleses de futebol, a diretoria não se opunha à participação de negros na equipe (inclusive consagrando a instituição como uma opositora ao racismo no futebol). Outro clube da região, o Cassino Bangu, também ficou famoso por congregar a Sociedade Musical Progresso de Bangu, sendo visto como uma das poucas opções de lazer da população local. Em 1915 era fundado o Tijuca Tênis Clube⁴, que se tornou opção de lazer para as famílias da região do Andaraí Pequeno e de outros bairros próximos. Anos depois, com a mesma motivação foi criada a Associação Atlética Vila Isabel, em 1950, por um grupo de militares de altas patentes. Em 51, foi criado o Renascença Clube, por uma classe média negra da Zona Norte, sendo primeiro instalado no bairro do Lins, depois

⁴ Instituição emblemática por ter inaugurado a primeira piscina comunitária da Zona Norte carioca. Um fato histórico e social importante, levando-se em consideração a distância do mar, de acesso difícil, em uma época em que a comunicação entre as várias partes de uma cidade era bastante complicada, especialmente tendo em vista a pequena quantidade de vias de tráfego, um grande número de morros e pouquíssimos túneis.

transferido para o Andaraí, com uma motivação diferente, voltada para a conscientização e valorização racial.

Os clubes seriam espaços diferenciados e adequados às “boas” famílias, cujos integrantes não deveriam frequentar gafieiras, *dancings*, ou boates por exemplos, tidos como espaços de classes mais baixas, voltados para um público “menos familiar”, e até mesmo sendo considerados locais favoráveis à prática da prostituição e enlances extraconjugais. Essa noção de preservação da moral e dos bons costumes, advinda das elites, passou a ser também reproduzida por estratos mais baixos de uma classe média proletária, que buscava outras formas de entretenimento distantes das regiões mais pobres, nos pequenos núcleos de urbanização dos subúrbios. Neles começaram a ser realizadas festas e eventos sociais dançantes, voltados para a prática da dança em pares, ao som de gêneros musicais como o samba, a rumba e o bolero, suprimindo uma necessidade de lazer e diversão mais moralizada, sediando bailes de alta qualidade, animados por orquestras e conjuntos de baile famosos, movimento que ganhou ainda maior dimensão com a difusão de outros gêneros musicais internacionais por meio do rádio e do crescimento da indústria fonográfica no Brasil.

Polo irradiador

As peculiaridades da experiência colonial latino-americana, a expansão demográfica, a maior participação popular na dinâmica urbana, e a difusão do capitalismo contribuíram para um novo estilo de vida, ainda no final do século XIX, que implicou na adoção de formas aburguesadas de desfrutar atrações urbanas com modos de divertimento barato. “Certamente por esta razão, o dia não bastava, despertando-se desde então o gosto carioca pela vida noturna, em casa, no teatro ou no sereno da rua” (LOPES, 2000, p. 10). Desde o começo do século, pois, a cultura do Rio era formada por invenções populares e elitistas, pelo confronto ou fusão desses dois âmbitos, pela cópia do modelo externo, e pela adaptação dessas influências para a criação de linguagens e produtos originais, representando, já nesse tempo, a vocação cosmopolita da cultura popular carioca.

Consagrando-se como centro da vida política e cultural da nação, especialmente a partir da República, além de polo financeiro, o Rio de Janeiro, enquanto capital projetou a autoimagem nacional, exercendo um poder difusor de modas, costumes, e produtos culturais, também repercutindo os efeitos de seus movimentos sociais pelo resto da nação (OLIVEIRA, 2000). Durante o Império e a República, até os anos 60, a cidade se manteve

não só como capital política, mas também como espaço privilegiado dos processos de hibridização e miscigenação cultural, representando um modelo de brasilidade que se difundiu como aquele que caracterizaria a cultura nacional brasileira.

A cidade foi polo de atração tanto para as elites, com suas escolas, teatros, jornais e instituições do governo federal, quanto para a massa de libertos do regime da escravidão. “A população da cidade cresceu muito no final do século XIX reunindo um conjunto de habitantes constituído de escravos, ex-escravos, trabalhadores com ocupação mal definida” (OLIVEIRA, 2000, p. 139). Os “excluídos” do Império construíram diversas comunidades, concentrando-se basicamente no centro da cidade, nas ainda incipientes favelas, cortiços e morros ao redor.

O Rio, enquanto capital da República, representou a ponta estratégica da modernização do final do século XIX e início do século XX. Mesmo assim, manifestações culturais populares não desaparecem e fortaleceram-se, justamente pelos contatos com uma cultura que vinha de fora. O samba foi o exemplo máximo que representou o ponto de encontro entre intelectuais, jornalistas e compositores populares, marcando o momento de embaralhamento de fronteiras entre brancos e negros, ricos e pobres, tradição e modernidade, cultura de elite e cultura popular. A adaptação de expressões locais se mesclava às importadas, comprovando a capacidade urbana do Rio de assimilar o externo. O surgimento de novos padrões de cultura urbana carioca tensionavam, pois, noções de progresso e atraso, nacional e estrangeiro, autêntico e cooptado, gerando uma série de desvios em torno das diferentes vetores desta interpenetração.

(...) o tempo provaria que nem sempre as ideias dominantes são as ideias da classe dominante. A debilidade do projeto afrancesado das elites seria minada por um movimento subterrâneo e potente de abertura para valores miscigenados de cultura. Não é o caso de celebrá-los como valores de “resistência” das classes dominadas, ou de alternativamente acusar a apropriação indevida de elementos “autênticos” pelo poder. O fato é que só essa produção dialogizada de elementos interétnicos e interclasses foi capaz de lançar um projeto de identidade possível de ser aceito por amplos setores da população como sendo “a nossa cara”. (LOPES, p. 28, 2000).

A dimensão dos Bailes

Em termos musicais, Lima Barreto afirmava, em crônica escrita publicada no jornal *Gazeta* no ano de 1922, que os clubes do “pequeno povo”, por não conhecerem o *foxtrote* nem o *shimmy*, importantes danças da moda na época, dançadas ao som de música norte-

americana, organizavam seus bailes animados por piano ou charangas, já ultrapassados, mas ainda populares à época. No entanto, muitos outros bailes populares mesclavam, durante as execuções ao vivo, peças de gêneros musicais mais tradicionais e brasileiros, alternados com músicas estrangeiras. Um exemplo eram os bailes realizados no famoso clube de Bangu chamado “O Prazer das Morenas”. Segundo matéria publicada no Jornal do Brasil (“Prazer das Morenas de Bangu”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1927) esse baile popular realizado em um clube proletário era tanto um lugar da tradição (maxixes, sambas) quanto da mistura com a modernidade representada pelo jazz e foxtrote americano: “A barulhenta jazz-band (sic) ‘Eu Não Disse?’ não deu um minuto de trégua aos dançarinos, com os seus variadíssimos sambas e foxtrotes ultra modernos”.

A tradição da realização de bailes (onde dançavam apenas casais) em salões de clubes específicos, agremiações ou associações com objetivos mais amplos, é recorrente em todo o mundo. O que chama a atenção para o estudo dos bailes cariocas é a condição de serem marcados exatamente por essa dinâmica da modernidade (PEREIRA, 2010, p. 280), concretizando práticas diferenciadas de consumo e valor social. Ao se aproximar de um formato de entretenimento próximo ao proposto pelas elites nos salões dos clubes, mas sem abandonar por completo uma tradição popular de diversão, acabaram por definir um novo modelo para o lazer popular, intermediado por hibridizações musicais. A própria ideia de clubes e agremiações foi transposta para as práticas populares, constituindo um longo e impalpável processo de comunicação entre diferentes grupos sociais, que auxiliaram a definir algumas das imagens associadas hoje à cultura carioca e, por conseguinte, à brasileira, marcada pelo diálogo e trocas de costumes e tradições com o passar do tempo. Desta forma, ao se reunirem em associações recreativas durante os momentos de lazer, a música assumia um meio privilegiado de diversão (PEREIRA, 2010, p. 283), em que ritmo, dança, música e festa assumiam uma centralidade fundamental na própria experiência e sociabilidade das classes populares. Diante da necessidade de estabelecer novas redes de sociabilidade e vínculos comunitários, recriando tradições e absorvendo influências de outras culturas, essa população negra e pobre, por meio dos bailes, estabeleciam territórios significativos para a organização de suas proximidades e diferenças, especialmente em uma cidade marcada pela desigualdade social e racial.

Por meio das diferentes danças, os bailes dialogavam com diversos signos de distinção, que demarcavam territórios articulados a diferentes formas de estilo de vida e representações. O que estava – e ainda está – em jogo nas pistas de dança é a afirmação de

um estilo de vida e de sua legitimidade, cujos elementos, valores e símbolos encenam uma estética cosmopolita e moderna, amplamente moldada pelo consumo musical, que determinou as bases da hegemonia de um modelo de entretenimento pautado pelo popular.

Em torno dessas festas eram estabelecidas redes de consumo, lazer e entretenimento guiadas pela música, que vinculavam cidadania e apropriação de espaços na cidade, através da proposição de novas representações socioculturais que também eram políticas. Isso por meio de práticas de consumo diferenciadas, marginais que, ao mesmo tempo, flertavam com uma cultura mainstream. Por meio da dança, os corpos comunicam e são instrumentos de mediação e afirmação da diferença, reconfigurando uma cultura. Ações complexas que desencadeavam e articulavam uma cultura negra popular. É deste modo que o consumo da música popular incorpora uma possibilidade de representação da diferença cultural, por meio da qual os gêneros musicais assumiam uma função social e um papel simbólico nos processos de disputas pelo poder. Visto que os gêneros podem agir como uma espécie de mediadores sociais no interior da cultura popular massiva (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 314), eles atuam como modelos dinâmicos de negociação e estruturas de caráter social e ideológico, cujos códigos e convenções reconhecíveis por seus consumidores funcionam como portas de entrada para a produção de sentido e de identidades. E cujas estruturas constitutivas possibilitam sua circulação em determinadas comunidades culturais, o que envolve não apenas músicos e públicos, como também mediadores ideológicos (produtores, críticos, DJs) e representantes da indústria cultural.

Os bailes, em suas diversas manifestações, são um espaço privilegiado para o exercício da sociabilidade, dentro de um formato lúdico e comunitário. A partir desse lugar de sociabilidade, é possível refletirmos sobre estilos e modos urbanos de vida. O momento do baile, também por sua regularidade de realização e frequência (o que o diferencia das festas populares mais sazonais, por exemplo) estabelece vínculos e reforça marcas e códigos sociais, revelando novas formas sociais e estilos, percebidos de maneiras distintas pelo restante da sociedade, mas que se tornam parte integrante das identidades dos participantes.

Espaço da instauração e manutenção das relações, da sociabilidade pertinente a determinado grupo, os bailes definem-se, nesse cenário, sobretudo como uma prática onde os agentes sociais podem reconhecer e reafirmar seus valores. Nesse sentido, configuram-se como um espaço privilegiado, onde os agentes jogam com a distinção, para afirmar sua própria identidade, ao mesmo tempo em que impõem e legitimam uma visão de mundo. (ROCHA, 2012, p. 61)

Podemos então perceber os bailes como estruturas de redes de intercâmbios, em que os indivíduos incorporam estratégias necessárias para a performatização de seus estilos e para a apreensão de discursos e práticas sociais e até políticas, que assumem variados sentidos dentro desses espaços. Os bailes, assim, são espaços ricos e complexos através dos quais é possível analisar gostos, ethos, estilos de vida, lazer, maneiras de organização de redes de amizade e solidariedade. “Os bailes expressavam, através do corpo, a dinâmica social das cidades modernas” (SEVILLA, 2005, p. 184). Mas também eram locais onde se agenciavam discursos de resistência cultural e cooptação, bem como práticas de consumo que se relacionavam a negociações de identidades e subjetividades, a partir de múltiplas interações e experimentações performáticas na apresentação de si.

O desenvolvimento urbano a partir da Revolução Industrial gerou o surgimento de novas ofertas culturais nas cidades. Ampliaram-se as alternativas de divertimentos públicos como eventos cívicos, festividades religiosas além dos feriados nacionais e festividades populares como o carnaval. Aos poucos, o Rio de Janeiro testemunha um aumento de celebrações realizadas por seus habitantes, pela gente comum que passa a celebrar sem comemorar, em festas privadas, realizadas independentemente de qualquer outra razão que não fosse a do puro entretenimento e lazer. O desfrute coletivo da música e da dança, aos poucos, gerou os bailes de salão, tanto em bairros de elite quanto em regiões mais pobres. Dos assustados às gafieiras, chegando aos clubes suburbanos, a cidade presenciou uma crescente efervescência gerada especialmente por esse tipo de atividade. Se, em uma visão mais superficial, historicamente, os bailes formassem parte do patrimônio cultural das elites, como sinônimo de ricas festas, luxos e abundâncias, distinguindo a alta sociedade da “ralé”, por conseguinte, as classes populares se apropriaram dessa prática para posteriormente construir seus próprios espaços de lazer. Primeiro através de festas familiares ou comunitárias, para depois constituírem suas próprias redes e circuitos de entretenimento, especialmente diante do desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação, como a expansão do rádio e do mercado do disco, facilitando o acesso a produtos culturais internacionais, possibilitando hibridizações e difundindo novas modas e práticas de sociabilidade.

O baile através da associação de sensações, músicas, performances e discursos, representa o tempo da emoção e do êxtase, que é efêmero. Mas implica em uma experiência de aproximação ou contato com o outro, durante um momento de partilha de vivências e trocas que podem fixar uma série de códigos sociais. A compreensão da dimensão dos

bailes que fornece uma via de acesso para a melhor compreensão dos valores e relações sociais, pois eles representam uma um momento excepcional dentro da vida cotidiana, dramatizando diversas representações em momentos importantes da realidade social, deixando em suspensão possíveis conflitos e desigualdades. Os bailes populares, ao absorver a dimensão da festa, trazem o extraordinário para o cotidiano, catalisando, com mais frequência, os encontros e experiências performáticas e identitárias. Esses divertimentos públicos ainda são fundamentais na manutenção da solidariedade grupal, incentivando a aproximação de indivíduos por colocar as “relações sociais em estado de efervescência” (COSTA, 2009, p. 70).

Durante a “interrupção” da vida social ordinária e do regime de trabalho, nos momentos efêmeros festivos, é possível a realização de uma espécie de “renovação moral” que fortalece os laços de solidariedade grupal (COSTA, 2009, p. 71). O baile marca uma atitude de transgressão perante a vida social, representando uma desagregação de uma ordem estabelecida, tanto através de excessos quanto por meio de contatos que recriam a realidade e têm o poder de revigorar a própria estrutura social.

A ruptura proporcionada pela festa (...) reside na descoberta dos sujeitos participantes da possibilidade de ‘liberarem-se de si mesmos’ e de enfrentar o mundo das regras de conduta e procedimento com a instauração de um tempo ‘sem leis, nem forma’. Neste ponto, o sujeito da festa opera uma ‘superação’ da normalidade, de modo a identificar-se com um personagem imaginário numa comunidade imaginária, que exercita mecanismos que abalam as instituições normativas da sociedade. (COSTA, 2009, p. 71).

Do nosso ponto de vista, os bailes populares conseguiram reunir uma relevância cultural singular no tecido social carioca ao conjugar música e corpo, lúdico e erótico, lazer e exercício, e o corpo individual ao corpo coletivo. Além de funcionarem como um alívio contra as tensões originadas do cotidiano social e do mundo do trabalho, especialmente em contextos de opressão e segregação, permitindo, assim, fortes vínculos identitários. Em uma era pré-internet, em que aparelhos de TV, vitrolas e discos ainda eram itens de “luxo” para uma população desfavorecida economicamente, o rádio e os bailes, através do trabalho de DJs e produtores, funcionavam como “filtros”, facilitando o acesso a uma cultura internacional.

Não obstante, no baile convergem também prazer e a norma, a expressão individual com a sanção coletiva. Os desenhos corporais adotados no baile respondem a padrões de movimento instituídos socialmente, que possuem códigos que integram sistemas normativos e valorativos, que outorgam

sentido à experiência corporal, além de assinalar papéis e hierarquias sociais. (SEVILLA, 2005, p. 173 - trad. autora)

Assim, os bailes, em suas diferentes manifestações, imprimem poderosos signos de distinção, na medida em que o corpo, a performance e o estilo manifestam gostos e preferências de consumo, expressando a inscrição em variados tipos de pertencimento e afiliações sociais. Essas identidades concretizadas nas pistas de dança produzem estereótipos contrastantes como feminino-masculino, jovem-velho, rico-pobre e negro-branco. Mas também possibilitam novos exercícios de diferenças negadas ou neutralizadas em outras esferas. “As distintas escalas que dividem o espaço: a rua, o bairro, a cidade, a região ‘ganham corpo’ através das diferentes formas de dança e tipos de baile” (SEVILLA, 2005, p. 173). É desta forma que os bailes funcionam como veículo de expressão de associações sociais e se constroem especificamente em torno de um determinado território simbólico.

E foi através dos bailes que o subúrbio, no lugar de estereótipos como ingenuidade, anacronismo, provincianismo e pobreza, passou a representar uma possibilidade de oferta de novas linguagens, estéticas, modas, e estratégias de sobrevivência. Mais que um simples passatempo, os bailes também são expressões simbólicas da trama social, um dos mecanismos em que a cultura urbana popular toma corpo e se manifesta. O estudo e interpretação desse tipo de manifestação, indo além do seu caráter festivo, serve como fonte de compreensão da construção de uma estrutura comunicativa de um repertório simbólico que transcende as fronteiras do evento em si, ao estabelecer o diálogo entre diferentes atores e estruturas sociais no contexto urbano. Palco para novas manifestações identitárias, os bailes oferecem um espaço seguro para a manifestação de atos performáticos, colocando também novas pautas políticas e de consumo. E recortam a dimensão da cidade tanto material quanto simbolicamente, implicando em uma celebração da diferença que, em outras esferas da vida social brasileira, seria neutralizada.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Alessandra Siqueira. Sobre palanques e palcos: showmícios e política na Baixada Fluminense. In: VELHO, Gilberto (org.). **Rio de Janeiro: cultura, política e conflito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BERNARDES, Lysia; SOARES, Maria Therezinha de Segadas. **Rio de Janeiro: cidade e região.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

BILAC, Olavo. A dança no Rio de Janeiro. **Kosmos**, ano 3, n. 5, maio, maio de 1906. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/docreader.aspx?bib=146420&PagFis=1604>. Acesso em: 20 fev 2014.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe: a dança excomungada.** 2ª Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **O rapto ideológico da categoria subúrbio:** Rio de Janeiro (1858-1945). 1996. Dissertação (Mestrado). PPGG-UFRJ. Rio de Janeiro.

FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Rio de Janeiro: uma cidade na história.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LOPES, Nei. **Dicionário da hinterlândia carioca:** antigos “subúrbio” e “zona rural”. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Antônio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. In: LOPES, Antônio Herculano (org.). **Entre a Europa e a África: a invenção do carioca.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 13-32.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MOTTA, Marly Silva da. Guanabara, o estado-capital. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Rio de Janeiro: uma cidade na história.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 79-116.

MOURA, Roberto. A indústria cultura e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 113-154.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Rio de Janeiro: uma cidade na história.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 139-150.

PEREIRA, Leonardo. O Prazer das Morenas: bailes ritmos e identidades no Rio de Janeiro da Primeira República. In: MARZANO, Andrea e MELLO, Vitor. **Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930),** Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.

ROCHA, Francisco. **Figurações do Ritmo**: da sala de cinema ao salão de baile. São Paulo: Edusp, 2012.

SAROLDI, Luís Carlos. O maxixe como liberação do corpo. In: LOPES, Antônio Herculano (org.). **Entre Europa e África**: a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 35-48.

SEVILLA, Amparo. Bailes Urbanos. In MEDINA, Antonio Garcia et al. **Musica y Danzas Urbanas**. México: Secretaria de Cultura – Gobierno del Estado de Jalisco, 2005.

SOUZA, Rolf Ribeiro de. **A confraria da esquina**. O que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando: etnografia de um churrasco de esquina no subúrbio carioca. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2003, 128p.