



Dança e espaços urbanos: a salsa no Rio de Janeiro

Maria Pilar Cabanzo-Chaparro 

Antropóloga. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Urbana, atuando principalmente nos seguintes temas: etnografia e educação, etnografia com dança, sociabilidade, história e antropologia.

Email: pilarcabanzo@gmail.com

Resumo

O ritmo caribenho da salsa está espalhado na cidade do Rio de Janeiro, mediante variados eventos organizados em academias de dança de salão, casas noturnas, à beira da praia e centros culturais. Assim, examinar as intensas sociabilidades em torno da salsa é proveitoso para compreender a heterogeneidade e as hierarquias da vida urbana. O objetivo do presente texto é identificar conexões entre espaços dedicados à dança de salsa no Rio de Janeiro, a partir de recortes etnográficos ocorridos em dois momentos distintos em uma região objeto de sucessivas narrativas de caráter preservacionista. Descrevo trajetos e interações, evidenciando como os múltiplos sentidos da dança articulam-se à produção de espaços urbanos. Também reflito sobre como os marcadores sociais inscritos no corpo de quem pesquisa modelam as interações. A premissa do texto é que a atenção sobre modalidades perceptivas e sensíveis como a dança fornece conhecimentos contextualizados a respeito das intervenções nos espaços urbanos.

Palavras-chave: Dança; Cidade; Salsa; Rio de Janeiro.

Dance and urban space: salsa in Rio de Janeiro

Abstract

The Caribbean rhythm of salsa is widespread in Rio de Janeiro, through various events organized in *dança de salão* academies, nightclubs, along the beach, and cultural centers. Thus, examining the intense sociability around salsa helps us understand the heterogeneity and hierarchies of urban life. This text aims to identify connections between spaces dedicated to salsa dancing in Rio de Janeiro, based on ethnographic extracts from two distinct moments in a region that has been the object of repeated preservationist narratives. I describe itineraries and interactions, showing how the multiple meanings of dance are linked to the production of urban spaces. I also reflect on how the social markers inscribed on the researcher's body shape these interactions. The text assumes that attention to perceptive and sensitive modalities such as dance provides contextualized knowledge about interventions in urban spaces.

Keywords: Dance; City; Salsa; Rio de Janeiro.

Introdução

Na cidade do Rio de Janeiro, o ritmo caribenho da salsa circula em shows e bailes organizados nas academias de dança de salão, em festas, casas noturnas, quiosques de praia. Podemos mapear o espalhamento da salsa na cidade a partir de suas divisões administrativas. Na Zona Oeste, bandas de salsa e bailarinos especializados no ritmo não raro são chamados para compor a oferta de entretenimento nos eventos empresariais dos numerosos hotéis da região. Na Zona Norte, nasceu La Original de Música Latina, com interpretações da chamada salsa cubana e versões em salsa de clássicos da MPB. Na Zona Central, a banda Mano a Mano, dedicada à interpretação de composições da chamada salsa dura ou salsa clássica, divide palco e integrantes com bandas menores, as quais eventualmente fazem shows em quiosques e boates próximas à praia que margeia uma parte da Zona Sul.

Em todas essas regiões, há inúmeras academias de dança de salão que oferecem aulas de salsa, ora do estilo cubano, ora do estilo ‘em linha’, frequentemente associado ao som da salsa dura. Instrutores e aprendizes organizam bailes de salsa em academias, centros culturais e casas noturnas ou se deslocam pela cidade à procura de eventos que lhes possibilitem exhibir e aprimorar sua dança. A salsa costuma ser dançada em par, composto, na linguagem da dança de salão, pela ‘dama’ e pelo ‘cavalheiro’, cada um destes tendo atribuições e elementos estéticos associados respectivamente ao feminino e ao masculino. Entretanto, nos eventos de dança de salsa, são comuns os pares dançantes de mulheres e a dança em grupo, especialmente nos momentos dos solos característicos da salsa. Já os pares dançantes de homens são bem menos habituais, revelando-se somente tarde da noite, quando a sedução ultrapassa os contornos de sua encenação na dança, ou em reuniões privadas, onde é dançada a columbia, uma dança afro-cubana de competição masculina. Abordei algumas dessas dimensões da salsa no Rio de Janeiro e dos salseros - apreciadores apaixonados do ritmo - [anonimizado], sob a premissa de que examinar as intensas sociabilidades em torno da prática de salsa na cidade é uma janela proveitosa para compreender a heterogeneidade e hierarquias da vida urbana.

O objetivo do presente texto é identificar conexões entre espaços dedicados à dança de salsa no Rio de Janeiro a partir de recortes etnográficos ocorridos em dois momentos distintos. A primeira parte do texto corresponde a uma situação etnográfica inserida no trabalho de campo desenvolvido de 2017 a 2019 para a pesquisa [anonimizado]. As interações em torno de uma confraternização motivada pela abertura da academia de dança de um casal de bailarinos que acompanhei ao longo da pesquisa são o ponto de partida para traçar articulações entre a dança, a rua e os movimentos dos transeuntes. Também reflito sobre como determinadas percepções sobre meu corpo, sua aparência, seus movimentos e o som que ele produz orientam o rumo das interações que emergem no transporte pela cidade. Se o flâneur é uma figura urbana central, como informam os textos de Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Walter Benjamin, outra é a cidade que se descortina na experiência das flâneuses nas cidades contemporâneas (Monnet, 2013; Wilson, 2013).

A segunda parte do texto emerge de meu acompanhamento esparsos à prática de salsa após a pandemia e de observações sobre suas mudanças e continuidades no Rio de Janeiro. A partir do relato de um show de uma banda de salsa nos jardins externos de um museu, apresento possibilidades de questionamento do regime disciplinar das sequências aprendidas e ensinadas nas academias, em conexão com as memórias urbanas e a história compartilhada que emergem do chão onde se dança. Destaco que as situações que discuto aqui, embora tenham uma distância temporal, aconteceram em

uma mesma região: a Zona Central do Rio de Janeiro, especificamente em uma região alvo de sucessivos esforços, narrativas e disputas em torno do seu passado e do seu futuro. Ao longo do texto, busco evidenciar a multiplicidade de “mundos da cidade” (Velho, 2013) nessa região. Esses mundos estão moldados pelas desigualdades e conflitos do meio urbano.

Da academia de dança de salão para a casa noturna

Início destacando que a dança é constitutiva da salsa: ela está nas palmas, na voz ou em quaisquer outros instrumentos, os quais reproduzem o núcleo rítmico *pá/pá/pá/pápá* da salsa. A dança também está nos passos para os lados e para frente com vistas a produzir e acompanhar ritmicamente os sons *salseros*, possibilitando o encontro entre músicos, *bailantes* e apreciadores. A dança está, enfim, organizada em sequências padronizadas de rodopios e movimentos do quadril, dos braços e pernas. Quem quiser arriscar uns passos na pista, deverá desenvolver uma série de atitudes dirigidas a seu par dançante, tentando equilibrar o galanteio característico da salsa e a demonstração de habilidades técnicas (Cabanzo, 2020). Assim, a dança, expressão corporal de e nas sonoridades, é, a um tempo só, expressão ritual, estética de sedução e poderosa forma de comunicação (Quintero Rivera, 2009).

No decorrer do trabalho de campo, explorei essas dimensões variadas da dança da salsa, principalmente suas articulações com o ambiente da dança de salão no Rio de Janeiro. Naquele período, fui aprendiz de dança de salsa, assim como frequentadora assídua de shows das bandas de salsa na cidade do Rio de Janeiro. Isso me permitiu acompanhar de perto a prática de muitos *salseros*. Dentre eles, estava um casal de dançarinos dedicados há vários anos ao ensino de salsa, além de outras atividades envolvendo essa e outras danças. Este casal inaugurou sua própria academia de dança em setembro de 2018.

A academia fica no segundo andar de um sobrado à rua Leandro Martins, estando localizada, portanto, na região portuária da cidade, palco de disputas e memórias oficiais e não oficiais (Costa, 2021). Entretanto, a rua da academia não parece ter sido alvo de especial interesse do poder público, ao contrário da rua que será protagonista na segunda parte do artigo. No percurso em torno à escola, percebi o contraste entre o aparente descaso das autoridades do Estado e as intensas sociabilidades dessa rua, como descrevo a seguir.

Na minha primeira visita à academia, optei por fazer o percurso de carro solicitado por aplicativo. Tal escolha pareceu-me a mais adequada diante das percepções contraditórias dos *salseros* sobre a região onde fica a escola. Segundo Nayara, a orgulhosa dona da academia que, naquele dia, abriria suas portas pela primeira vez para os seus alunos, os arredores da academia eram bem movimentados. Inclusive, de acordo com Nayara, mais que a praça Tiradentes, a qual também está no centro da cidade e fica a poucos metros de distância do local onde até então Nayara e Fernando, o marido, ministravam as aulas de salsa. Já para alguns discípulos¹ do casal de dançarinos, o problema da região da nova academia era o tipo de movimentação, definida por eles como “esquisita”.

¹ A palavra discípulo justifica-se porque a relação de transmissão de conhecimento de dança é uma relação duradoura, verbal, individualizada, transformando os emissores em mestres e os receptores em discípulos. Nenhum dos aprendizes se autodenomina nem chama os colegas de discípulos, mas chamam de mestre quem fornece os ensinamentos. Para uma discussão mais aprofundada sobre isso, ver Cabanzo (2020).

Tendo em mente as percepções distintas sobre a mesma região, solicitei uma corrida no aplicativo. Sentada na parte de trás do carro em direção à nova escola, divaguei sobre as escolhas feitas para mover-se pela cidade, comparando o transporte coletivo com o transporte privado. No primeiro, pensei, compartilha-se com outros passageiros a condição de anonimato, suscitando a atitude de indiferença tão característica das cidades modernas e necessária diante da intensidade de estímulos (Simmel, 2005). Tal intensidade produz variedade ou o florescimento da ‘cultura subjetiva’, nos lembra o sociólogo alemão. Na cidade, os estranhos anônimos se confrontam, produzindo diversidade (Caiafa, 2007). Já no transporte particular, continuei divagando, ser o único passageiro pode suscitar uma atitude ainda mais *blasé*, uma sorte de ensimesmamento interno mediado pelo telefone celular. O anonimato pode ser substituído pela relação direta com o motorista, ficando, assim, mais à mercê de suas amabilidades e caprichos. Pois foi isso que aconteceu no trajeto para a academia de dança.

O motorista perguntou-me várias vezes se eu conhecia o local de destino e se o caminho que o aplicativo mandava seguir era esse mesmo. Enquanto isso, o carro percorria de ponta a ponta pequenas ruas do centro, passando de largo por vendinhas de salgados, locais de coleta de material reciclável e casas de prostituição. Sentados no meio-fio, moradores de rua e catadores de latinhas observavam a agitação do fim de tarde. Ao chegar ao destino, o motorista me disse que, se eu não conseguisse entrar no local, ligasse imediatamente para ele para sairmos logo daquela região. Também pediu que eu ficasse tranquila, “caso alguma coisa venha a acontecer”, ele disse.

No trajeto rumo à academia de dança, tornei-me, assim, um corpo a ser protegido de uma certa vida urbana. Sentada no banco de trás, sem as preocupações de quem está ao volante, pude me entregar ao devaneio - pus-me a divagar sobre o transporte coletivo e o particular. E também pude me dispor à contemplação, mediada pelos vidros do carro, dos espaços públicos. Através dos vidros, ao mesmo tempo filtro e escudo, observei prostitutas, catadores de lixo, moradores de rua e outros personagens urbanos desviantes², cuja perambulação pelas ruas por onde o carro passava reforçou no motorista sua atitude protetora.

Pois, como nos lembra Manuel Delgado (2007), as mulheres na rua são o oposto dos homens na rua. Aos segundos, é permitido o flunar, a entrega ao acaso sem perturbações. Eles são também os fazedores de leis sobre a coisa pública³. Já das primeiras espera-se que estejam sempre em companhia, melhor se for masculina, uma vez que a presença feminina aponta para um vazio, uma irregularidade, um erro que só pode ser corrigido pela presença do homem (Delgado Ruiz, 2007). Assim, no trânsito pelo espaço público, a mim era permitido o devaneio, desde que mediado pelos vidros do carro, porque havia alguém - o motorista - responsável por resolver a falha que eu encarnava ao percorrer sozinha uma ‘região moral’ (Park, 1973) da cidade. Embora meu percurso tivesse um destino definido, isto é, eu não tinha intenção de me deixar levar pelas circunstâncias do percurso, o fato de viajar sozinha aproximava-me à figura da ‘mulher pública’, associada, para Delgado, à disponibilidade plena que caracterizaria o espaço público (Delgado Ruiz, 2007). É assim como Nadja Monnet, na sua flanância etnográfica na Praça Catalunya em Barcelona, descobre que é percebida pelos *flâneurs* dessa praça pública (Monnet, 2013). No meu caso, meu corpo percebido como pequeno e branco, combinado ao meu sotaque estrangeiro, promoveram uma disponibilidade associada à desconfiança no meu saber (o motorista

² Aqui utilizo a palavra desviante no sentido atribuído por Howard Becker (2009), não como uma qualidade inerente a um tipo de comportamento, mas como as reações diante de determinadas ações e atitudes.

³ Esses homens, a quem o espaço público está inteiramente disponível, estão atravessados por marcadores sociais. Manuel Delgado discute hierarquias produzidas no espaço público, examinando a presença de imigrantes nas ruas (Delgado, 2007). Do mesmo modo, nas metrópoles brasileiras é interdito aos homens negros o livre trânsito pelas ruas, forçando-os a assumir certas vestimentas e atitudes para evitar serem agredidos, questionados e objeto de intervenções do poder público.

indagava insistentemente se eu conhecia meu destino), assim como à necessidade de ser salva, defendida “caso alguma coisa venha a acontecer”.

O que aconteceu foi que eu toquei o interfone e, após alguns segundos de espera, Nayara atendeu e a porta abriu-se. Despedi-me do motorista e subi a escadaria reta que desemboca no segundo andar do sobrado onde fica a academia. Naquele dia, não haveria aula de dança. Os discípulos de Nayara e Fernando haviam sido convocados pelos mestres para uma confraternização devido à inauguração da academia. Mestres e discípulos conversavam, sentados em cadeiras plásticas em torno do balcão de recepção e distantes do chão e paredes brancas e reluzentes da sala de dança. Tal disposição das cadeiras indicava que devia ser preservada a separação de funções e atividades: a sala de dança, novinha em folha, era destinada exclusivamente para a prática das sequências padronizadas de dança, as quais, como discuto na próxima seção, deveriam ser executadas em condições específicas, de acordo com mestres e discípulos.

Já o balcão e seus arredores podiam comportar interações não mediadas por essa prática de dança. As cadeiras instauravam uma fronteira entre o espaço de dança e o de não dança, modelando os temas de conversa. Se, nas aulas, as falas costumavam passar por opiniões e trocas sobre sapatos e roupas de dança, passos e rodopios, bailes passados e futuros, agora as conversas giravam em torno do aluguel e reformas do imóvel da nova academia, além de conjecturas sobre quem e como seria o próximo presidente do Brasil, pois logo no mês seguinte haveria eleições. Como som de fundo, nós ouvíamos as composições do porto-riquenho Willie Rosario e da estadunidense Spanish Harlem Orchestra, favoritos de Fernando.

Após horas de conversa regadas a cerveja, todos os presentes saímos da academia. A pé, atravessamos a Avenida Marechal Floriano, esquivando dos restos da obra de implantação da estação do VLT, o transporte coletivo sobre trilhos. Seguimos pela rua Uruguaiana e vimos um pouco da movimentação percebida por mestres e discípulos: algumas poucas pessoas nas calçadas em frente dos botecos e bordéis. O clima na rua era de silêncio, rompido por instantes pela ocasional passagem dos carros, nossas vozes e as dos escassos pedestres e a música dos fundos de alguns sobrados. Nada comparado com a agitação no período em que eu compareci às aulas de dança na nova academia. Como estas eram no fim de tarde, meus percursos rumo à academia ou ao sair desta acabaram se integrando aos das massas de pedestres apressados, em clima de fim ou início de expediente. Outros circulavam em torno das lojas da vizinha região do Saara, a qual abriga comércios de artigos domésticos, tecidos, roupas e eletrônicos.

O ambiente mudou conforme íamos nos aproximando da estação de metrô. No acesso à estação, havia pequenas aglomerações em torno de barracas de bebidas e comida dispostas na rua, beirando a calçada. Paramos em uma das barracas para comprar um espetinho e uma última cerveja antes de nos despedirmos. Fernando trocou alguns comentários com o vendedor dos espetos sobre as vendas e o ambiente. Dois homens conversavam, sentados em engradados de cerveja, se ajeitando a cada vez que um carro passava de raspagem, quase encostando nos corpos, focados na conversa. Potentes caixas de som tocavam, cada uma, diferentes músicas de funk. Um grupo de três ou quatro crianças repetia uma sequência de passos acompanhando alguma das músicas que saíam das caixas de som. A cada repetição, eles trocavam elogios, zombarias e sugestões sobre os movimentos realizados.

Ao observar este diálogo entre os corpos e a música, ocorrido no meio da rua Uruguaiana, destinada principalmente ao transporte rodoviário, embora disputada pelos carrinhos de vendas estacionados dia e noite na beira da rua, lembrei das origens míticas da salsa. De acordo com relatos sobre suas origens, antes de se tornar um gênero da indústria musical, a salsa já estaria presente na

mistura de variados ritmos caribenhos, como plena e chá-chá-chá, tocado e bailado por pequenas bandas e pelo público que assistia eufórico aos shows improvisados nas ruas (Rondón, 2017). A ênfase do início da salsa como uma atividade de rua é central na produção audiovisual sobre o ritmo, como mostram, por exemplo, os documentários *Yo soy, del son a la salsa* (López, 1995) e *Our latin thing* (Gast, 1972). No último, produzido pela gravadora Fania, a qual reivindica, não sem polêmicas, ter inventado o rótulo salsa, o bairro nos é apresentado mediante uma criança correndo pelas ruas até encontrar uma banda tocando ao ar livre e que também mostra crianças acompanhando a percussão com latas vazias de comida. A imagem das crianças musicistas vai ficando embaçada; a lata-tambor vai se tornando uma conga, parte de uma orquestra se apresentando em uma imensa sala de shows. Assim, na salsa, a rua ganha centralidade, não apenas como o cenário privilegiado dos flâneurs e consumidores (Benjamin, 2009). A rua é, especialmente, onde se produz sociedade, o ponto de partida para a socialização (Cordeiro; Vidal, 2008).

O casal de mestres se despediu e entrou na estação do metrô. Eu e os colegas aprendizes dividimos a despesa em um carro pedido por aplicativo. Desci perto dos Arcos da Lapa, próximos à casa noturna Leviano, onde a banda *salsera* Mano a Mano apresentava-se toda quinta-feira. O carro com os colegas seguiu seu caminho.

Da casa noturna para o museu

Ao longo da segunda década dos 2000, a banda Mano a Mano se apresentou pelo menos uma vez por semana no Leviano. Como discuti em outra ocasião (Cabanzo, 2020), essa casa noturna conjugava relações e expectativas distintas e contraditórias em torno da prática de salsa. Leviano era uma parada frequente para quem desejava circular pela Lapa, tradicional ponto turístico, festivo e boêmio⁴ do Rio de Janeiro. Também era uma vitrine ou cartão de visita de muitos dançarinos, os quais entendiam sua *performance* na casa noturna como requisito para angariar novos aprendizes e parceiros de dança. Para Mano a Mano, os shows no Leviano representavam uma significativa fonte de renda, considerando as dificuldades de viver, na cidade do Rio de Janeiro, da execução de ritmos musicais “latinos”, como examinado em Herschmann; Cabanzo (2016).

Entretanto, *todo tiene su final/nada dura para siempre*, diz uma música de salsa que tocou tantas vezes no Leviano (Lavoe; Colón, 1973). No início de 2019, os shows de salsa foram cada vez mais espaçados. A partir de setembro daquele ano, o forró passou a substituir a salsa, evidenciando novos rumos da administração da casa. Mano a Mano também parou. Uma parte dos integrantes abandonou a banda. Meses depois, iniciou-se a pandemia da Covid-19 e, com ela, o regime de confinamento. Examinar as adaptações dos *salseros* à clausura provocada pela pandemia demandaria um outro texto.

⁴ Pelo menos desde as crônicas de João do Rio, no início do século XX, o bairro da Lapa tem sido associado a uma certa vida festiva e boêmia. Entretanto, é a partir da primeira década de 2000 que o bairro se torna especial alvo de projetos empresariais urbanísticos, transformando o lazer e a dimensão festiva em logotipos atrativos para investimentos financeiros. Empresários locais, organizados sob a rubrica Novo Rio Antigo, transformaram boates e restaurantes espalhados pelo centro, com o objetivo de “revitalizar” a área. Tal associativismo, ora analisado como “desenvolvimento sustentável” (Herschmann, 2007), ora como intervenção urbana de viés preservacionista (Veiga, 2011), teria sido uma reação diante do abandono das autoridades públicas municipais, concentradas, nos inícios dos 2000, na construção da Cidade das Artes, na Barra da Tijuca, bairro localizado em uma região de urbanização recente e distante, na visão do empresariado, do que seria o epicentro da “cultura carioca” (Herschmann, 2007).

Portanto, aqui parto de seu arrefecimento, quando os bailes e shows de salsa aos poucos foram voltando, em outros locais e com outros protagonistas. Nos últimos dois anos e por alguns meses, uma casa noturna situada à rua Resende, ainda na Lapa, ofereceu eventuais noites de salsa, comandadas por DJs com trajetória de pelo menos dez anos na vida salsera da cidade. Desde o ano passado, estes dois DJs vêm atuando, semanalmente, em uma boate na mesma rua do Leviano. Diante da oferta regular de salsa, os lamentos de muitos *salseros* pelo fim das quintas-feiras de salsa ao vivo no Leviano parecem ter ficado no passado. Assim, o circuito da salsa no centro do Rio, entendido como o exercício habitual de uma prática sem necessária contiguidade espacial, porém reconhecido pelos seus frequentadores (Magnani, 2002), reorganiza-se constantemente.

Mano a Mano voltou, deslocando-se para a região portuária, num espaço sob holofotes, e, nesse sentido, oposto ao aparente descaso da região abordada na seção anterior. A rua Pedro Ernesto, localizada no bairro da Gamboa, é um ponto nevrálgico dos recentes esforços e tensões em torno da patrimonialização da zona portuária. Esta rua se estende por três quarteirões e desemboca na rua Rivadávia Corrêa em um dos extremos, e na rua Sacadura Cabral, no outro, onde dá acesso à Praça da Harmonia. De dia, a praça abriga alguns poucos passantes. Alguns deles fazem uma breve pausa em alguns dos bancos dispostos ao longo da praça. Outros, apressados, atravessam o local, rumo a alguns dos prédios de serviços públicos (museus, tribunais de justiça, hospital) localizados nos arredores. Crianças e adultos brincam nos equipamentos de exercício físico instalados pela prefeitura. À noite, a praça reúne os consumidores de um depósito de bebidas situado em uma de suas laterais.

Voltando pelas estreitas calçadas da Pedro Ernesto, em direção a sua outra ponta, há uma casa noturna logo na esquina do segundo quarteirão. Ali, Mano a Mano já se apresentou em variadas ocasiões. “Lá sempre é meio esvaziado”, me disse Plínio, o qual, junto com outros músicos, recentemente passou a integrar Mano a Mano, substituindo grande parte da formação que acompanhei ao longo do meu trabalho de campo.

Plínio comentou a escassez de público enquanto apontava com o dedo para casa noturna em questão, que funciona em um dos sobrados que compõem a rua. Eu e Plínio estávamos na mureta do corredor que margeia o segundo andar do Museu de História e Cultura Afro-brasileiras - MUHCAB. Plínio ia apressado de um lado a outro, atento aos últimos detalhes do show de Mano a Mano que aconteceria em instantes nos jardins externos do museu.

O palacete onde funciona o museu tem sido objeto de sucessivos projetos e narrativas oficiais urbanísticas. O local é tido como a primeira escola pública da América Latina, criada no século XIX. No século seguinte, o palacete passou a abrigar uma biblioteca pública, posteriormente transformada em centro cultural. Em meados dos 1990s, o local passou por uma reforma estrutural promovida pela gestão do então prefeito César Maia. Na segunda década de 2000, no contexto das descobertas arqueológicas ocorridas na região portuária e sua integração a ações de patrimonialização, foi iniciada uma nova reforma. Em 2017, foi criado no local o MUHCAB. Ao longo de 2024, Mano a Mano se apresentou no museu de forma mais ou menos regular uma vez por mês e sempre no fim da tarde de domingo, após o encerramento do horário de visitação do museu.

A mureta do segundo andar permite uma vista privilegiada dos arredores. De lá, é possível vislumbrar alguns sobrados da rua Pedro Ernesto. Também dá para ver de cima os jardins externos e acessar uma saleta onde, no dia da salsa, são vendidos caldos e, em algumas ocasiões, *arepas* venezuelanas.

Fiquei observando a aula de dança de salsa que se desenrolava nos jardins, conduzida por dois bailarinos atuantes em academias de dança de salão. É comum que em bailes e shows de salsa sejam

oferecidas aulas de dança. Um e às vezes dois instrutores se posicionam diante dos aprendizes e fazem os passos para a frente e para trás ou para os lados, considerados básicos da dança de salsa. Eles também fornecem instruções sobre os movimentos do quadril e dos braços, mostrando como estes devem ser colocados no tronco do par de dança. Os aprendizes são instados a repetir os movimentos percebidos, tentando encaixá-los na música gravada.

É importante destacar que nas aulas associadas às academias de dança de salão as instruções e movimentos dos instrutores têm como horizonte uma *performance* pública, isto é, a exibição das habilidades na dança de salsa de modo a ser visto / a, e, especialmente, escolhido / a dentre a multidão na pista. Assim, as aulas são entendidas como a preparação para o grande momento que virá e, por isso, para alguns *salseros*, especialmente aqueles ligados a academias de dança de salão, as aulas deveriam ocorrer primordialmente em espaços com condições por eles julgadas como ótimas para o preparo adequado. Dentre tais condições, esses *salseros* destacam o chão liso, paredes com espelhos, ventilação e amplitude suficiente para conseguir realizar os rodopios e outros movimentos da dança de salsa. Além disso, nas aulas os aprendizes são alertados constantemente a não esbarrar entre eles durante a dança.

Desse modo, o espaço para a dança de salsa como preparação é concebido como uma folha em branco, portanto, neutra e lisa para que a dança possa acontecer sem interrupções nem tropeços. Para André Lepecki (2021), a dança que se consolida na modernidade só pode acontecer após o alisamento do chão onde ela se dará, apagando, portanto, a história. Chama a atenção que os espaços para a grande *performance salsera*, resultado esperado dos esforços investidos nas aulas, têm pouco a ver com a neutralidade que muitos *salseros* atribuem às salas de academia de dança de salão. Shows e bailes acontecem em casas noturnas e eventualmente em quiosques da praia, cujo chão de asfalto ou feito de ripas de madeira pode comprometer a dança, dizem alguns *salseros*, o que acabaria dificultando, por sua vez, identificar parceiros / as de dança considerados adequados. Por exemplo, o Leviano, mencionado acima, era entendido por vários *salseros* como local inadequado para a dança. Nos shows de salsa, o local ficava lotado. Os rodopios *salseros* aconteciam no chão de borracha, desnivelado e de toque pegajoso de tanto receber gotículas de bebidas e suores dos bailantes, os quais se esbarravam continuamente.

Lepecki (2021) propõe resgatar a experimentação na dança, para assim instigar o encontro com o passado, tornando-o contemporâneo. Nessa proposta, a dança não é pré-definida, podendo vir a ser mediante linhas de fuga, imprevistos e interrupções. A partir disso, quero me deter na situação a seguir, na qual a dança pareceu fugir, por um breve momento, da atração centrífuga exercida pela dança de salão, dando passagem ao espírito criativo *salsero*, articulando-se às condições concretas da vida urbana que ali se realiza.

Terminada a aula, desci para a área asfaltada dos jardins para acompanhar de perto o show de Mano a Mano que começaria em alguns instantes. No minibar localizado num canto bem ao lado da banda, comprei uma lata de cerveja que logo tive que abandonar em uma saliência da mureta, pois, assim que a banda começou a tocar, fui convidada para a pista. Talvez em função da necessidade de disponibilizar espaço para os bailantes, as cadeiras plásticas eram escassas, formando uma espécie de semicírculo na tentativa de delimitar a pista de baile. Entretanto, os deslocamentos da dança de salsa costumam ser sinuosos e amplos. Assim, apesar da área asfaltada dos jardins do MUHCAB parecer bastante disponível e espaçosa para a salsa, os pares dançantes costumavam se esbarrar, quebrando a frágil barreira estabelecida pelas cadeiras plásticas.

E assim prosseguia o show. A banda interpretava músicas clássicas da salsa, enquanto o público interagiu com as elaborações sonoras de variadas formas: alguns mediante complexas séries de

movimentos, outros reproduzindo o som *pá / pá / pá / pápá* com as palmas ou com a voz, poucos cantando partes das músicas. Havia também bailantes de olhos fechados, dançando sem par, entregues a uma fruição individual, interna. Ao microfone, o vocalista Alexis intercalava refrões das músicas com versos inventados na hora sobre acontecimentos recentes da política institucional brasileira, resgatando a definição dos cantores *salseros*, os *soneros*, como cronistas urbanos (Colón, 2017). A esses versos, seguia-se um solo de trombone, do teclado, das congas. Assim, as sequências sonoras pautadas pelas partituras pareciam fugir brevemente dos ditames estabelecidos no papel, para logo integrar-se a eles novamente, entremeando-se aos movimentos de quem estava na pista.

No meio do jogo do improviso da prosa, do som dos instrumentos e da dança, encontrei Mariana na pista. À época do meu trabalho de campo, Mariana foi minha mestra de dança por alguns meses. Nas aulas, era recorrente que Mariana se utilizasse de movimentos sinuosos do tronco e braços para enfatizar para os aprendizes a constante busca de equilíbrio entre o galanteio e execução de sequências de movimentos. Tal ênfase também servia para lembrar dos desenhos arredondados da salsa cubana, compreendida e elaborada por alguns mestres, dentre eles, Mariana, como sendo uma dança de matriz africana. Assim, esses mestres inserem a salsa cubana no repertório geral afro-cubano, que inclui a *rumba* e suas formas: *guaguancó*, *yambó* e *columbia*, além de outras, as quais integram representações performáticas de orixás. Para os mestres de afro-cubano, a aprendizagem de tais formas amplia o repertório corporal a ser utilizado na salsa, o que pode contribuir para aprimorar as sequências padronizadas *salseras*.

Nas aulas, esses desenhos se desenrolavam em torno de repertório de Havana d'Primera, Los Van Van e outras bandas cujo som se inspira em larga medida em repertórios populares consolidados em Cuba. Era raro, nas aulas de Mariana, ouvir produções de Fania ou de outras gravadoras dedicadas à salsa dura, frequentemente articuladas à dança de salsa em linha. Mariana transitava entre o Leviano e os shows das bandas, algo incomum entre os professores das academias. Nos trajetos que eventualmente dividimos rumo à salsa ou para casa, nossa conversa por vezes deslizava para as possibilidades corporais da dança de modo geral.

Lembrei dessas aulas e conversas quando vi Mariana movendo-se fora dos passos e rodopios ensinados nas academias. Os bailantes na pista pararam de dançar e passaram a observar Mariana. Então, os instrumentos de sopro começaram a acompanhar os movimentos de Mariana, enquanto a percussão mantinha o núcleo rítmico *salsero*. Ao microfone, Alexis pediu para a banda parar e anunciou que esta “faria uma pergunta” à pista utilizando-se dos instrumentos musicais, e Mariana, ou qualquer outra pessoa, teria de “responder” com o corpo, situando-se bem no meio da pista para que o resto da plateia pudesse participar da resposta que, portanto, seria coletiva. Ao *timbal*, Plínio executou uma breve melodia, enquanto Mariana se deslizava pela pista com passos largos, mexendo o quadril e levantando os braços em várias direções. Alguns bailantes se juntaram a Mariana, cada um fazendo movimentos distintos. O *timbal* então parou; era a vez da Mariana perguntar. Vanessa, no teclado, respondeu. Mariana foi, aos poucos, voltando aos passos *salseros* e mais bailantes se juntaram. Os sopros, as congas e *timbal* foram se incorporando e retomaram a música de salsa que estavam executando antes do breve momento de improviso acontecer.

Assim, abriu-se uma fresta inventiva, na qual a música e dança desenrolaram-se no diálogo entre sonoridades e corpos dançantes, afastando-se do predomínio da dimensão verbal - as instruções dos

⁵ *Timbal* é um conjunto de tambores cilíndricos, de cabeça única, montados em uma estrutura metálica, muito comum em bandas de salsa.

professores de dança, prévias ao show da banda, as instruções e cantos de Alexis - e, em vez disso, privilegiaram outras possibilidades sensíveis. Maria Acselrad (2024) sugere a necessidade de descoreografar certas práticas, isto é, despojar-se da dimensão disciplinadora que a noção de coreografia pressupõe, considerando as linhas de fuga, as vias de escape. Assim, ao descoreografar seu movimento, os *salseros* exploraram sentidos alargados da dança e música, criando e recriando o que a salsa é e pode ser.

Isso não implica produzir uma dança desatenta, focada no individual. Pelo contrário. Ampliar o sentido da dança sugere aperceber-se da história do chão onde se dança. Lembremos que o MUHCAB está localizado em uma região que concentrou os inúmeros escravizados recém-chegados à então capital do país. O museu fica muito próximo do Cais do Valongo, ponto de desembarque dos africanos escravizados nas primeiras décadas do século XIX. Também a poucos metros, fica o Cemitério dos Pretos Novos, onde eram jogados os corpos daqueles que morriam na longa e precária viagem do navio negreiro até o Brasil. Assim, o chão do museu e da salsa está sustentado por violências passadas, “matérias-fantasma [...] todos aqueles fins que ainda não terminaram” (Gordon *apud* Lepecki, 2021, p.114), disseminadas pelo continente.

Essa história compartilhada emerge do chão onde se dança e também dos movimentos da salsa. Ora nas representações dos orixás da salsa cubana de Mariana, ora na centralidade da percussão e no diálogo criativo entre bailantes e músicos, de acordo com a proposta de pergunta e resposta conduzida por Alexis e Mariana descrita acima. Como diz Ángel Quintero Rivera, “é muito significativo culturalmente que no tipo de sociedade [moldada pelo regime de escravidão] onde esta música nasceu, seu ritual simbólico comunicativo seja que o coletivo *manda* e o indivíduo *floreia*” (Quintero Rivera, 2009, p.42, tradução minha, itálico no original).

A salsa gravada tornou a tocar, ao mando do DJ Ara, especializado em salsa dura. Alguns bailantes continuaram na pista. Os músicos de Mano a Mano começaram a guardar seus instrumentos. Solicitei uma corrida no aplicativo de transporte particular e abandonei o local.

Considerações finais

Ao longo do texto, propus examinar a vida urbana mediante a prática de dança do ritmo caribenho da salsa. Para isso, apresentei situações etnográficas distantes temporalmente e ocorridas na região central da cidade do Rio de Janeiro. Na primeira parte do texto, foquei nas interações em torno de uma academia de dança de salão, evidenciando conexões entre a dança e o espaço público. A atenção antropológica a essas interações, buscando identificar as interações e seus significados, revela classificações e hierarquias urbanas modeladas por marcadores inscritos no corpo.

A primeira seção termina em uma casa noturna que até 2019 foi muito frequentada pelos *salseros* em função dos shows da banda Mano a Mano às quintas-feiras. O fim da salsa no local quase coincidiu com a pandemia da covid-19, produzindo rearranjos no circuito de salsa no centro da cidade. Como discuto na segunda parte do texto, com o arrefecimento da clausura imposta pelo vírus, a prática de salsa ganhou outros espaços, dentre eles, o Museu de Arte e Cultura Afrobrasileiras - MUHCAB. A partir do relato sobre um show de Mano a Mano no museu, discuti como as possibilidades criativas da dança podem mobilizar memórias urbanas e histórias compartilhadas, destacando, assim, as possibilidades de uma perspectiva *amefricana* (Gonzalez, 1988) na compreensão da vida urbana.

Minha intenção foi considerar as experiências ordinárias que se desenrolam nos percursos pela cidade, explorando formas contextualizadas de apreender a vida urbana a partir da prática de salsa e dos *salseros*. Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques propõem a noção de ‘corpografias urbanas’ para enfatizar a dimensão perceptiva nas diversas apropriações do espaço urbano, sugerindo que tais corpografias podem revelar o que escapa à cidade espetacularizada, isto é, organizada por projetos urbanísticos empresariais (Britto; Jacques, 2008). Nas situações aqui apresentadas, procuro esmiuçar a dança de salsa e alguns dos percursos de seus praticantes ao seu redor, descortinando possibilidades criativas em uma região sob os holofotes do Estado e suas conexões empresariais.

Referências

- ACSELRAD, Maria. A Dança como Gesto de Escuta: estratégias pedagógicas em um curso universitário durante a pandemia da Covid-19. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 26, n. 3, p. 107-123, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/96500>. Acesso em: 14.mar.2025. DOI: 10.5007/2175-8034.2024.e96500.
- BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, v. 7, n. 2, p. 79-86, 2008.
- CABANZO, Maria Pilar. **Sabor, salsa, sabrosura: sociabilidade e ritual no Rio de Janeiro**. 2020. 187p. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.
- CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- COLÓN MONTIJO, C. (org.). **Cocinando suave: ensayos de salsa en Puerto Rico**. San Juan: Ediciones Callejón, 2017.
- CORDEIRO, Graça Índias; VIDAL, Frédéric (orgs.). **A rua: espaço, tempo, sociabilidade**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- COSTA, Flávia Carolina da. Construindo formas de habitar: memória e política no contexto revitalizado da região portuária do Rio de Janeiro. **ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, v. 7, n. 15, p. 93-108, 22 mar. 2021. DOI: <https://doi.org/10.48074/aceno.v7i15.11229>
- DELGADO RUIZ, Manuel. **Sociedades movilizadas: pasos hacia una antropología de las calles**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.
- HERSCHMANN, Micael. **Lapa, Cidade Da Música**. [s.l.] Mauad X, 2007.
- HERSCHMANN, Micael; CABANZO, Maria Pilar. Contribuições do grupo musical Songoro Cosongo para o crescimento do carnaval de rua e das fanfarras cariocas no início do século XXI. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 10, n.3, p. 1-16, dez.2016. DOI: <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2016.v10.21263>
- LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. Em: RAPOSO, Paulo; DAWSEY, John; CARDOSO, Vânia Z; FRADIQUE, Teresa (orgs.). **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: Editora UFSC, 2021. p. 111-122.
- TODO tiene su final. Intérpretes: Héctor Lavoe; Willie Colon. Compositor: Willie Colón. In: Lo mato. Intérpretes: Héctor Lavoe; Willie Colon. [s.l.]: Fania Records, 1973. 1 disco vinil, faixa 2 (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uTXP8VB52-I>. Acesso em: 04.fev.2025.

- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/KKxt4zRfvVWbkbgsfQD7vtJ/?format=pdf>. Acesso em: 05.mar.2025. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092002000200002>
- MONNET, Nadja. Flanâncias femininas e etnografia. **Redobra**, Salvador, v. 4, n. 11, p. 218-234, 2013.
- OUR latin thing. Direção: Leon Gast. Produção: Larry Harlow; Jerry Masucci. Estados Unidos: [s. n.], 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W5LAEYGuERo>. Acesso em: 04.mar.2025.
- PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. VELHO, Otávio (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- QUINTERO RIVERA, Ángel. **Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile**. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- RONDÓN, Miguel. **El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano**. Madrid: Turner Publications, 2017.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 577-591, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>
- VEIGA, Felipe Berocan. “O Ambiente Exige Respeito”: etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina. Tese (doutorado em Antropologia)—Niterói, Brasil: Universidade Federal Fluminense, 2011.
- VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- YO soy, del son a la salsa. Direção: Rigoberto López. Roteiro: Rigoberto López; Leonardo Padura. [S. l.: s. n.], 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Th4IqROKs-o>. Acesso em: 13.fev.2025.
- WILSON, Elizabeth. O flâneur invisível. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 43-63, jul.-dez. 2013.