

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Artes



Trabalho de Conclusão de Curso

**Problematizações Acerca das Estratégias de Ensino de Samba de Salão: uma
pesquisa-ação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro**

Robson Teixeira Porto

Pelotas, 2021

Robson Teixeira Porto

**Problematizações Acerca das Estratégias de Ensino de Samba de Salão:
uma pesquisa-ação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Artes.

Orientador: Prof.^a. Dr.^a. Maria Fonseca Falkembach

Pelotas, 2021

Robson Teixeira Porto

**Problematizações Acerca das Estratégias de Ensino de Samba de Salão:
uma pesquisa-ação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do título de Especialista em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 13 de julho de 2021

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Fonseca Falkembach (Orientadora)

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Paulo Jose Germany Gaiger

Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dr.^a Carmen Anita Hoffmann

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

À Deus, por me incentivar a não desistir dos meus sonhos, cuidando de mim e me capacitando para a realização desse trabalho.

À minha mãe, pelo amor incondicional e por acreditar no meu potencial.

À minha orientadora, pela generosidade em partilhar conhecimentos nos momentos de orientação, bem como por caminhar ao meu lado nessa pesquisa tão significativa pra mim.

Aos meus alunos de dança de salão, por despertar o meu desejo de realizar essa pesquisa, bem como por me incentivarem a continuar estudando para qualificar a minha prática docente.

Aos professores do programa, os quais me proporcionaram muitas aprendizagens, que foram determinantes na feitura desse trabalho.

Ao elenco do Tatá Núcleo de Dança-Teatro, por acreditar na proposta e pela disponibilidade de aprender samba de salão e compartilhar suas vivências artísticas.

À banca, pela contribuição nesse momento importante da minha trajetória acadêmica.

Resumo

PORTO, Robson Teixeira. **Problematizações Acerca das Estratégias de Ensino de Samba de Salão: uma pesquisa-ação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro**. 2021. 91f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

A pesquisa se insere no campo do ensino de dança de salão em escolas de dança e grupos artísticos. O problema de pesquisa consiste na problematização de estratégias de ensino de samba de salão a partir da reflexão acerca de quatro aulas dessa manifestação cultural, que foram ministradas para o Tatá Núcleo de Dança-Teatro. Para solucionarmos essa problemática, realizamos uma pesquisa-ação a partir das transcrições dos áudios das aulas, que junto com os saberes experienciais do pesquisador e com a interlocução teórica com pesquisadores da dança nos possibilitaram alcançar os objetivos desse trabalho. A organização e a análise dos dados foram inspiradas na Análise Textual Discursiva (ATD), sob uma perspectiva de uma pedagogia queer. O estudo constatou que a experiência de ministrar aulas para o Tatá Núcleo de Dança-Teatro foi um exercício potente de autorreflexão acerca da minha prática pedagógica, pois me possibilitou perceber limites e potencialidades das estratégias de ensino que adoto nas aulas, tanto presenciais, quanto remotas. Ainda, na impossibilidade do contato corporal, uma vez que trabalhamos de forma remota, instigar as memórias cinestésicas dos alunos a partir das suas experiências foi uma estratégia de ensino que contribuiu para o sucesso das aulas. Além disso, o diálogo com as teorias queer possibilitou questionar padrões heteronormativos da dança de salão clássica, principalmente quanto aos estereótipos de gênero e o monopólio do ato de conduzir pelos homens.

Palavras-chave: Tatá Núcleo de Dança-Teatro; Estratégias de Ensino; Samba de Salão; Espaço não formal de ensino

Abstract

PORTO, Robson Teixeira. **Problematizações Acerca das Estratégias de Ensino de Samba de Salão: uma pesquisa-ação no Tatá Núcleo de Dança-Teatro.** 2021. 2021. 91.f Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

The research is part of the field of ballroom dancing teaching in dance schools and artistic groups. The research problem consists of problematizing the teaching strategies samba de salão based on the reflection on four classes of this cultural manifestation, which were taught at the Tatá Núcleo de Dança-Teatro. To solve this problem, we carried out an action research based on the transcripts of the workshops audios, which, together with the researcher's experiential knowledge and theoretical dialogue with dance researchers, enabled us to achieve the objectives of this work. The organization and analysis of the data were inspired by the Análise Textual Discursiva (ATD), from the perspective of a queer pedagogy. The study found that the experience of teaching classes for the Tatá Núcleo de Dança-Teatro was a powerful exercise in self-reflection about my pedagogical practice, as it allowed me to perceive the limits and potential of the teaching strategies that I adopt in classes, both in-person and remote. Also, given the impossibility of body contact, since we work remotely, instigating the students' kinesthetic memories based on their experiences was a teaching strategy that contributed to the success of the workshops. In addition, the dialogue with queer theories made it possible to question heteronormative standards of classical ballroom dancing, especially regarding gender stereotypes and the monopoly of the act of driving by men.

Keywords: Tatá Núcleo de Dança-Teatro; teaching strategists; Samba de Salão; non-formal teaching space

Lista de tabelas

Tabela 1 Categorias.....	23
--------------------------	----

SUMÁRIO

1. Introdução	09
1.1 O despertar da docência	10
1.2 Por que estudar sobre estratégias de ensino de samba de salão?	19
2. Caminhos metodológicos	21
2.1 Tatá Núcleo de Dança-Teatro: aproximação com os sujeitos de pesquisa	21
2.2 Elaboração das aulas	22
2.3 Organização e análise dos dados	23
3. Corpo e jogo no samba de salão	25
3.1 Ritmo, musicalidade e criatividade no Samba de Salão	30
3.2 Corporeidade do Samba de Salão	34
3.3 Passos básicos: construção e desconstrução das bases de samba de salão	38
4. Samba de salão: diferentes possibilidades de condução	44
4.1 Breve contexto histórico: manutenção e atualização da cultura	45
4.2 O abraço: adaptação em tempos pandêmicos	48
4.3 Papel na dança: atitude de condutor e atitude de conduzido.....	52
5. Considerações finais	59
Referências	62
Apêndices	64

1. Introdução

As estratégias de ensino adotadas pelos professores de dança de salão nos espaços não formais são pouco problematizadas, o que possivelmente esteja associado ao fato do ensino nesses espaços não ter o rigor da educação escolar. Nos espaços não curriculares não há nenhum tipo de cobrança relacionada ao cumprimento de plano de ensino ou ao alcance de objetivos pelos professores.

As escolas, estúdios e academias de dança, que oferecem aulas dessa manifestação artística, têm autonomia plena para gerir seus espaços. Por esse motivo, não há um consenso em relação as competências básicas dos professores para atuarem nesses locais. Um docente de dança de salão é selecionado pelo próprio mundo do trabalho da dança, se ele tiver alunos inscritos nas suas turmas, ele se mantém trabalhando.

Nas capitais e, em algumas metrópoles, têm-se algumas escolas especializadas no ensino de dança de salão, que oferecem aulas de estilos específicos, como samba, bolero ou forró, por exemplo. Entretanto, em cidades menores, como Rio Grande e Pelotas – municípios onde atuo - não se têm escolas especializadas em dança de salão, mas estúdios de dança, voltados na maioria das vezes, ao *ballet* clássico e/ou *jazz*, que disponibilizam alguns horários para aulas de dança de salão; ou academia de musculação e/ou ginástica que oferecem aulas iniciantes desse estilo¹.

Nessas cidades menores, geralmente são oferecidas aulas de dança de salão que reúnem alguns estilos, pois não se costuma ter público interessado por aulas específicas de um determinado ritmo². Normalmente, os professores optam pelos estilos que têm mais vivência ou pelos que os alunos mais se interessam, pois cada docente tem autonomia para proceder como deseja.

Essa autonomia não está relacionada apenas a escolha dos conteúdos – dos estilos de dança que serão desenvolvidos - mas também a adoção de estratégias de ensino. Contudo, historicamente, essas tendem a não apresentar muitas variações. Inclusive, não costumam ser uma preocupação de grande parte dos professores

¹ Adotaremos a palavra estilo nesse trabalho para nos referirmos tanto a dança de salão, quanto aos seus subgêneros. Essa adoção se justifica, para não confundir o leitor com gênero (masculino e feminino), que será abordado nos próximos capítulos.

² Forma como popularmente os alunos, e alguns professores, se referem aos subgêneros de dança de salão.

dessa manifestação cultural. Marcelo Grangeiro (2014) atribui esse comportamento ao fato de a figura do professor estar muito associada à do dançarino.

Há algumas décadas, as danças de salão eram ensinadas por dançarinos que se destacavam no salão. A figura do professor relacionava-se, básica e diretamente, àquele dançarino que sabia fazer mais passos e através de repetições, enfatizavam aspectos técnicos dos movimentos. As questões didático-pedagógicas, por serem desconhecidas pela maioria, não receberam o tratamento necessário e assim, essa questão foi quase completamente desconsiderada e até mesmo destrutada. (2014, p.33)

O autor não classifica esse fato, necessariamente, como negativo, inclusive reconhece que ele contribuiu para o desenvolvimento da dança de salão no Brasil. No entanto, é urgente diferenciarmos o dançarino do professor de dança de salão, pois apesar da expansão das escolas de dança por todo país e dos avanços dos estudos relacionados à formação de professores de dança, a figura do dançarino e a do professor ainda são confundidas pelos praticantes e professores desse estilo de dança. Essa diferenciação se faz necessária nesse trabalho, pois é a partir dela que problematizaremos as estratégias de ensino de dança de salão.

Para fazer essa explanação, compartilharei algumas vivências que tenho como professor de dança de salão em diferentes espaços educativos, como forma de evidenciar a importância de pesquisarmos sobre estratégias de ensino de dança de salão inclusivas.

1.1 O despertar da docência

No ano de 2009, assumi minha primeira turma de dança de salão em uma academia de dança na cidade do Rio Grande. Era uma turma iniciante, que tinham 3 alunos: duas mulheres e um homem. Comecei a ministrar aulas nesse espaço como substituto da minha antiga professora, a qual me indicou para assumir definitivamente a turma, pois não poderia continuar lecionando naquele espaço.

Na oportunidade, era aluno bolsista de dança de salão e tinha algumas experiências arbitrárias em outros estilos de dança, que foram adquiridas em projetos voluntários em comunidades carentes, nos quais ministrava aulas de dança da mídia. Também contava com algumas vivências artísticas e pedagógicas que havia adquirido na Companhia de dança na qual integrava o elenco, bem como em *workshops* de técnicas específicas de dança de salão. Somado a isso, também me

esforçava para fazer uma transposição didática das aprendizagens oriundas do curso de Licenciatura em Matemática, minha primeira formação, para ensinar dança de salão nos espaços não formais de ensino.

Essa primeira turma me ensinou muito sobre como ser professor de dança. Dos três alunos que tinha, dois formavam um casal e optavam por dançar sempre juntos, o que conseqüentemente, me fazia dançar e demonstrar os movimentos da aula apenas com uma das alunas. O aluno tinha um temperamento ríspido, não sorria. Lembro que ele tinha uma postura questionadora, o que me causava insegurança, pois tinha receio em propor algo que não correspondesse a sua expectativa. Por outro lado, as alunas me faziam sentir mais confortável, pois me incentivavam e demonstravam entusiasmo com as atividades que propunha.

Permaneci por cerca de 1 ano apenas com esses 3 alunos. Após esse período, a turma começou a ampliar, chegando a ter em torno de 20 alunos. Em seguida, a academia fechou e comecei a lecionar em outros espaços. No entanto, alguns desses alunos fazem aulas comigo até hoje.

O mais curioso dessa experiência é que a minha insegurança ao lecionar não estava relacionada ao conteúdo, pois tinha facilidade para executar os passos. A minha dificuldade estava relacionada ao ser professor, por mais que eu tivesse paciência para ensinar, tranquilidade para explicar de diferentes formas, me faltavam outros conhecimentos pedagógicos, assim como saberes anatômicos, cinesiológicos, históricos, assim como alguns saberes próprios da dança.

Compartilho essa experiência, pois ela não é um caso particular, pelo contrário, a maior parte dos professores de dança de salão, se formam assim, na prática. Fazem um tempo de aulas em uma academia e depois de alguns meses começam a ministrar aulas, inclusive, tenho alguns ex-alunos nessa situação. Grande parte desses instrutores, não buscam nenhum tipo de formação continuada para aprimorar o seu trabalho, utilizam como suporte da sua prática docente, apenas a experiência que tiveram como alunos e quando sentem necessidade de aprender algo novo, se inspiram em vídeos de outros professores e/ou artistas, disponíveis nas mídias sociais.

Por outro lado, existe uma parcela pequena de professores que buscam a qualificação através de *workshops* e cursos de curta duração. No entanto, na maior parte das vezes, esse aprimoramento está centrado apenas no refinamento técnico

da dança do professor, mas não considera os saberes pedagógicos que são fundamentais na prática docente.

Na minha prática, como professor que busca a formação continuada, fiz um caminho parecido com o que citei acima. Inicialmente, reproduzia, em grande parte, o modo de ensinar dos meus antigos professores, não apenas os de dança, mas outros que fui tendo ao longo da minha trajetória acadêmica. Em seguida, comecei a participar de cursos de qualificação técnica e também tive a experiência de estudar estratégias de ensino de matemática no mestrado, que realizei entre os anos de 2010 e 2012.

A partir das aprendizagens na pós-graduação, comecei a desenvolver um olhar mais crítico em relação a minha prática, o que ampliou o meu desejo de conhecer não somente sobre a dança, mas principalmente sobre as formas de tornar a minha prática docente mais inclusiva, pois comecei a ter alunos de todas idades e com necessidades diferentes, de forma que as minhas estratégias de ensino não davam mais conta dessa demanda.

No ano de 2012, paralelamente as aulas de dança de salão que ministrava a noite e da cia de dança que dirigia, também trabalhava como tutor EaD em um curso de especialização e atuava como professor de Matemática na rede privada de Rio Grande. Tinha os três turnos preenchidos com atividades e o final de semana recheado de dança. Apesar da minha renda mensal ser oriunda, predominantemente, da Escola e da tutoria, meu coração e minha energia criativa estavam voltados para a dança.

No final de 2012, pedi demissão da Escola e da tutoria e iniciei uma nova jornada em Pelotas. Começo o curso de Dança Licenciatura na UFPel, com o qual descubro que a dança é um universo muito maior que eu presumia. Por outro lado, tive dificuldade de encontrar relações entre a minha prática artística e pedagógica em dança de salão com as disciplinas do curso nos 3 primeiros anos da graduação. Fato, que me fez percorrer outros caminhos, paralelos a formação acadêmica.

Acredito que essa dificuldade se deu devido ao volume de expectativas que criei naquele momento em relação a minha vontade de querer aprender mais sobre dança de salão. Contudo, como desistir do curso não era uma opção, comecei a buscar outras formas para complementar a minha formação em *workshops* e cursos livres de formação pedagógica em dança de salão. Inclusive, essas formações complementares eram incentivadas pelos professores no curso.

Contudo, encontrei alguns desafios nos primeiros anos em Pelotas, pois não conseguia formar turmas, pois não era conhecido na cidade. Nos dois primeiros anos segui trabalhando como professor de estágio no curso de Licenciatura em Matemática EaD da UFPel para complementar a minha renda, além de seguir com turmas e com o trabalho artístico em Rio Grande.

Teve um ano em que eu estava ministrando aulas em 5 lugares diferentes, entre Rio Grande e Pelotas. Nesse período, tive uma turma em Pelotas, que era numa ONG no bairro Areal, que tinham alunos de todas idades. Tinha adolescentes, que acompanhavam os pais nas aulas, assim como homens e mulheres, entre 40 e 50 anos e algumas senhoras idosas.

Essa turma foi muito importante na minha formação, pois mais uma vez me desacomodou. Quando comecei a lecionar para eles, já me sentia seguro para dar aulas e acreditava ter muitas cartas na manga. E de fato, eu tinha, mas elas não eram capazes de fazer meus novos alunos dançarem. Tinham alguns com mais facilidade, mas eram minoria.

Era uma turma com muitos alunos e quando eu propunha que eles fizessem os passos básicos dos estilos que estava ensinando, poucos conseguiam acompanhar. Inclusive, tinha uma parcela de alunos que nem conseguiam perceber que o passo que estavam fazendo não era correspondente ao meu.

Os alunos dessa turma tinham um perfil diferente dos que costumava ter nas academias, o que me fez perceber que deveria ser um professor diferente para ensiná-los. Foi a partir disso que comecei a conectar a minha prática pedagógica com as vivências no curso de Dança Licenciatura, o que me fez sentir encorajado para elaborar as minhas próprias estratégias de ensino, que fossem compatíveis com o perfil de alunos que tinha.

Uma das primeiras tomadas de consciência que tive foi a compreensão de que os passos básicos não são a menor unidade de uma dança. Ou seja, que não adiantaria insistir, através da repetição, no treino do *dois pra lá e dois pra cá*³, antes dos alunos aprimorarem as habilidades de transferência de peso, de coordenação motora, de equilíbrio, entre outras.

Também, descobri nesse momento que nem todos alunos buscam a dança de salão para aprender a dançar. Alguns a procuram como uma alternativa prazerosa

³ Nome de um dos passos básicos do forró, geralmente utilizado para introduzir a aprendizagem desse estilo, por ser considerado um movimento de execução fácil.

para a atividade física ou por recomendação médica, enquanto a maioria a busca para socialização ou para ter uma rotina fora de casa e do trabalho. Logo, os objetivos dos alunos, não correspondiam aos meus, pois eu desejava ensiná-los a dançar, mas a maior parte deles queriam apenas ter alguns momentos alegres enquanto se movimentavam.

A partir disso, comecei a desconstruir aos poucos a postura de professor sério e exigente, que acredito que estava relacionada com a minha primeira formação, e comecei a me inteirar mais das conversas paralelas dos alunos para relacioná-las com os conteúdos que estava ensinando. Fui substituindo a linguagem rebuscada por expressões mais acessíveis para as pessoas iniciantes na dança.

Não deixei de apresentar os termos técnicos da dança e nem tratei os processos de ensino e aprendizagem com menos rigor, apenas compreendi que precisaria adotar estratégias de ensino que fossem compatíveis com os meus alunos. Nesse sentido, Grangeiro (2014, p.36) coloca que: “Negligenciar as particularidades de cada indivíduo no processo é negar a possibilidade, tanto do aluno como do professor, de ampliar seus conhecimentos no ato de aprender e ensinar”.

A compreensão geral acerca do perfil discente de dança de salão, bem como das particularidades de cada aluno, foi determinante para que a minha prática pedagógica começasse a se distanciar de uma pedagogia tradicional. Geralmente, as aulas de dança de salão seguem um modelo diretivo, no qual o professor se constitui como um modelo a ser reproduzido pelos alunos.

Na maior parte das vezes, o professor inicia a aula de frente para o espelho e de costas para os alunos. Ao som de uma música do estilo que será estudado, os discentes são orientados a reproduzirem as movimentações básicas por meio da cópia, com intuito de relembrar os passos básicos e de preparar a musculatura para a aula. Nas turmas mais avançadas, geralmente o professor orienta os alunos a dançarem uma música livremente, o que vale como preparação corporal.

Após o aquecimento, o professor demonstra uma movimentação com um/uma assistente ou aprendiz. Em seguida, ensina essa movimentação para as mulheres e depois para os homens, ou vice-versa. Ainda, dependendo do movimento, orienta apenas os homens, pois são eles que irão conduzir.

Em seguida, os alunos treinam as movimentações em dupla e depois praticam algumas vezes com a música, sob supervisão dos professores. Por fim, o

professor faz algum comentário geral sobre o que observou, ou se dedica a responder alguma dúvida específica dos alunos.

Nesse modelo de ensino, quando o aluno não consegue acompanhar o desenvolvimento da turma, pressupõe-se que ele tenha uma dificuldade acentuada, ou como comumente se diz: “não leva jeito para dança”. Nessas situações, as estratégias de ensino do professor não costumam ser questionadas, pois o mundo do trabalho da dança, na maioria das vezes, avalia um professor apenas pela sua desenvoltura enquanto dançarino, desprezando os conhecimentos pedagógicos que são basilares para ensinar alguém a dançar.

Discordo dessa visão, pois o professor tem um papel fundamental na aprendizagem do aluno, uma vez que é o responsável por conduzi-lo nesse processo, através de estratégias de ensino que o oportunizem a interação com os saberes da dança. Para isso, as estratégias supracitadas devem considerar as particularidades dos discentes, pois essas influenciam na forma e no tempo de aprendizado dos alunos.

No último ano da Licenciatura em Dança, consegui relacionar de forma mais efetiva a prática pedagógica que desenvolvia nos espaços não formais de ensino com as vivências na universidade. Essa relação foi oportunizada pelos seguintes fatos: a realização de um estágio em dança de salão para a comunidade acadêmica, a construção de um espetáculo com a Cia. que dirigia, sob orientação de professores da universidade e a participação no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência - PIBID. Além disso, realizei um estudo de caso em uma escola especializada em Dança de Salão no trabalho de conclusão de curso, que me permitiu problematizar como a formação dos professores de dança de salão refletem nas suas práticas pedagógicas e, conseqüentemente, na escolha de estratégias de ensino.

No ano de 2018, já formado, retorno ao curso de Dança Licenciatura da UFPel na condição de professor substituto, função que exerci até o final de 2019. Entre as experiências significativas que tive, destaco a possibilidade de ministrar a disciplina “Laboratório de Dança de Salão” por três semestres consecutivos.

A disciplina é uma componente curricular do curso que ainda não havia sido ministrada, o que possibilitou planejá-la apenas com base na sua ementa, sem nenhuma referência quanto ao planejamento das aulas. Diante desse desafio, me

questionei sobre quais conteúdos de dança de salão seriam relevantes para ser abordados com os licenciandos.

Pelo fato de as disciplinas intituladas laboratórios terem um caráter mais prático e supondo que a componente curricular seria uma das poucas experiências com a dança de salão que os alunos teriam no curso, a planejei com um caráter mais prático, oportunizando que eles experimentassem o maior número possível de estilos de dança de salão. Paralelamente a prática, trouxe conhecimentos históricos, sociais e pedagógicos acerca de cada estilo, uma vez que meus alunos eram aspirantes a professores de dança.

Todavia, mais uma vez fui surpreendido pelos alunos. Apesar da pouca experiência em dança de salão, muitos deles eram questionadores, o que me fez perceber que naquele ambiente não fazia sentido utilizar os termos dama e cavalheiro para me referir a condutores e conduzidos, que é um costume na dança de salão clássica⁴.

Os licenciandos em dança já haviam subvertido essa lógica binária, antes mesmo que eu a estimulasse. Inclusive, em alguns momentos, observava os alunos dançando em duplas e não conseguia identificar quem estava conduzindo, pois tinham mais homens do que mulheres na condição de conduzidos.

Em uma das aulas, tive uma aluna que questionou se as mulheres eram consideradas menos elegantes se dançassem de rasteirinha ao invés de dançar de sapato de salto. Esse questionamento surgiu após eu apoiar a sua colega, que sugeria que as mulheres utilizassem um sapato de salto na apresentação da composição coreográfica da disciplina. Após esse questionamento, compreendi que estava apoiando a objetificação do corpo da mulher de forma implícita e orientei ao grupo que não existia uma regra quanto ao modo de se vestir na dança, mas que elas deveriam conversar entre si e o que decidissem, eu apoiaria.

Nesse momento, eu já tinha uma visão mais crítica acerca do ensino de dança de salão e compreendia com naturalidade o comportamento e os questionamentos dos alunos, pois afinal, muitas das questões que eles refutavam, também me incomodavam. A diferença entre mim e eles, é que eu havia me

⁴ Adotaremos a nomenclatura “Dança de salão clássica”, para nos referirmos aos modos tradicionais e, conseqüentemente, heteronormativos de concepção dessa manifestação cultural.

acostumado com as normas impostas pelas visões patriarcais e heteronormativas⁵ dessa manifestação cultural e, alguns deles, por terem vivências diferentes das minhas, conseguiam problematizar questões na dança, que eu já havia normalizado nas minhas práticas e discursos.

Apesar de defender uma visão contemporânea de dança de salão, percebi nesse momento que havia internalizado algumas concepções conservadoras na minha prática, como o fato de que os homens deveriam se movimentar de forma masculina, em oposição as movimentações delicadas e graciosas das mulheres.

Eu não tinha essas concepções explícitas no meu discurso, mas elas estavam presentes inconscientemente na minha prática pedagógica. Por exemplo, eu defendia que meus alunos deveriam desenvolver a sua própria dança, mas ensinava adornos de braços apenas para as mulheres e me esforçava para aproximar a minha forma de dançar do estereótipo masculino, pois acreditava que isso era um pré-requisito para ser uma boa referência para os alunos heterossexuais.

A experiência docente na universidade me possibilitou um olhar crítico para minha atuação enquanto dançarino, coreógrafo e professor de dança de salão. Nessa experiência, percebi que reproduzia com meus alunos muitas das opressões que havia sofrido na condição de aluno e dançarino.

A partir disso, observei que ainda não tinha recebido nas minhas turmas dos espaços não formais de ensino, nenhum casal homoafetivo e nem alunos que não correspondessem aos padrões heteronormativos de gênero.

Somado a isso, notei que nos cursos de formação de professores que frequentava, era comum piadas como: “na dança é o único lugar que o homem manda!”; ou então, quando homens estavam no papel de conduzido, faziam movimentações estereotipadas, com a justificativa de proporcionar um ensino mais descontraído e divertido.

O comportamento desses professores é problemático, uma vez que vivemos em uma sociedade patriarcal, na qual os homens são maioria nos lugares de poder. Em relação a imitação dos conduzidos de forma estereotipada, se está ratificando que as mulheres só podem dançar no papel de conduzidas e que elas têm um padrão de movimento. Entretanto, a condução na dança não precisa ser uma ação impositiva, mas se estabelecer como um diálogo; da mesma forma, que cada

⁵ Visão que compreende a heterossexualidade como a norma de uma sociedade e que, por consequência, marginalizam as demais orientações sexuais.

pessoa tem sua própria forma de se expressar na dança, conforme as concepções contemporâneas de dança de salão.

Infelizmente, esses exemplos não estão limitados a professores iniciantes, pelo contrário, muitas vezes esses discursos são proferidos por docentes referência estaduais e nacionais dessa manifestação cultural. Essa denúncia não tem o intuito de deslegitimar o trabalho desses profissionais, mas de ratificar que ainda temos um longo caminho a percorrer, no que se refere a tornar a dança de salão inclusiva para todos.

Acredito que junto aos bailes, locais onde a cultura da dança de salão se mantém pela tradição, as escolas de dança têm grande contribuição para manutenção e atualização dessa cultura. Por esse motivo, faz-se fundamental que o professor de dança de salão, tenha clareza da importância do seu trabalho nesses espaços, uma vez que a sua atuação não se limita a ensinar passos, mas a instrumentalizar seus alunos para participarem da cultura da dança de salão.

À medida que os alunos vão se sentindo confortáveis com o seu desempenho nas aulas, são estimulados a frequentar bailes de dança de salão para praticar o que aprenderam. Em Rio Grande e Pelotas, não existem bailes específicos de dança de salão, por esse motivo, alguns professores promovem pequenos bailes nas próprias escolas ou acompanham os alunos em baladas para incentiva-los a dançar.

Cabe ressaltar que a atuação dos professores de dança de salão não está limitada apenas aos aspectos motores da dança. Por ser uma dança social e ter as relações interpessoais como um dos seus aspectos fundantes, as estratégias de ensino adotadas pelos docentes dessa manifestação cultural, na maioria das vezes, incentivam as relações interpessoais entre os alunos, bem como buscam tornar a sala de aula um espaço acolhedor e inclusivo.

1.2 Por que estudar sobre estratégias de ensino de samba de salão?

Essa pesquisa se **justifica** pela necessidade de problematizar os processos de elaboração de estratégias de ensino de dança de salão, objetivando um ensino inclusivo dessa manifestação cultural. Esse estudo, além de me permitir refletir acerca dos meus saberes experienciais⁶, também pode contribuir para reelaboração

⁶ “[...] o conjunto de saberes atualizados, adquiridos e necessários no âmbito da prática da profissão docente e que não provem das instituições de formação nem dos currículos. Estes saberes não se

de práticas pedagógicas heteronormativas em dança de salão alinhados com uma Pedagogia Queer⁷.

Esse estudo poderá contribuir para futuras pesquisas relacionadas ao ensino de samba de salão e de outros subgêneros de dança em par, o que é significativo para a produção de conhecimento em dança. Ainda, este trabalho busca revelar estratégias de ensino que se oponham aos discursos machistas e homofóbicos que são frequentes na Dança de Salão.

A presente pesquisa tem um caráter autorreflexivo, me permitindo acessar saberes experienciais para compreender como essas vivências, atravessadas pelos desafios da prática, pela trajetória acadêmica e pelos cursos de formação realizados fora da universidade, me constituíram professor de dança de salão. Para dialogar com essas vivências, buscou-se uma interlocução com teóricos da dança, que nos permitiram ampliar a compreensão acerca desses saberes empíricos.

Apesar de trabalhar com estilos de dança de salão diversificados, optamos nesse estudo por nos debruçarmos, especificamente, sobre as estratégias de ensino de samba de salão, pois esse é um dos estilos que meus alunos mais demonstram dificuldade em aprender. E, em decorrência disso, foi um dos que mais me dediquei a encontrar estratégias de ensino que fossem capazes de facilitar o processo de aprendizagem deles.

Embora tenhamos optado por centralizar as discussões nas estratégias de ensino de samba de salão, quando se fizer necessário, ampliaremos esse recorte e abordaremos as questões relacionadas ao ensino de dança de salão em geral. Nesse sentido, apresentamos **o problema de pesquisa** que consiste na problematização de estratégias de ensino de ensino de samba de salão, a partir da reflexão acerca de quatro aulas dessa manifestação cultural, que foram ministradas para o Tatá Núcleo de Dança-Teatro, o qual será apresentado posteriormente.

O **objetivo geral** desse estudo é problematizar estratégias de ensino de samba de salão nos espaços não formais de ensino, tendo em vista um ensino inclusivo dessa manifestação cultural. Essa experiência, além de oportunizar problematizações acerca de estratégias de ensino de samba de salão, também

encontram sistematizados em doutrinas ou teorias [...] constituem a cultura docente em ação" (TARDIF, 2012, p.49)

⁷ Uma Pedagogia Queer “[...] sugere o questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência. A dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva.” (LOURO, 2004, p.52)

possibilitou aos alunos conhecer mais sobre a cultura do samba de salão e ampliar seu repertório de movimentações,

Para alcançar o objetivo, segui as metas que havia me proposto: planejar e desenvolver quatro aulas de samba de salão, adotando estratégias de ensino oriundas da minha prática docente para o Tatá Núcleo de Dança-Teatro; relacionar as vivências das aulas com meus saberes experienciais e com autores que dialogam com o ensino de dança; identificar e discutir limites e possibilidades de algumas estratégias de ensino de samba de salão para um ensino inclusivo dessa manifestação cultural.

Este trabalho é constituído por 5 capítulos. No primeiro, compartilho a compreensão acerca do ensino de samba de salão a partir dos meus saberes experienciais. No segundo, apresento os caminhos metodológicos dessa pesquisa. O terceiro e quarto capítulos, são dedicados para a análise dos dados, sendo que no terceiro são abordados aspectos referentes a técnica, música, história e corporeidade e no quarto discuto questões relacionadas a gênero e sexualidade, referentes a condução na dança de salão. Por fim, no quinto, compartilho as considerações finais desse estudo.

2. Caminhos metodológicos

Este capítulo apresentará os caminhos metodológicos percorridos por essa pesquisa, que sofreu modificações ao longo do seu desenvolvimento, decorrentes da pandemia do COVID-19. Devido a essa interferência, foi necessário desenvolver todas etapas da pesquisa de forma remota.

Essa pesquisa teve uma abordagem qualitativa, se propondo não apenas a descrição dos dados, mas a construção de novos conhecimentos a partir deles, de forma a compreender o fenômeno estudado. De acordo com González Rey (1988, p. 42) a investigação qualitativa, substitui a resposta pela construção, a verificação pela elaboração e a neutralidade pela participação.

Desse modo, esse estudo se configura como uma pesquisa-ação, que segundo David Tripp (2005, p. 445) é “uma estratégia para o desenvolvimento de professores e pesquisadores de modo que eles possam utilizar suas pesquisas para aprimorar seu ensino e, em decorrência, o aprendizado de seus alunos [...]”. Esse

tipo de pesquisa pressupõe, em todas suas etapas, o processo reflexivo dos participantes o que contribui para o processo formativo de todos envolvidos.

A seguir, compartilharei como aconteceu cada etapa dessa pesquisa:

2.1 Tatá Núcleo de Dança-Teatro: aproximação com os sujeitos de pesquisa

O estudo iniciou com a definição dos artistas que integram o Tatá Núcleo de Dança-Teatro como sujeitos da pesquisa. O número de artistas modificava a cada aula, tendo em média 8 alunos por encontro. De acordo com a sua diretora Maria Falkembach, esse coletivo faz parte de um projeto de extensão da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

O Projeto de Extensão Tatá – Núcleo de Dança-Teatro, fundado em 2009, desenvolve as ações do Tatá, grupo de criação artística, ligado ao Curso de Dança – Licenciatura da UFPel. O Núcleo é composto por ações na interface entre a criação artística e a educação e se propõe a ser uma ponte entre pesquisas desenvolvidas no Curso de Dança e a comunidade de Pelotas e região. Tem como foco a criação de obras cênicas para apresentação em escolas e espaços da comunidade de Pelotas e região, principalmente escolas públicas. (FALKEMBACH, p.175, 2020)

A oportunidade de desenvolver as aulas com o elenco do Tatá, se deu a partir do convite da professora Maria, diretora do grupo, que ao saber do meu desejo de pesquisar samba de salão, me convidou para trabalhar com o grupo, pois eles estavam pesquisando samba para o seu novo espetáculo. Uma vez estabelecida essa parceria, deu-se início ao processo de elaboração das aulas, conforme, podemos observar a seguir:

2.2 Elaboração das aulas

O planejamento das aulas levou em consideração o desejo dos artistas em experimentar o samba, assim como o objetivo da pesquisa de problematizar estratégias de ensino de samba de salão inclusivas. O planejamento foi dividido em 4 encontros.

No primeiro encontro, os alunos dialogaram sobre suas vivências em samba de salão a partir do contexto histórico dessa manifestação cultural, bem como experimentaram movimentações características do estilo. No segundo encontro, experienciaram o ato de conduzir no samba, que foi denominado como atitude de

condutor; no terceiro encontro, tiveram a experiência de ser conduzidos, que foi chamado de atitude do conduzido e no quarto encontro, foram estimulados a desenvolver a criatividade ao dançar, criando novos movimentos, a partir da revisão dos conteúdos estudados nos encontros anteriores.

Os encontros aconteceram de forma remota, através do aplicativo *Google Meet*⁸. Cada aula, cuja duração foi de 1h30, iniciava com uma revisão da aula anterior⁹, na qual os alunos eram instigados a falarem sobre suas aprendizagens e memórias do último encontro. Já no final das aulas, eram convidados a compartilharem suas percepções acerca das propostas desenvolvidas.

Os relatos e percepções dos alunos foram determinantes para o desenvolvimento dessa pesquisa. Por esse motivo, foram gravados os áudios das aulas, que após a sua realização, foram transcritos e serviram de material de análise para esse estudo. A seguir, compartilharemos o processo de organização e análise dos dados.

2.3 Organização e análise dos dados

O processo de organização e análise dos dados dessa pesquisa foi inspirado na Análise Textual Discursiva (ATD), na perspectiva de Roque Moraes e Maria do Carmo Galiuzzi (2007), que consiste em uma metodologia de análise, que acontece em três etapas: unitarização, categorização e construção do metatexto. A seguir, descreveremos como se deu cada uma dessas etapas.

Inicialmente, foi realizada a transcrição dos áudios das quatro aulas e foi realizada uma leitura preliminar dos dados com base na seguinte questão: “No que essas aulas se diferenciam de uma aula tradicional de dança de salão?”. Em seguida, separei os trechos da transcrição que se referiam a estratégias de ensino, bem como aos discursos que se diferenciavam de uma aula tradicional de dança de salão.

Em seguida, foi realizado o processo de unitarização dos dados que de acordo com Moraes e Galiuzzi (2007, p.47): “é um processo de recorte e fragmentação de textos reunidos a partir de uma diversidade de metodologias de

⁸ É um aplicativo de videoconferência, que oferece um pacote de serviços gratuitos a qualquer usuário que tenha uma conta google. Esse aplicativo se tornou popular durante a pandemia entre professores que necessitaram ministrar aulas de forma remota nesse período.

⁹ Exceto a primeira, que iniciou com as percepções dos alunos acerca do samba de salão.

coleta, que pode dar-se de diversas formas e a partir de diferentes focos linguísticos, resultando daí, múltiplas unidades de análise.” Nessa pesquisa, esse processo consistiu em separar os trechos selecionados em pequenos recortes e atribuir palavras-chave para cada um desses trechos, objetivando separá-los em pequenas unidades de significado.

Após a fragmentação do texto em unidades de significado, foram realizadas aproximações entre os trechos com palavras-chave semelhantes, processo que permitiu estabelecer as primeiras relações entre as unidades de significado, possibilitando encontrar as categorias iniciais. Para fazermos essa aproximação, identificamos cada trecho da seguinte forma: (X – Y). Neste caso “X” pode variar como “P”, se a fala for do professor ou “A”, se a fala for de um aluno. Já “Y”, pode variar de 1 à 4, pois identificará a qual aula o trecho pertence. Por exemplo: uma fala do professor na aula 4, será representada pelo seguinte código: (P- 4).

Em seguida, foi realizada uma revisão das palavras-chave e construídas tabelas, que auxiliaram no processo de aproximação entre os trechos de sentidos semelhantes, iniciando-se assim o processo de categorização. De acordo com Moraes e Galiuzzi (2007):

O processo de construção de categorias não ocorre num único movimento: A categorização dá-se por um encadeamento sequenciado de passos analíticos, possibilitando um aperfeiçoamento gradativo dos agrupamentos ou classes. [...] A melhora ou validação gradativa das categorias estão associadas a produção de uma compreensão cada vez mais aprofundada dos fenômenos (p. 76).

Conforme o trecho acima, no decorrer do processo de busca pelas categorias, assim como na definição das palavras-chave, houve a necessidade de se reagrupar e modificar algumas vezes os trechos, até que se conseguisse encontrar as categorias iniciais, em seguida as intermediárias, e por último, as finais.

Inicialmente foram definidas as categorias iniciais, que são as seguintes: contexto, papéis de gênero, condução, abraço, atitude do condutor, atitude do conduzido, percepção corporal, transferência de peso e apoio, alinhamento dos pés, ritmo, interpretação da música, ginga, bases e criatividade. A partir delas, encontramos as categorias intermediárias, que consistem em: comunicação na dança de salão, percepção corporal, corporeidade. E por fim, chegamos nas categorias finais: Diferentes perspectivas da condução no samba de salão e corpo e jogo no samba de salão. Conforme a tabela 1:

CATEGORIAS INICIAIS	CATEGORIAS INTERMEDIÁRIAS	CATEGORIAS FINAIS
CONTEXTO	CONDUÇÃO NA DANÇA DE SALÃO	Diferentes perspectivas da condução no samba de salão
PAPÉIS DE GÊNERO		
CONDUÇÃO		
ABRAÇO		
ATITUDE DE CONDUTOR		
ATITUDE DE CONDUZIDO		
PERCEPÇÃO CORPORAL	PERCEPÇÃO CORPORAL	Corpo e jogo no samba de salão
TRANSFERÊNCIA DE PESO E APOIO		
ALINHAMENTO DOS PÉS		
RITMO	CORPOREIDADE	
INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA		
GINGA		
BASES		
CRIATIVIDADE		

Tabela 1: Categorias

A partir da definição das categorias finais, iniciamos o processo de escrita dos metatextos¹⁰ que são produto final de uma análise textual discursiva. (MORAES; GALIAZZI, 2007). Na escrita dos metatextos, além da descrição do conjunto de dados, prezamos pela interpretação e argumentação acerca dos conteúdos discursivos, pois esses se constituem como fundamentais para a compreensão do fenômeno investigado. Segundo Moraes e Galiazzi (2007, p.15), “é impossível ver sem teoria; é impossível ler e interpretar sem ela.” Ainda, segundo os autores: O escrever é o movimento do caos para a ordem, um exercício de ordenamento de algo inicialmente desordenado, de construção de novas formas de organização, elaboradas pelo pesquisador a partir de sua pesquisa. Ao final das análises e da escrita é preciso ter algo a dizer e dizê-lo de forma clara e organizada (MORAES; GALIAZZI, 2007, p. 95).

Para a escrita dos metatextos, estabelecemos uma interlocução com teóricos da dança, com os saberes experienciais do pesquisador e com os dados oriundos das aulas. Com essa pesquisa esperamos contribuir para a problematização acerca das estratégias de ensino de samba de salão, a partir dessa pesquisa-ação. Os dois

¹⁰ Metatextos são os textos resultantes da análise dos dados, que contemplam a reflexão do pesquisador a partir dos discursos que emergiram do conjunto de dados e da interlocução com teóricos.

capítulos que seguem serão destinados para a discussão acerca dos achados dessa pesquisa.

3. Corpo e jogo no samba de salão

Nesse capítulo serão abordadas algumas das estratégias de ensino de samba de salão que foram desenvolvidas com o elenco do Tatá Núcleo de Dança-Teatro em quatro aulas remotas, mediadas pelo aplicativo *Meet*. Ainda, serão discutidas questões referentes ao corpo e ao jogo, presentes nessa manifestação cultural.

Para discorrermos sobre essas estratégias de ensino, é fundamental compreendermos o que será ensinado: a técnica do samba de salão. O conhecimento sobre a técnica é relevante, pois contribui para a seleção de estratégias de ensino compatíveis com o perfil do aprendiz.

Ao longo das aulas, foram desenvolvidos alguns elementos do samba de salão, como: ritmo, musicalidade, caráter, atitude corporal, ginga e movimentações características desse estilo. Em alguns momentos, foquei em algum desses elementos, em outros, desenvolvi a relação entre eles, do mesmo modo que proponho nas aulas que ministro nos espaços não formais de ensino. Nesse capítulo discutiremos alguns desses elementos.

Antes de dialogarmos com os dados, recorreremos a Mônica Dantas (1999) para definir o conceito de técnica de Dança, que será adotado nesse trabalho. A autora compreende a técnica como “uma maneira de realizar os movimentos e organizá-los segundo as intenções formativas de quem dança”. Ao encontro dessa definição, Victor Hugo Oliveira (2013, p. 26) acredita que a “técnica é processo de autodescoberta, que nos habilita a identificar afinidades gestuais, dificuldades em processos de execução de movimento e alargar a dimensão e entendimento do corpo próprio.”

A partir disso, compreendemos que a técnica não é apenas um treinamento de habilidades corporais em um corpo genérico, mas sobretudo um processo de percepção de si, em um corpo impregnado de marcadores sociais, como: idade, gênero, orientação sexual, entre outros. Tais marcadores interferem, diretamente, no modo como cada indivíduo se expressa através da dança. Logo, nem todos homens se movimentam da mesma forma, assim como nem todas mulheres se sentem

confortáveis em realizar o mesmo tipo de adorno¹¹, para citar alguns exemplos. Desta forma, a técnica amplia as possibilidades do corpo, oportunizando ao dançarino experimentar outros modos de se relacionar consigo mesmo e com o seu entorno.

Márcia Strazzacappa (2012, p.45) amplia o conceito de corpo, ao afirmar que ele é “ao mesmo tempo, memória, reservatório de uma história passada e projeção do futuro, com sua bagagem genética, seus sonhos, desejos, projetos, etc.” Nesse sentido, quando um dançarino está em ação, não está apenas executando passos, mas contando a sua história, demonstrando suas inseguranças e revelando as suas virtudes.

Na dança de salão, esse corpo multifacetado se expressa através da interação com um parceiro ou parceira, uma vez que é praticada por duas pessoas. Essa interação entre a dupla, se estabelece como um diálogo entre os corpos, viabilizando que ambos possam propor movimentos, assim como se permitir influenciar pelas movimentações do outro. Acreditamos que essa conversa, na qual ambos estão dispostos a falar e a ouvir, permite a experimentação de novas movimentações e sensações.

Esse diálogo entre dois corpos, característico das danças de salão, é oportunizado pela aprendizagem da técnica de par, pois essa viabiliza a comunicação entre a dupla, através de uma relação de condução e resposta. Logo, é essa relação de interdependência que permite aos dançarinos se movimentarem de forma sincronizada. Para isso, é fundamental que os corpos aprendam a se comunicar, ou melhor, que tenham disponibilidade corporal para dialogar. Nesse sentido, Dantas (1999, p.105) conceitua disponibilidade corporal como:

[...] uma capacidade do corpo aprender, de acrescentar, de acumular técnicas e conhecimentos; o que pode estimular imbricações e desdobramentos dos códigos de movimentos inscritos no corpo além de tornar possíveis criações de vocabulários gestuais surpreendentes e inusitados.

Na dança de salão, um corpo disponível é aquele que está aberto para se comunicar com outros corpos e para experimentar novas sensações a partir do contato corporal e da música. O dançarino de salão, além de passos, precisa aprender a se entregar, a cuidar, a ser cuidado e a compartilhar.

¹¹ Passos realizados na dança de salão, de forma independente, que podem ser executados pelos condutores ou conduzidos, sem interferir no movimento do seu parceiro ou parceira.

No samba de salão, especificamente, os corpos tem uma forma particular de conexão, a qual é descrita por Ana Maria de São José (2005, p.130) como sendo um jogo coreográfico:

o jogo coreográfico acontece entre duas pessoas, onde o volume ocupado pelo corpo da mulher e o volume ocupado pelo corpo do homem estabelecem o conceito de unidade. Na medida em que acontece a aproximação dos corpos, os dançarinos sentem o peso do corpo e o do parceiro, que geram movimentos por meio de pontos mutáveis do contato entre eles, onde cada um dá suporte ao outro. É onde a gravidade, a atuação da força centrífuga, o equilíbrio, a consciência do eixo e o alinhamento dos ossos obedecem às leis da física.

Nos encontros remotos, como os alunos estavam dispostos individualmente, utilizamos vassouras para simular o jogo coreográfico do samba de salão. O manuseio desse objeto, possibilitou aos discentes experimentar o jogo, que se estabelece a partir da relação entre a dupla.

Em um primeiro momento, os alunos foram estimulados a conduzir as vassouras, observando a resistência do objeto em decorrência do atrito com o chão, ou quando se prendia a algum móvel da casa. O que pode ser observado no seguinte excerto: “[...] no início, eu estava com ela no ar, como se ela não existisse. Aí quando me dei conta, eu a botei no chão e observei que ela fazia certa tração, aí eu tive que levar a vassoura mesmo (A1 – 2)”¹².

Além de vivenciarem o ato de conduzir, foi proposto que experimentassem a sensação de serem conduzidos pela vassoura, na qual foi solicitado que se permitissem usar a imaginação, simulando o papel de conduzido. No seguinte fragmento, a aluna relata sua experiência com a atividade: “Eu levei a vassoura no chão e depois pensei como se ela tivesse me levando [...] (A2 – 3)”.

Além das dinâmicas envolvendo a vassoura, também foram realizadas atividades nas quais os alunos deveriam seguir as movimentações do professor, não reproduzindo-as, mas se movimentando de forma complementar, como se tivessem sendo conduzidos pelo docente. Essas atividades buscaram desenvolver as habilidades de estar atento ao movimento do outro e de esperar o momento adequado para se mover, que são próprias do papel do conduzido.

Ambos exercícios facilitaram a compreensão da relação de jogo, existente entre a dupla, mesmo sem a presença de um parceiro ou parceira. Paralelamente,

¹² Será atribuído um número a letra “A” nos trechos que se referirem a falas de alunos, para diferenciar a fala de cada discente.

os alunos demonstraram estar disponíveis para jogar, deixando seu corpo se comunicar com o objeto, de forma a se movimentarem de forma sincronizada. Desse modo, São José (2005, p.136) reforça:

[...] uma dança dos corpos articulados, onde as várias partes se entrelaçam e se complementam num jogo dinâmico. É um jogo coreográfico em que as pessoas se comunicam através do contato entre os corpos, com os pés no chão, na ginga, na soltura e malemolência da pélvis, num jogo fascinante de agilidade das pernas.

Nesse jogo coreográfico temos dois corpos, com especificidades e subjetividades oriundas da sua cultura e das suas vivências anteriores. Logo, as características particulares dos dançarinos, reveladas pela forma como se movem e interagem, devem ser incentivadas em uma aula de dança, pois cada um tem uma forma própria de se expressar, e conseqüentemente, de se relacionar em uma dança a dois. Nesse sentido, Strazzacappa (2012, p.44) afirma que “o homem não pode negar a sua cultura que, por meio de aprendizagens anteriores, lhes imprimiu características pessoais”.

Assim, defendemos um ensino de samba de salão que considere os marcadores sociais, bem como as experiências pregressas dos dançarinos no processo educativo. Inclusive, convém destacar que mesmo se tratando de uma técnica codificada, o aluno interpretará essa cultura de modo particular, pois cada indivíduo tem sua própria identidade.

Destacamos ainda que o samba de salão é uma manifestação cultural de domínio público, uma vez que é socialmente transmitida de geração em geração no Brasil. Dessa forma, é pouco provável que um brasileiro nato não tenha ouvido sobre samba de roda, samba no pé ou samba de salão; talvez ainda não tenha experimentado a dança, mas provavelmente já tenha construído algum conhecimento acerca da música e da dança samba.

Ao longo dos quatro encontros, os partícipes acessaram suas memórias: algumas relacionadas ao carnaval ou ao samba de salão e, outras sobre as danças de salão em geral. Junto com essas recordações, vieram à tona conhecimentos empíricos construídos acerca dessa cultura e que deram suporte para as novas aprendizagens.

A estratégia de valorizar os conhecimentos prévios no ensino, é uma prática recorrente no meu trabalho, pois à medida que o aprendiz consegue conectar o

saber anterior com o novo, aumentam as chances de se efetivar uma aprendizagem significativa. Visando acessar esses saberes empíricos, sejam eles cognitivos ou corpóreos, questiono os alunos sobre o que eles já sabem acerca do que estou ensinando, bem como faço uso de analogias, comparações, entre outros recursos que mobilizem os alunos a agir sobre o objeto de conhecimento e não apenas reproduzirem o que está sendo proposto nas aulas.

Uma das formas que utilizo para acessar os conhecimentos prévios sobre o samba de salão é através de uma ambientação com músicas populares desse estilo, com intuito de favorecer a identificação dos alunos com o que estou propondo. Além disso, iniciar o ensino do samba de salão pela música, estimulando os discentes a se relacionarem com ela, identificando diferentes possibilidades rítmicas com o corpo, através de palmas e de batida de pés ou da realização de outras movimentações simples, pode ser uma forma de iniciar o ensino de samba de modo que os alunos já se sintam dançando e motivados para seguir aprendendo. A seguir, ampliaremos a discussão acerca da musicalidade, ritmo e criatividade na dança samba de salão.

3.1 Ritmo, musicalidade e criatividade no Samba de Salão

No samba de salão, assim como em outras danças, a música desempenha um papel muito importante: inspirar os dançarinos a improvisar a partir do seu repertório pessoal de movimentações. Como as aulas foram realizadas com o elenco de um coletivo de dança, ou seja, pessoas que possuem disponibilidade corporal para essa linguagem artística, me utilizei da música, que já é conhecida por eles, para instigá-los a acessar suas memórias corporais, bem como relacioná-las com a dança samba de salão.

Para isso, realizei dinâmicas com os alunos, envolvendo palmas, batidas de pés e caminhadas. No fragmento a seguir, compartilho algumas das orientações feitas aos alunos após a realização desses exercícios rítmicos:

Trabalhamos uma forma de nos relacionarmos com o ritmo da música, “o tempo”. Depois, propus o *balanço* e a *caminhada*. Em seguida, quando falei do contratempo, propus uma caminhada em contratempo. O bacana é a gente combinar o tempo com o contratempo. Nós vamos ter um conjunto de figuras (passos), que são em tempo e outro conjunto com figuras em contratempo. (P-1)

Como as aulas foram destinadas para um público iniciante em samba de salão, optou-se por movimentações em tempo e contratempo por serem mais acessíveis. Ademais, como no final das aulas era reservado alguns minutos para conversarmos sobre as impressões das aulas, utilizei o fechamento de uma delas para dialogar com os discentes sobre como explorar outras possibilidades rítmicas do samba de salão, assim como modos de se relacionar com a música sem ficarem limitados aos instrumentos percussivos.

O desenvolvimento da musicalidade do aluno é fundamental, pois contribui para que o dançarino expanda a sua criatividade. No fragmento abaixo, são dadas algumas orientações com intuito de favorecer a conexão dos alunos com a música:

Eu tenho que ouvir a música e ver o (passo) que combina mais com ela [...] geralmente a música começa lentinha. [...] Na introdução geralmente se dança em tempo, se conecta com a parceira ou parceiro. Os corpos vão se conectar, tem que ter respeito com quem eu vou dançar. Não é educado, não é elegante já iniciar nos movimentos mais complexos. Eu vou começar devagarinho pra conhecer a música e a partir daí eu começo a brincar, vou usando a criatividade para misturar tempo com contratempo a duração inteira da música. (A2-P, grifo nosso)

No excerto acima é rabiscado uma espécie de protocolo, que não objetiva ser um passo-a-passo a ser seguido, mas auxiliar os dançarinos a identificarem momentos importantes da música, como: introdução, refrão e conclusão (coda), que vão guiá-los durante a dança. A coerência entre os momentos da música e as movimentações das duplas, também está relacionado com o respeito ao parceiro ou parceira.

É a partir da sensação do abraço na introdução da música, que nos conectamos com a pessoa que estamos dançando e com ela descobrimos possibilidades de movimentações para serem realizadas durante a dança. Esse contato é o que possibilita a percepção tátil e cinestésica entre os corpos. Em seguida, já conectado pelo abraço, o par geralmente realiza movimentações sutis e sincronizadas, quase imperceptíveis para quem está observando.

Apesar desse início ser bem intuitivo para quem já dança a dois, inclusive para pessoas que não frequentam aulas de dança, reforço isso com os alunos. É relevante que as duplas desenvolvam a conexão cinestésica ao dançar, assim como considerem o parâmetro da música para coordenarem seus movimentos numa mesma dinâmica.

Destacamos ainda, que a conexão instaurada no início da música, se manterá no decorrer da dança. Nesse sentido, quando a música tem o ritmo mais marcado, os dançarinos tendem a dançar um samba mais gingado ou pulsado, com os joelhos mais flexionados; quando a música é mais suave, os intérpretes tendem a dançar um samba mais liso, com os joelhos mais estendidos. A afinidade entre a dinâmica da música e do movimento tendem a acontecer naturalmente ao longo das aulas.

Ainda, os alunos são instigados a se atentar às diferentes nuances das canções, o que inclui as eventuais pausas, denominadas breques, que além de denotar que o dançarino tem habilidade de dançar conforme a marcação rítmica da música, oportuniza a realização de adornos pela dupla, o que favorece a estética do samba de salão. No trecho a seguir, além da conexão com a par, os alunos são orientados a respeitarem os distintos momentos da música:

Eu vou colocar uma música, que já coloquei várias vezes, porque além de pensar nos passos que precisamos fazer, vamos pensar nas pausas. Eu quero que vocês dancem de acordo com a música. Geralmente a gente fala que a música pediu isso ou aquilo, os coreógrafos dizem muito isso: me pediu um giro, pra eu fazer tal coisa. Então eu quero que vocês escutem essa música e vejam o que ela está pedindo pra vocês. Quando tiver o breque, que vocês pausem, mostrando que vocês não estão conectadas só com o par, mas também com a música. (P-4)

A relação entre música e movimento é evidente no samba de salão, como se o movimento fosse uma possibilidade de materialização da música, representando suas variações rítmicas e melódicas e, até mesmo, os breques. Nesse sentido, São José (2005, p.133) explica que a síncopa, efeito rítmico produzido pelo prolongamento ou deslocamento do acento do tempo fraco ao tempo forte, é a responsável pela alteração da expectativa do padrão rítmico, criando um novo padrão de ordem, o que conduz o corpo ao movimento.

Dessa forma, acreditamos que quando o dançarino está conectado com a música, fazendo dela uma inspiração para a sua dança, tem mais chances de desenvolver uma movimentação autoral e criativa. Nesse sentido, São José (2005, p.120) complementa que o samba é uma dança em constante construção, aberta para a criatividade daqueles que a executam. O que pode ser observado no trecho a seguir, que se refere a orientação dada aos alunos, após experimentarem algumas movimentações de samba:

[...] eu quero que vocês comecem a escutar mais o corpo de vocês e deixem vir outros repertórios [...] deixa fluir a partir dessa música, deixa o corpo fazer outras coisas, além do que eu propus. Deixa o corpo ouvir a música e se expressar. [...] ouvindo a música que vai surgindo novas ideias, [...] deixa o corpo falar a partir do que ele ouve. Nesse caso, o corpo não vai só gritar, ele também vai ouvir e conversar com a música, vai ter esse diálogo. (P-4)

A partir dessa orientação, os alunos que já tinham experiência em dança de salão se dedicaram, em grande parte, ao treino dos passos recém aprendidos, enquanto os menos experientes nesse estilo de dança, deixaram seus corpos se expressarem mais livremente. Se aulas tivessem uma continuidade, buscaria ainda, outras formas de incentivá-los a relacionarem as novas aprendizagens com os conhecimentos empíricos que já possuíam, objetivando não apenas variações coreográficas, mas o desenvolvimento da criatividade, que é uma habilidade indispensável ao dançarino de samba de salão, uma vez que essa se configura como uma dança de improviso.

Entretanto, se a aula fosse para um grupo de alunos que não tivessem experiência com dança, talvez a abordagem teria sido diferente. Traçando um paralelo com o perfil discente que costumo ter no ensino presencial, provavelmente desenvolveria por mais tempo as movimentações basilares do samba, até que se sentissem confortáveis para investir na variação dessas bases, ou dependendo do grupo, me arriscaria em uma abordagem metodológica que mesclasse movimentações mais espontâneas com os passos básicos.

Nas aulas de dança de salão, que incluem o samba de salão, costumo receber alunos com pouca ou nenhuma experiência prática em dança. Muitos buscam as aulas para fazer uma atividade que lhes sejam agradáveis ou para se sentirem aptos a frequentar locais que tenham dança como possibilidade de entretenimento. Ainda, tem aqueles que a buscam como um exercício físico prazeroso por recomendação médica. Todavia, apenas uma pequena parcela a procura com um fim em si mesma, o que implica na necessidade de estratégias de ensino que desenvolvam a corporeidade do samba de salão sem que os discentes se desmotivem durante o processo de aprendizagem.

Essa desmotivação acontece quando é dedicado um tempo significativo da aula para refinarmos elementos técnicos da dança, como trabalhar a relação dos pés com o chão ou fazer exercícios que melhorem a conexão entre a dupla ou a transição entre os passos, por exemplo. Muitas vezes, os alunos não atribuem

importância a esses elementos para o desenvolvimento da sua dança, pois o foco de grande parte deles está em aprender passos, que ampliem o seu repertório de movimentos.

Geralmente, a estética do movimento, bem como a busca por movimentações saudáveis, que não produzam lesões, são preocupações exclusivas dos professores e dos alunos mais dedicados. Por esse motivo, é necessário criar formas de desenvolver esses elementos fundamentais da dança, sem que os alunos percebam que estão sendo trabalhados. Uma das estratégias que uso nas aulas é buscar uma linguagem mais objetiva e fazer o máximo de atividades com fundo musical, pois muitos alunos reclamam de aulas muito explicativas ou de realizarem movimentações sem música.

Atribuo essa criticidade dos alunos iniciantes ao fato da maioria deles serem adultos e/ou idosos que já trazem consigo ideias pré-concebidas sobre o que é dança de salão. Quando recebo um aluno novo, me sinto incumbido de corresponder as suas expectativas, que na maior parte das vezes não considera suas particularidades e nem compreende que a aprendizagem em dança é um processo, um caminho que percorremos e não um lugar onde chegamos. E por esse motivo, que não posso afirmar se eles aprenderão em dois meses ou em dois anos. Não há uma regra universal para isso, cada corpo tem suas características e, conseqüentemente, vão ter facilidades e dificuldades que não serão, necessariamente, as mesmas dos seus colegas.

Tais dificuldades podem ocorrer por vários motivos, como: dificuldade motora, de memorização de movimentos, do toque em outra pessoa, de conduzir e permitir ser conduzido, entre outros fatores que extrapolam a sala de aula. Do mesmo modo, apesar dos alunos serem iniciantes em samba de salão, trazem consigo conhecimentos advindos de experiências anteriores, como: formas de dançar e de se relacionar com outras pessoas, o que interfere na sua corporeidade. A seguir, nos aprofundaremos no desenvolvimento da corporeidade do samba de salão.

3.2 Corporeidade do Samba de Salão

Quando recebemos um aluno na escola de dança, nos deparamos com uma infinidade de histórias, de limitações e de possibilidades, oportunizadas pelas suas

experiências progressas, as quais são descobertas no decorrer dos processos de ensino e aprendizagem. De acordo com Marcelo Nascimento: (2013, p.4):

a corporeidade incide, entre outros, em processamento de experiências – vivências – acumuladas pelo corpo, ao longo dos anos, ou seja: um arranjo de conhecimentos subjetivos, também amparado pela capacidade motriz humana. No caso do sujeito que dança, a corporeidade sucede da cognição de variáveis anatômicas, cinesiológicas, fisiológicas, culturais, sociais e emocionais.

Partimos desse entendimento acerca da corporeidade do sujeito que dança, para compreendermos como ela se desenvolve no corpo dos dançarinos de samba. Nesse caso, precisamos considerar também a corporeidade histórica e coletiva dessa manifestação cultural, que se mantém e se atualiza, não apenas por transmissão social, mas através da prática educativa dos professores de dança.

Deste modo, cabe ao professor de dança proporcionar novas experiências a esses alunos, que os possibilitem desenvolver a corporeidade coletiva do samba a partir do saber empírico que já trazem. Com esse objetivo, além de ensinar as movimentações e realizar exercícios que os desafiem a experimentar diferentes modos de mover-se, também apresento referências de outros professores e artistas, pois a fruição também contribui para a construção da corporeidade do aluno.

Considerando que os modos de transmissão social dessa dança partem da oralidade e da experiência cinestésica dos dançarinos, compreendemos que incentivá-los a assistirem uma dupla dançando samba, bem como estimulá-los a observarem e analisarem a forma que os interpretes se movimentam e interagem entre si, pode contribuir para o processo de aprendizagem deles.

Dessa forma, compreendemos a fruição como uma estratégia de ensino importante para aprendizagem em dança, principalmente se o professor for o mediador desse processo. Nas aulas, os alunos tiveram a oportunidade de fruir a dança do professor e dos colegas, além de buscar na memória outros exemplos de dançarinos de samba que conheciam. Contudo, nas turmas regulares, além disso, costumo indicar vídeos de dançarinos de diferentes estilos e os oriento a comparar, de forma a perceberem as semelhanças e diferenças entre as formas de dançar. Com o tempo, os alunos educam o seu olhar e começam a fazer isso por conta própria, o que contribui para o desenvolvimento da sua corporeidade.

O incentivo a fruição de vídeos de dançarinos de samba de salão de regiões brasileiras distintas, permite aos alunos conhecer as diferentes formas de expressão presentes na cultura desse subgênero e, principalmente, compreender essa dança como parte de um contexto sócio-histórico. Inclusive, também tenho o hábito de fazer excursões para *workshops* e bailes de dança de salão, o que favorece mais ainda o desenvolvimento da corporeidade do aluno a partir do contato com dançarinos de diferentes regiões do Brasil.

Ao encontro disso, Isabel Marques (2012, p.134) alerta que “cada repertório – cada texto¹³ – é um recorte de uma época em relação a um dado contexto sociopolítico-cultural; cada “texto”, trabalho de arte, é um modo de ver e entender o mundo”. Dessa forma, a possibilidade de interagir com textos de samba de salão – coreografias e danças de improviso desse estilo – permite aos alunos se apropriarem da técnica desse subgênero, assim como os incentiva a criar seus próprios textos.

Apesar de cada dançarino ter uma forma particular de se expressar através do samba, é fundamental que a sua dança apresente elementos característicos da corporeidade desse estilo, como: ginga¹⁴, presença de passos e/ou variações deles, malandragem e elegância na execução dos movimentos, que são elementos fundamentais do samba de salão. São José (2005, p. 129) complementa que “[...] a atitude e o caráter¹⁵ do samba de salão carioca estão essencialmente relacionados à malandragem, ao jogo de cintura, à malícia e a sensualidade do requebrar e do rebolar dos movimentos do quadril e da ginga do corpo”.

Não estou propondo que todos dance da mesma forma, mas que desenvolvam seu próprio modo de dançar, a partir dos parâmetros que lhes são ensinados. Apesar de não haver uma única forma de execução dos passos, esse estilo de dança, possui um repertório socialmente conhecido pelas pessoas que cultivam essa cultura, que é o que possibilita que elas consigam dançar umas com as outras, mesmo que tenham aprendido em lugares diferentes. No fragmento que

¹³ Textos, de acordo com Marques (1997, p.25) são “possibilidades de vivenciar a dança em si. (repertórios, improvisação e composição coreográfica).”

¹⁴ Balanço que a dupla faz ao dançar, que faz alusão a malandragem do Samba.

¹⁵ Termo utilizado para caracterizar o discurso poético de uma dança de salão. Por exemplo: o bolero é caracterizado pelo romantismo, o tango pela sensualidade e o samba pela malandragem.

segue, é explicado aos alunos de que forma a ginga está presente na coreografia¹⁶ do Samba:

O que é ginga? É a ideia do peso pra baixo, que é uma redundância, e com a flexão dos joelhos. Todo movimento que eu faço, eu vou dar uma descidinha, só com essa marcação. Vou caminhar pra frente e vou ter essa descidinha, que é o que a gente vai chamar de ginga e vai dar essa ideia de malandragem também. Eu posso ir para as laterais, girar, me deslocar, de frente, de costas. (P-2)

A ginga é um elemento que está presente em todos tipos de samba: samba de roda, samba no pé e samba de salão. De acordo com Denise Zenicola (2005, apud Vieira, 2019) a ginga é uma movimentação multilateral, que pressupõe um quadril solto, em curvas e movimentos sinuosos em relação de oposição com a coluna vertebral, estabelecendo assim um dinâmico e peculiar jogo de corpo. Ainda, segunda a autora, esse modo de se movimentar mescla molejo e malandragem.

O samba de salão é uma manifestação cultural que traz influências de outras danças como Lundu, Maxixe, Polca, Tango, entre outras. Em decorrência desse hibridismo, tem movimentos mais gingados, conforme foi exposto, mas também tem movimentações pulsadas e lisas. De acordo com Júlia Vieira (2019, p.84):

No samba de gafieira poderíamos supor que o tipo de movimento gingado tenha vindo da capoeira bem como ter sido influência de danças de origem africana, que também ajudaram a configurar a capoeira. Poderíamos supor também que o tipo de movimento pulsado pode ter conservado fortes características da polca que também dança-se com uma pulsação constante e pela cadência da música samba. Além de que o tipo de movimento liso pode ter sido incorporado ao samba de gafieira a partir da influência que teve no período das *jazz bands*.

Para a autora, o movimento gingado é caracterizado por uma movimentação contínua e arredondada, na qual os corpos aparentemente relaxados, movimentam-se em direções múltiplas. Já os movimentos pulsados, geralmente são realizados nas músicas mais rápidas, exigindo destreza e maior velocidade nas transferências de peso; isso acontece devido ao samba ser um ritmo binário e, conseqüentemente, ter um intervalo ínfimo entre um tempo forte e outro. Em contraposição aos dois tipos anteriores, o liso, quebra a multidirecionalidade de troco e quadril, assim como com a pulsação e a ginga, mantendo apenas o padrão rítmico. O corpo dos

¹⁶ Na Dança de Salão é comum utilizar o termo “coreografia” para se referir ao conjunto de passos socialmente conhecido pelos dançarinos

dançarinos tende a manter uma postura ereta. Esse tipo de movimento, geralmente é utilizado quando a música dá destaque à melodia.

Ainda, de acordo com a autora, existem movimentos que são naturalmente gingados, pulsados ou lisos. Contudo, os dançarinos podem ter um estilo que seja predominante na sua dança, o que depende em grande parte do local onde aprendeu e também da música que estão interpretando.

Nas aulas, priorizei os movimentos mais gingados, pois além de ser o tipo de movimentação mais recorrente na minha dança pessoal, também a considero mais adequada para introduzir os primeiros passos do samba de salão. Já os movimentos lisos, utilizei para exemplificar as diferentes formas de dançar samba e para falar sobre a elegância presente nesse estilo de dança. Os movimentos naturalmente pulsados, trouxe em uma das aulas, na qual tinha o objetivo de apresentar movimentações mais complexas aos alunos.

É interessante ratificar, que todas essas características coexistem na corporeidade do samba de salão, que ora pode ser mais pulsado e/ou gingado e ora pode ser mais liso. Não apenas a leitura que o dançarino faz da música, mas o modo como ele aprendeu também interferem na sua corporeidade. Todavia, independente do estilo adotado pelos dançarinos, a corporeidade coletiva do samba de salão, terá um caráter que mistura malandragem e elegância, que estará presente na execução dos movimentos, desde os passos básicos, que serão abordados a seguir, até as figuras mais complexas.

3.3 Passos básicos: construção e desconstrução das bases de samba de salão

No samba de salão temos, tradicionalmente, um passo básico, socialmente conhecido como *quadrado fechado*. Um passo básico representa uma parcela unitária, que contém o ritmo e o caráter de determinada dança. Apesar de não existir um consenso em relação a isso, a maior parte das escolas adotam o *quadrado fechado* como passo básico. Contudo, existem didáticas que elegem outras movimentações como basilares para o ensino do samba de salão.

No *quadrado fechado*, no qual os dançarinos iniciam com uma marcação no lugar em contratempo e, em seguida, avançam com o pé direito à frente - no caso dos conduzidos ou conduzidas – ou com o pé esquerdo atrás, no caso dos condutores ou condutoras com uma movimentação em tempo; depois repetem essa

movimentação de forma simétrica. Alguns professores apresentam uma variação lateral desse passo, que ao invés dos dançarinos avançarem ou recuarem, se movimentam lateralmente.

Há também alguns docentes que consideram o *balanço* como um passo básico, por ser muito utilizado na dança. O movimento consiste em uma movimentação lateral, para direita ou para esquerda com transferência de peso, em que o dançarino encosta o pé, que está sem o peso do corpo no pé que fez a movimentação lateral. Em seguida, o movimento é repetido simetricamente para o outro lado.

Apesar de não reconhecermos, nitidamente, os passos básicos do samba de salão na dança de uma dupla experiente, percebemos a presença dos fundamentos dessas movimentações no domínio rítmico, nos movimentos de entradas e saídas¹⁷ das figuras mais complexas ou nas variações de movimentos básicos. No excerto abaixo, fica evidente a presença desses fundamentos, quando os alunos são convidados a experimentar o *balanço* e o *quadrado fechado*, que são dois passos que integram a coreografia do Samba de Salão:

[...] quando eu pedir pra vocês dançarem *no tempo* (um movimento a cada pulso da música), vocês irão fazer alguma coisa parecida com isso (demonstro o movimento de *balanço*). Pode ser assim (enquanto falo, demonstro possibilidades de movimentações *em tempo*), pode ser avançando, ou pode ser girando. O que eu preciso é que seja no tempo e que tenha essa característica, de abrir e juntar o pé. Eu posso fazer indo, posso ser criativo, mas tem que ser sempre juntando o pé. A segunda unidade vai ser a do *contratempo*, vou trabalhar com o quadrado fechado: *tic tic tum*¹⁸, quando eu pedir *contratempo* (três movimentos a cada dois pulsos), vai ser esse movimento. Pode ser no lugar, ou avançando, mas tem que ter essa característica de *junta, junta, passo*¹⁹. Posso fazer no lugar, posso fazer girando ou posso fazer avançando. (P- A1)

Tradicionalmente, os passos básicos do samba de salão costumam ser ensinados com uma orientação semelhante a essa: *pisa, pisa, esquerda atrás; pisa, pisa, direita à frente*, esperando que os alunos memorizem a sequência. Em seguida, é ensinado uma variação dessa movimentação ao conduzido, mais ou menos assim: *pisa, pisa, direita à frente; pisa, pisa, esquerda atrás*. Essa

¹⁷ Movimentos utilizados para ligar um passo no outro, movimentos de transição.

¹⁸ Onomatopeia comumente utilizada para relacionar a marcação dos pés no Samba de Salão com som dos instrumentos percussivos da música, de forma evidenciar o ritmo.

¹⁹ Recurso utilizado para ajudar o aluno a memorizar o movimento dos pés no quadrado fechado. Onde “junta, junta” está relacionado ao ato de transferir o peso dos pés, sem sair do lugar e “passo” está associado ao movimento de avançar, recuar ou ir ao lado com transferência de peso. Essa sequência deve acontecer no *contratempo* da música.

diferenciação se faz necessária para que o movimento do conduzido, seja complementar ao do condutor. Por exemplo: quando o condutor inicia o *quadrado fechado* recuando com um passo atrás com a perna esquerda, o conduzido avança com o pé direito à frente.

Por outro lado, oriento os alunos da seguinte forma: “*junta, junta, passo*” ou “*tic, tic tum*”, seguindo o pulso dos instrumentos percussivos e enfatizando o ritmo, pois acredito que essa troca de palavras pode simplificar o processo de aprendizagem dos alunos iniciantes. Ao mesmo tempo, uma orientação mais aberta, possibilita não apenas que o aluno aprenda o passo, mas também que encontre novas possibilidades a partir dele. Isso contribui para que o professor seja uma referência e não um modelo a ser copiado e, principalmente, para que os alunos compreendam o princípio do movimento, desenvolvendo a capacidade de dar sua própria interpretação aos passos apreendidos. Nesse sentido, Carla Morandi (2012, p.77) complementa:

A construção do conhecimento em dança envolveria muito mais do que a simples reprodução de movimentos predeterminados, em que se valorizam a exatidão e a perfeição dos gestos; ela envolveria uma apropriação reflexiva, consciente e transformadora do movimento.

Por isso é tão importante instigar os alunos, não apenas pela visão, mas também pelos outros sentidos. Além do espelho, recurso onde o aluno pode ver a sua movimentação - ou a câmera, no caso do ensino remoto - e comparar com a do professor, as orientações verbais também são muito importantes, pois favorecem a internalização do movimento e podem ajudar os alunos a refinarem as movimentações aprendidas.

Além de possibilitar que os alunos se relacionem de diferentes modos com os saberes – de forma visual, auditiva ou cinestésica, também é fundamental o respeito ao seu tempo de apropriação das movimentações. Para isso, não devemos desprezar a repetição no processo de ensino, pois se ela estiver atrelada a uma intencionalidade pedagógica que estimule os alunos de diferentes formas, possibilita ao aprendiz ampliar a sua compreensão acerca dos conteúdos aprendidos.

Quando o aluno tem a oportunidade de repetir as movimentações, ele não é mais o mesmo de quando o fez pela última vez, pois teve outras experiências que possibilitaram não apenas a percepção do passo, mas a coordenação motora, o ritmo, o equilíbrio, a noção espacial, a memória corpórea, relação afetiva com o seu

corpo e com o movimento, entre outras variáveis que são basilares na aprendizagem de toda técnica corporal.

Em um primeiro momento, busco apenas que os alunos consigam se apropriar da mecânica dos passos e, em seguida, começo a revelar os detalhes dessas movimentações, levando-os a experimentá-las e instigando-os a uma maior percepção corporal e, conseqüentemente, a um “capricho” na execução desses movimentos. Quando tenho a oportunidade de acompanhar o processo de maturação dos alunos por mais tempo, percebo os pequenos *insights* que os alunos vão tendo ao longo das aulas. O mais interessante é que essas tomadas de consciência são mais frequentes quando os alunos têm a possibilidade de interagir com um conhecimento que já possuem, do que quando interagem com uma nova movimentação.

Nesse sentido, no fragmento abaixo, após os alunos já estarem familiarizados com os passos básicos do samba de salão, faço orientações específicas acerca alinhamento dos pés, que possibilita aos alunos se relacionarem de uma forma diferente com as movimentações que já estão apropriados e por conseguinte, tenham maior precisão técnica na execução dos passos.

Uma característica importante é que eu vou encostar um pé no outro, pensando na limpeza dos movimentos [...] é o que chamo de ponto de encontro. O pé sempre vai deixando um rastro. [...] quando estivermos dançando em dupla, vai nos dar a ideia de eixo. [...] se eu estou nessa posição e quero ir pra outra, eu não vou direto pra outra posição, eu tenho que encostar aqui antes de ir. Quero ir pra lá, então eu encosto e vou. Por isso que eu brinco com essa ideia de rastro. Como se eu tivesse riscando o chão com os meus pés, esse rastro seria contido, porque eu vou encostando um pé no outro. (P-2)

Proponho a imagem dos rastros para auxiliar os alunos no processo de aperfeiçoamento da técnica e para que tenham maior percepção dos movimentos, o que está alinhado com uma abordagem somática no ensino de dança, que segundo Strazzacappa (2012, p.48) tem a função de prevenir lesões, possibilitar “a melhora da técnica e a ampliação das capacidades expressivas daqueles que as praticam”.

Essa abordagem contribui para o aluno criar imagens mentais que o instiguem a perceber as movimentações de outras formas, as quais podem facilitar seu processo de aprendizagem. Por outro lado, se enfatizasse essa questão, do alinhamento dos pés, no momento em que ensinei os passos básicos, possivelmente, alguns alunos não conseguiriam compreender a estrutura básica do

movimento, uma vez que nas turmas que ministro aulas, tenho alunos de diferentes perfis, desde jovens com experiência em dança, até idosos sedentários, sem vivência prática em dança de salão.

Enquanto professor desses espaços, preciso lidar com esse perfil diverso de aluno. Apesar de não conseguir dar uma aula personalizada para cada um deles, me esforço para estimulá-los a se relacionarem com os conteúdos propostos, a partir do seu objetivo. Em outras palavras, se o aluno deseja refinar a técnica e, portanto, a corporeidade, faço orientações específicas a ele, instigando-o a conhecer mais sobre a sua dança. Se o discente deseja apenas aprender a dançar, enquanto se diverte, ensino as movimentações e deixo o processo de maturação acontecer de forma mais espontânea, com menos interferência docente.

Outra questão atinente a relação dos pés dos dançarinos com o chão é a diferença entre apoio e transferência de peso, pois isso interfere tanto na conexão entre o par, quanto no equilíbrio e na agilidade dos dançarinos. Sendo a transferência de peso, o ato do dançarino transferir completamente o peso de uma perna para outra, e o apoio a transferência parcial de peso entre as pernas, apoiando-se no metatarso e deixando o calcanhar fora do chão. Esse entendimento é fundamental, pois além de permitir a organização corporal do dançarino de samba de salão, também colabora para que ele tenha condições de aprender figuras mais complexas. No fragmento abaixo, isso é explicado aos alunos:

Tem uma coisa que é muito importante na relação do dançarino com o chão: uma coisa que o pessoal brinca muito é com o dançarino pipoca, que trabalha com esse peso pra cima, ao invés de pensar no peso pra baixo. A relação com o chão é muito importante. Em alguns momentos trabalho com apoio, porque essa relação com o chão vai possibilitar muitos passos. A *escovinha* é um passo que se faz muito, mas é com todo pé no chão e tem muitas variações, tem o *Pica Pau*, entre outros. (P-4)

No recorte, converso com os alunos sobre a importância de os dançarinos ter consciência de como seus pés tocam o chão, não apenas pelo refinamento da técnica, mas principalmente por contribuírem para um melhor *abraço de dança*²⁰. Contudo, à medida que os corpos conseguem se expressar através do samba, também se tornam mais conscientes da forma como se movimentam. O contrário também acontece, quando os dançarinos desenvolvem a sua percepção corporal, conseguem se comunicar melhor com outros corpos na dança.

²⁰ Nome dado para o contato entre a dupla ao dançar a dois.

À medida que percebo que os discentes estão se apropriando dos passos e da corporeidade do samba de salão, proponho novos desafios que os possibilitem ampliar a autopercepção dos movimentos. Uma das estratégias que utilizo para essa finalidade é propor um exercício em que os dançarinos devem iniciar a movimentação por determinada parte do corpo. Conforme podemos observar abaixo:

Eu vou passar uma sequência pra vocês, vamos fazê-la usando diferentes partes do corpo, ou melhor, eu vou usar o corpo inteiro, mas com a intenção em diferentes partes dele. Vou dar um exemplo: vou fazer a sequência pensando apenas nos meus pés. Seria isso! (demonstração), meus pés estão iniciando o movimento e “o meu corpo está acompanhando”. Imagina o movimento partindo dos pés [...]. Agora eu vou pensar que eu vou conduzir o movimento a partir dos joelhos [...]. Vou fazer um pouquinho mais louco, partindo da cabeça. A gente fez a mesma sequência de movimentos, mas partindo de diferentes partes do corpo. A minha proposta agora é partindo do quadril. A gente vai trabalhar mais a partir do quadril, que têm uma importância muito significativa no Samba de Salão. (P-2)

Esse exercício contribui para que os alunos relaxem seus corpos, de forma a se sentirem mais livres para se expressarem. Inicialmente, proponho uma sequência simples, com movimentações que os alunos já saibam fazer. O caráter mais descontraído dessa abordagem também ajuda a desinibir os alunos mais tímidos e favorece o desenvolvimento da corporeidade do samba de salão. À medida que os aprendizes se apropriam das movimentações, direciono a intenção do movimento para o quadril e começo chamar a atenção deles para o alinhamento corporal, conforme o trecho abaixo:

[...] experimentamos pés, joelho, cabeça para entender o quadril e o tronco. Quando eu penso no quadril, penso na relação dos meus pés, com o meu quadril e com os meus ombros. Se eu fosse pensar só nos pés eu pensaria assim: Mas se eu pensar no meu quadril, eu vou virar o quadril e manter essa coerência, de virar tudo junto. Na caminhada pra frente, meu quadril gira e tudo gira junto [...] geralmente os conduzidos, as damas, vão enfatizar o quadril. Enquanto o condutor, o cavalheiro, vai enfatizar o tronco. (P-2)

Com o grupo de artistas, pude perceber alguns avanços em relação a sua percepção corporal. Como tive apenas quatro encontros, optei por possibilitar a experimentação das movimentações de forma aberta, ao invés de me dedicar a memorização dos movimentos. Nas aulas, através da interação com o samba de salão, os alunos foram incentivados a se apropriarem apenas do que fosse significativo para a dança pessoal deles,

Acreditamos que a aprendizagem do samba de salão é significativa quando o aluno consegue se conectar com a sua subjetividade e a partir dela apreender os fundamentos desta manifestação cultural, descobrindo a sua própria dança. A conexão dos dançarinos com as suas subjetividades ficou evidente durante os encontros que tive com o grupo, pois senti os corpos disponíveis para experimentar novas sensações a partir dos exercícios propostos.

Além disso, acessar os conhecimentos prévios dos partícipes foi muito importante, pois apesar de estarem dançando com a vassoura e, em alguns momentos sozinhos, fizeram uso da memória corporal e afetiva para resgatarem suas vivências com o samba. E a partir delas, interpretaram as movimentações com desenvoltura e personalidade, sem ficarem presos ao modelo do professor.

Nas aulas de samba de salão, frequentemente reforço que o aluno é o seu único parâmetro, logo, o professor, os colegas e os artistas, são apenas referências, que podem contribuir para o seu desenvolvimento e inspiração. Por fim, o samba de salão é uma dança social que está sendo mantida e atualizada todos os dias pelas pessoas que o dançam, o coreografam e o pesquisam.

No próximo capítulo, aprofundaremos as diferentes possibilidades de comunicação e expressão nas danças a dois.

4. Samba de salão: diferentes possibilidades de condução

No capítulo anterior, foram abordadas algumas estratégias de ensino de samba de salão adotadas para ensinar a corporeidade e a técnica do samba de salão. Já neste, focaremos em problematizar os dados da segunda categoria, que contemplam as diferentes possibilidades de comunicação e expressão nas danças a dois, a partir da análise dos discursos e das estratégias de ensino adotadas nas aulas. Esta problematização se dará a partir do entrelaçamento das vivências nas aulas com a minha experiência docente em outros espaços, bem como com interlocutores teóricos que pesquisam essa temática.

Como a discussão a respeito das formas de comunicação não é exclusividade do samba de salão, mas um anseio das danças de salão como um todo, problematizaremos estas questões de forma ampla. Entretanto, quando for necessário abordar um aspecto específico do samba de salão, explicitaremos esse enfoque.

Antes de discutirmos as estratégias de ensino adotadas nas aulas, é fundamental contestarmos discursos preconceituosos e excludentes, que foram/são preservados por uma visão clássica de dança de salão. Frequentemente, pergunto aos alunos nas aulas que ministro, se preferem conduzir ou serem conduzidos. Esse questionamento é sempre recebido com estranheza, principalmente por casais constituídos por homens e mulheres cis gêneros²¹, que acreditam que o ato de conduzir é algo essencialmente masculino, assim como ser conduzido é naturalmente uma habilidade feminina.

O que mais surpreende, é que apesar de algumas mulheres terem uma predisposição para conduzir e alguns homens de serem conduzidos, esse paradigma é pouco questionado pelos praticantes de samba de salão e por outras danças a dois. Contudo, este conservadorismo, não é próprio da dança de salão, mas oriundo de uma sociedade heteronormativa e machista, nas quais estas manifestações se estabeleceram. A seguir, problematizaremos estes discursos.

²¹ É o termo utilizado para se referir ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o "gênero" que lhe foi atribuído no seu nascimento.

4.1 Breve contexto histórico: manutenção e atualização da cultura

O samba de salão, de acordo com uma visão clássica de dança de salão, é uma dança praticada por casais, um homem e uma mulher. Nessa dupla, os homens, que são chamados de cavalheiros, têm o papel de conduzir as mulheres, que são denominadas damas. Contudo, a adoção desta nomenclatura não é arbitrária, mas está associada o Tratado de Amor Cortês, um tipo de manual de etiqueta para homens e mulheres, elaborado na Idade Média.

De acordo com Ilana Majerowicz e Paola Vasconcelos (2018, p.3) o Tratado de Amor Cortês:

[...] serviu inicialmente nas cortes da França como fonte de controle e pedagogia das normas comportamentais definidas por gênero. Foi elaborado para educar o homem de corte, “o cortês”, distinguindo-o do “plebeu”, o rústico. [...] A ética baseada na cortesia estabelece ao homem uma relação de vassalagem frente a mulher, dando início ao código “cavalheiresco-amoroso”, que coloca figuradamente a dama em uma posição ainda mais alta que a de um suserano, transformando-a em objeto de desejo inatingível.

De acordo com as autoras, o conteúdo desse tratado é essencialmente machista, pois objetifica o corpo feminino, bem como impõe restrições em sua atuação na sociedade, o que, conseqüentemente, reflete nas danças de salão. Nesse sentido, são frequentes os discursos que defendem que os homens devem ser os responsáveis por “pensar” a dança, cabendo às mulheres apenas o dever de enfeitá-la.

Ainda, segundo as pesquisadoras, esse tipo de discurso conservador, defende que a mulher deve se submeter a uma posição passiva na dança, se mantendo atenta as movimentações do cavalheiro, para responder de modo assertivo aos seus comandos. Infelizmente, esses discursos ainda são recorrentes entre os praticantes de dança de salão, o que inclui o samba de salão, campo dessa pesquisa.

O samba de salão nasceu nas periferias cariocas entre as décadas de 30 e 40, inicialmente nas sociedades dançantes e clubes recreativos, que eram locais onde as pessoas poderiam se associar para participar de bailes e aulas de dança.

Todavia, se desenvolveu nas gafieiras²², que eram locais muito similares aos supracitados, mas que permitiam a entrada nos bailes, mediante o pagamento de ingresso, não exigindo que os frequentadores fossem sócios.

As gafieiras aumentaram em número rapidamente, não se limitando apenas ao Rio de Janeiro, mas se espalhando por outros estados também. Logo, esses locais contribuíram tanto para a manutenção da corporeidade, dos passos e do caráter da dança, quanto reforçaram estereótipos de gênero, que infelizmente são cultivados pela tradição até a atualidade.

São José (2005, p. 91) relata que nas primeiras gafieiras, não era permitida a entrada de homens sem terno de linho ou casimira e gravata, sapato branco e chapéu, ou de mulheres que não estivessem com vestidos rodados, com meias de seda e sapatos salto-agulha. Essa exigência, além de representar que os frequentadores estavam bem vestidos para a sociedade da época, também, reforça a ideia que a mulher é responsável por enfeitar a dança, a partir do balanço das saias rodadas e das pernas descobertas. Defendia-se, e muitas pessoas ainda defendem, que esse conjunto, traz beleza e sensualidade para a dança. Somado a isso, tinha o fato de que as mulheres não pagavam ingressos, e por esse motivo não poderiam recusar uma dança.

Esse relato evidencia não apenas a forma como os pares devem se relacionar durante a dança, mas também estabelece padrões comportamentais para homens e mulheres. Apesar do contexto sócio-histórico atual ser outro, pouco se modificaram os estereótipos de gênero na dança, o que é danoso, pois exclui muitas pessoas de participarem desta cultura. Por exemplo, é muito comum duas mulheres estarem dançando juntas em um baile e dois homens interromper a dança, convidando-as para dançar com eles, por acreditarem que elas estão dançando juntas por falta de homens no baile. Geralmente esses homens, desconsideram que elas possam ter escolhido uma à outra para dançar.

Aos poucos, tem-se visto um número maior de pessoas do mesmo gênero dançando juntas nos bailes, o que ainda é considerado uma ousadia, principalmente se forem dois homens. Tive uma experiência em um pequeno baile que promovi com meus alunos, no qual um casal homoafetivo de homens foi separado por uma aluna, pois ela achava injusto eles estarem dançando juntos, com tantas mulheres paradas

²² Locais destinados a socialização através da prática de Samba de Salão e outros estilos.

no baile. Infelizmente, esse tipo de atitude é recorrente no ambiente da dança de salão. Por esse motivo, é fundamental repensarmos as práticas e os discursos heteronormativos presentes nessa dança social.

É importante considerar que além das gafieiras e dos demais espaços destinados a prática de samba de salão, os espaços não formais de educação²³ - popularmente conhecidos como estúdio, escola ou academia de dança – contribuem tanto para a manutenção, quanto para a atualização do samba de salão, através do ensino.

Para isso, nos amparamos no conceito de cultura-tradição, proposto por Jean Warnier (2003, p.13-23) que esclarece que:

Toda cultura é singular, geograficamente ou socialmente localizada. Toda cultura é transmitida ao longo da história e vai sofrendo reformulações na medida em que os fatores e a evolução social influenciam sobre os hábitos e capacidades e, com isso modificam um pouco a tradição.

Desse modo, é latente a necessidade de atualizarmos a cultura do samba de salão, de forma a torná-la mais inclusiva para pessoas não-heterossexuais e que performam um gênero que não corresponda, necessariamente, ao que foi atribuído no seu nascimento. Nesse sentido, defendemos a urgência da readequação de práticas pedagógicas, assim como a revisão dos discursos heteronormativos que são recorrentes em aulas de dança de salão.

Acreditamos, que a adoção de estratégias de ensino de samba de salão alinhadas com uma Pedagogia Queer, podem contribuir para que o ensino se torne inclusivo. De acordo com Louro (2004) as teorias Queer nos possibilitam refletir acerca da ambiguidade, da multiplicidade e da fluidez das identidades de sexuais e de gênero, nos permitindo pensar novas formas de pensar a cultura e a educação.

Na educação, especificamente, há uma apropriação dos conceitos produzidos pelas teorias Queer pelos pesquisadores do ensino com o objetivo de elaborar estratégias pedagógicas em uma perspectiva não binária de gênero e sexualidade. A seguir, inspirados em uma pedagogia Queer, problematizaremos as questões de

²³ Segundo Jacobucci (2008, p. 57) “os espaços não formais relacionam-se com Instituições cuja função básica não é a Educação formal”

gênero e sexualidade presentes nas estratégias de ensino de samba de salão adotadas nas aulas ministradas para o elenco do Tatá Núcleo de Dança-Teatro.

4.2 O abraço: adaptação em tempos pandêmicos

O samba de salão, assim como as demais danças de salão, tem o toque²⁴ como princípio, uma vez que é uma dança enlaçada, ou seja, que a dupla se movimenta de forma interdependente, devido ao contato corporal. Por essa característica, as movimentações do par acontecem de forma sincronizada, uma vez que estão conectadas pelo abraço de dança.

Devido a pandemia da COVID-19, as aulas de samba de salão aconteceram de forma remota, mediadas por telas de computadores e celulares, o que inviabilizou o contato corporal. Como cada pessoa estava em um espaço diferente e, apesar das ferramentas de interação, como *chat*, fóruns, chamadas de vídeo e voz síncronas, disponibilizadas pelo e-aula²⁵, não tínhamos o toque, que é um elemento fundamental nas danças a dois.

De acordo com Ashley Montagu (1988 apud SOUSA; CARAMASCHI, 2011) a pele é o maior órgão humano e por esse motivo, o contato físico tem um papel importante no relacionamento humano desde a infância. Ademais, a pele é a primeira parte de nosso corpo que toca o mundo, que é exterior a nós. É através do toque na camada mais exterior do nosso corpo que percebemos diferentes texturas e temperaturas, assim como exploramos sensações que apenas são possíveis quando tocamos uns aos outros, como em um abraço de dança, por exemplo.

Falkembach (2019), a partir da reflexão acerca de aulas de dança que trabalham o toque, observa que ele não tem o mesmo significado para o homem e para a mulher. Para explicar isso, traz o conceito de codificação cultural do toque em relação a gênero, o qual defende que os discursos machistas hegemônicos produzem homens intocáveis e mulheres tocáveis. Em seguida, a autora, desabafa: “Tarefa difícil esta de se mover a partir do toque, numa sociedade em que esses significados são tão eminentes.” (2019, p.10)

²⁴ Segundo Knapp e Hall 1999 (apud SOUSA; CARAMASCHI, 2011) um toque é um aspecto importante na maioria das relações humanas e pode ter muitos significados, como encorajar, expressar ternura, apoio emocional, entre outras coisas. Inclusive, pode refletir um anseio pelo contato humano e um desejo de restaurar algumas necessidades táteis não satisfeitas.

²⁵ Plataforma de ensino emergencial remoto da UFPel.

Essa problematização acerca do contato corporal é muito relevante para pensarmos estratégias de ensino de dança de salão que considerem as particularidades do toque, pois além dele ser fundamental para a comunicação entre o par, também é um elemento relevante nas relações humanas. Cabe acrescentar, que essas interações sociais também são estimuladas na dança de salão, tanto nos bailes, quanto nas aulas.

Diante do cenário pandêmico, estávamos cientes da impossibilidade do contato físico dos corpos, assim como dos limites de ensinar dança de salão de modo remoto. Contudo, não focamos na ausência do contato físico, mas nas possibilidades criadas a partir desse novo modo de nos relacionarmos durante o isolamento social.

A primeira inquietação que me ocorreu, antes mesmo de iniciar o planejamento das aulas, foi em como ensinar uma dança em par, se tanto o professor, quanto os alunos participariam das aulas de forma individual. Inicialmente, considerei ensinar os movimentos individualmente. Todavia, isso nos distanciaria muito do samba de salão, pois não contemplaria a relação entre a dupla, que é o fundamento das danças de salão.

Para solucionar a problemática, criei algumas estratégias que viabilizassem a experimentação das movimentações de samba de salão individualmente, sem deixar de considerar a existência de um parceiro ou parceira. No trecho abaixo, proponho aos alunos que utilizem a vassoura como uma possibilidade de simular a presença de um parceiro ou parceira de dança.

[...] Vocês têm alguma vassoura em casa? Pode ser um pedaço de madeira, algo q vocês consigam colocar no chão e segurar ao mesmo tempo. Hoje nós vamos falar sobre técnica de par, então pra falar sobre isso, eu preciso ter um par. A vassoura, vai ser o nosso par [...] ela estará sempre tocando no chão, não vamos levanta-la, até porque quando dançamos no salão, não costumamos realizar movimentos que tirem os pés do chão, a menos que seja uma apresentação. (P-2)

A utilização da vassoura como recurso pedagógico possibilitou aos alunos considerarem a presença do outro na dança. Apesar de não ter movimentações próprias, o objeto ofereceu resistência ao movimento, através do atrito gerado a partir do contato das suas cerdas com o chão e das mãos dos alunos com o seu cabo, o que influenciou na movimentação dos dançarinos. Conforme, destaco no trecho abaixo:

[...] a vassoura também tem a sua “personalidade”, tem seu próprio querer dentro da dança. Então, por mais que eu esteja conduzindo a vassoura, eu não vou deixar de escuta-la. Como eu vou perceber isso? Quando o chão tiver mais atrito, a vassoura vai travar, por exemplo. Eu vou ter que me adequar a essa possibilidade nova que a vassoura me deu, mesmo que eu esteja conduzindo. (P-2)

A principal contribuição da vassoura foi a possibilidade dos alunos se imaginarem dançando em par, uma vez que o samba de salão é um jogo entre duas pessoas, no qual uma interfere na movimentação da outra; ora pela proposição de movimentos, ora por alguma condição física ou, simplesmente, pela recusa de se mover de determinado modo.

Nesse sentido, recorreremos ao conceito de cocondução Jonas Feitoza (2011) que compreende as danças de salão como um diálogo, onde condutor e conduzido atuam cooperativamente. De acordo com Feitoza (2011, p.12) “há uma intencionalidade consciente e/ou inconsciente de ambos os corpos em cooperar para que o os movimentos, os passos específicos das danças de salão, aconteçam”.

Dessa forma, não há um papel mais importante que o outro, pois ambos contribuem para que a dança a dois se estabeleça. Nas aulas, propus aos alunos que experimentassem as duas possibilidades na dança: conduzir e ser conduzido, para compreenderem a relação entre eles na condução. Nesse sentido, para explicar aos alunos a minha compreensão acerca da condução nas danças de salão, fiz uma analogia com a recepção de um convidado em casa:

[...] Quando alguém vai na tua casa, tu vais deixa-la organizada, porque tu queres que o convidado se sinta confortável. Nesta circunstância, cabe a ti dizer o momento de a pessoa fazer uma refeição, de ver um filme, enfim... tu serás o responsável por organizar a programação do encontro. Eu entendo que o papel do condutor, seria o de receber bem, de acolher e de conduzir. Enquanto, o conduzido é o convidado. Tu não chegas mexendo na geladeira na casa de alguém que não conhece. Geralmente, observamos como as coisas acontecem e descobrimos a maneira que devemos agir. E é claro, a forma como o convidado se comporta, também interfere no comportamento do anfitrião.

Logo, compartilhei com os alunos a minha compreensão acerca da condução como um convite, que pode ser aceito ou recusado, e que jamais será uma imposição. O condutor, da mesma forma que um anfitrião, respeita seu parceiro ou parceira e se dedica em selecionar movimentações que tornem a dança prazerosa para ambos. Já o conduzido, da mesma forma que o convidado, pode aceitar ou

rejeitar o convite para se movimentar. Apesar de um membro da dupla estar com uma intencionalidade mais propositiva do que o outro, a relação entre eles sempre será dialógica. Nesse sentido, Feitoza (2011, p.9-10) complementa que os atos de conduzir e ser conduzido devem ser compreendidos “[...] como uma igualdade de propósitos, ou seja, as ações de ambos os corpos, mesmo com suas singularidades e distinções, objetivam a realização da dança (a dois).”

Compreendemos que tanto o papel de condutor, quanto o de conduzido, pode ser desempenhado por homens e mulheres, pois são apenas formas de se comunicar e por esse motivo não precisam estar associados a um gênero específico. Contudo, o que diferencia cada papel é a intencionalidade dos dançarinos ao se comunicar, que nas aulas denominei de atitude de condutor e atitude de conduzido, que serão problematizadas a seguir:

4.3 Papel na dança: atitude de condutor e atitude de conduzido

Dos quatro encontros com os dançarinos contemporâneos, dois foram dedicados à experimentação das atitudes de condutor e de conduzido, uma vez que esse entendimento é fundamental para o samba de salão. Para experimentar o papel de condutor, utilizamos a vassoura, conforme foi discutido anteriormente; já para ter a sensação de serem conduzidos, me coloquei com uma atitude de condutor e pedi que os alunos realizassem movimentações complementares as minhas: quando fazia o cruzado pela frente, pedia para eles realizarem por trás, por exemplo.

Ambos exercícios possibilitaram que os alunos realizassem os mesmos movimentos, mas com intencionalidades diferentes. Nos momentos em que dançaram com a vassoura, tinham a responsabilidade de lembrar das movimentações, de criar as conexões entre os passos, bem como de fazer a ronda²⁶ do salão. Já, nas vezes que estavam sendo conduzidos, precisavam estar atentos a movimentação do professor e ter agilidade para realizar a movimentação correspondente utilizando apenas a visão. A condução apenas pela visão não acontece no ensino presencial, no qual os alunos experimentam a percepção do movimento por via cinestésica e tátil, a partir do abraço. Após as atividades, solicitei

²⁶ Termo utilizado para denominar o deslocamento pelo salão no sentido anti-horário, que é característico das danças de salão progressivas, que incluem o samba de salão.

aos alunos que comparassem as sensações de conduzir e de serem conduzidos, conforme podemos observar na fala de duas participantes das aulas:

Uma delas comentou sobre a sua experiência em conduzir: “Pra mim ficou muito forte a sensação da condução daquela vassoura. Eu achei muito legal, eu não tinha a ideia de que eu segurar a vassoura fosse dar tanto essa ideia [...] (A1 – 3)”. Já outra aluna, comentou a sua experiência sendo conduzida: “[...] tentar estar aberta a sentir o movimento de quem está conduzindo. A gente até comentou que é uma coisa difícil de adivinhar, é difícil se comportar sendo o conduzido. (A2-4)”.

Os relatos descritos acima, como outros que foram compartilhados durante as aulas, curiosamente, coincidiram com os depoimentos que, normalmente, recebo dos alunos presenciais. Este fato é interessante, pois nas aulas remotas os alunos foram estimulados a se relacionarem a partir da visão. O que costuma ser bem diferente do ensino presencial, em que os aprendizes são instigados a se conectarem a partir do tato. Inclusive, no ensino presencial, proponho dinâmicas em que os conduzidos devem dançar com os olhos vendados, para desenvolver a habilidade de leitura do movimento pela sensação cinestésica e tátil.

Ao relatarem sobre as dificuldades de serem conduzidos durante as aulas, alguns partícipes, citaram a insegurança que sentiram ao não saber o movimento que seria realizado pelo condutor, que é a mesma queixa que grande parte dos conduzidos fazem nas turmas presenciais. Já na condição de condutores, alguns dançarinos mencionaram a dificuldade em lembrar das movimentações, que é uma dificuldade frequente entre os alunos que conduzem no ensino presencial.

Por outro lado, surgiu um fato emblemático para questionarmos os papéis de gênero que constituem as visões heteronormativas da dança de salão. Uma aluna relatou que se sente mais confortável conduzindo, enquanto um aluno explicitou que a posição de conduzido é mais acessível pra ele. Opiniões que vão de encontro com o que dita a norma, conforme podemos observar abaixo:

Uma das alunas, mulher, relatou a dificuldade que sente ao ser conduzida: “Eu acho que eu fico tentando adivinhar o movimento que a pessoa vai fazer e acabo me embaralhando com as pernas. Sendo que é a sensação do corpo com corpo que dá a direção. (A4 -3)”. Em contraposição, um aluno, homem, relatou a sua dificuldade em conduzir:

[...] falou em ser conduzido, eu já fico na ponta do pé, não sei porque, mas eu acho que é aquela coisa de ser mais fácil de ser levado [...] E quando estou conduzindo, acho que fico travado. Além de pisar no pé da pessoa, não consigo ser criativo, fico só no mesmo passo, numa só levada. (A3-3)

Nos excertos acima, fica nítida a necessidade de repensar os papéis de gênero na dança de salão clássica, que compreende a tarefa de conduzir como uma habilidade exclusiva dos homens, assim como o ato de ser conduzido, uma atividade estritamente feminina. Nesse sentido, recorremos a Débora Pazetto e Samuel Samways (2018) que fazem uma reflexão acerca das visões clássicas de dança de salão a partir das teorias Queer, conforme podemos observar no excerto abaixo:

Na perspectiva Queer, a dança de salão tradicional pode ser compreendida como um mecanismo do sistema de identificação causal entre sexo, gênero e orientação sexual, sendo uma técnica de regulamentação e programação dos corpos e dos sujeitos. Ou seja, ela não é baseada em supostas diferenças prévias entre homens e mulheres, ela constrói essas diferenças: constrói a mulher como dama – frágil, delicada, submissa, graciosa, sensual, atenta e obediente aos comandos dos homens – e constrói o homem como cavalheiro – forte, soberano, dominador, viril, responsável por cuidar da mulher e determinar seus movimentos, seus rumos, seus ritmos –, em plena concordância com a complementaridade “natural” entre os gêneros que fundamenta a relação heterossexual como norma. (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p.169)

O excerto faz uma crítica as concepções clássicas de dança de salão, pois essas correspondem apenas a um número limitado de pessoas: homens e mulheres cis e heterossexuais. Tais concepções, ditam os modos como as pessoas devem se comportar e se relacionar nas danças a dois, desconsiderando suas identidades. Além disso, reforçam valores de uma sociedade patriarcal, quando torna o homem o responsável por tomar decisões e atribui a mulher um papel passivo de apenas seguir o homem.

Para Carolina Polezi e Paola Vasconcelos (2017, p. 68) a dança de salão clássica reforça esses valores através do ato de conduzir, pois esse “[...] impõe um padrão de movimento ao mesmo tempo em que insere nos estereótipos de gênero aqueles que dançam e como essa relação de poder deve ser estabelecida”.

A partir do descontentamento com as práticas de ensino clássicas de dança de salão, surgem iniciativas com o intuito de subverter a lógica heteronormativa e patriarcal da dança de salão clássica, propondo novas formas de comunicação e de expressão nas danças a dois. Esses novos modos de conceber a prática e o ensino

de dança de salão, os quais compartilho a seguir, alicerçam minhas práticas artísticas e pedagógicas, bem como fundamentam esta pesquisa.

Polezi e Vasconcelos (2017) propõe a condução compartilhada, a qual permite que os dois componentes da dupla tenham a possibilidade de experimentar ambos papéis: conduzir e ser conduzido. Nessa perspectiva, a condução não é atribuída a uma única pessoa, pois ambos compartilham da responsabilidade de conduzir e se permitem ser conduzidos.

Apesar de já ter internalizado alguns fundamentos da condução compartilhada, como o aprimoramento da habilidade de escuta do par, quando estou conduzindo e de buscar espaços para interferir na dança do meu parceiro ou parceira, quando estou sendo conduzido, ainda encontro resistência de uma parcela dos alunos que tenho nas academias. Muitos iniciantes em samba de salão e outros estilos de dança a dois, chegam nas aulas com uma concepção clássica de dança de salão, na qual o homem conduz e a mulher apenas segue essa movimentação. Todavia, me esforço para romper com essa estrutura patriarcal, pelo menos no âmbito da minha sala de aula, com estratégias de ensino que os possibilitem, ao menos, refletir acerca destas questões.

Nas aulas, busco de forma sutil e paulatina, propiciar que os alunos experimentem diferentes possibilidades de comunicação entre o par independente do gênero. Crio estratégias de ensino que instiguem os alunos a conduzirem e serem conduzidos. Quando trabalho com casais heteronormativos, proponho em alguns momentos a inversão de papéis na dança e peço que compartilhem a sensação de estar no outro papel, no qual os questiono sobre as facilidades e as dificuldades da nova função que estão desempenhando.

Esse exercício de se colocar no lugar do outro é importante, pois os alunos experimentam corporalmente como é desempenhar um papel que não estão acostumados. Aproveito essa oportunidade para desconstruir discursos, como: “quando o homem sabe conduzir, até a mulher que não sabe dançar, dança!”. Essa afirmação além de sugerir que apenas os homens podem conduzir, ainda traz a ideia de que a mulher é levada, o que prejudica a aprendizagem da dança, uma vez que o conduzido também tem um papel ativo na interação com o par.

Também existe a proposta da condução mútua, proposta por Samways e Pazetto (2018), também chamada de dança de salão contemporânea, que traz mais liberdade expressiva para as danças a dois, uma vez que os papéis de condutor e

conduzido se dissolvem em uma dança fluida, na qual nem os participantes tem clareza de quem está conduzindo. Ainda, nessa proposta, os dançarinos não têm o compromisso de fazer apenas passos de samba de salão quando tiverem dançando uma música desse estilo, para dar um exemplo, mas podem mesclar com movimentações de outros estilos, ou até criar novos. É uma dança que se assemelha a técnica de contato e improvisação²⁷.

Inspirado na proposta de condução mútua, proponho um jogo que instiga os alunos a conduzirem com diferentes partes do corpo, que consiste no seguinte: o professor diz um número e um nome de uma parte do corpo. Logo, os alunos devem formar grupos com esse número de pessoas e se conectarem pela parte do corpo citada utilizando balões. Em seguida, cada grupo tem a tarefa de criar formas de dançarem no ritmo da música, sem deixar os balões caírem. Por exemplo: se o professor fala: grupos de três pessoas conectadas pelo quadril, os alunos formarão trios e colocarão os balões entre os quadris e se movimentarão conforme o ritmo da música.

Esse exercício é muito interessante, pois os alunos não o percebem como dança, mas como um jogo. Os aprendizes se sentem desafiados a não deixarem os balões caírem e, conseqüentemente, se desprendem das funções que normalmente desempenham na dança: condutor ou conduzido. Ainda, trabalham em equipe, sem papel de gênero e sem saber se estão conduzindo ou sendo conduzidos, que é uma das propostas da condução mútua.

Após o jogo, questiono os alunos sobre como fizeram para não deixar os balões caírem, eles costumam dizer que é pela pressão exercida pelo corpo nos balões. Logo, relaciono os depoimentos dos alunos com a conexão entre a dupla na dança, característica que possibilita que o par se movimente de forma sincronizada. Ainda, dependendo do nível técnico da turma e do objetivo da aula, o jogo pode sofrer modificações ou ter outros desdobramentos.

Também temos a Trans-Dança de Salão, proposta por Vasconcelos (2018), que compreende a condução como um processo de compartilhamento, independente do gênero, buscando acessar qualidades de movimentos das damas que normalmente não são desenvolvidas na dança de salão tradicional.

²⁷ É uma técnica corporal criada pelo coreógrafo Steve Paxton em 1972, que consiste na exploração de movimentos corporais improvisados com base em princípios como o toque, a troca de peso e a consciência corporal.

A partir da Trans-Dança, proponho um exercício em que solicito que os alunos, dispostos em duplas, dançam uma música com pausas e variações rítmicas. Em seguida, peço que os conduzidos - geralmente as mulheres - cessem o movimento da dupla e proponham alguma movimentação, que possa ser apenas deles, ou que interfiram na movimentação do condutor.

Esse exercício instiga os conduzidos a ter um papel mais ativo na dança, interpretando a música e propondo movimentações. A grande contribuição é o fato de desacomodar os dois componentes da dupla, pois da mesma forma que o conduzido é estimulado a propor, o condutor necessita estar atento à proposta do seu colega.

Apesar de não trabalhar, diretamente, com a Condução Mútua e nem com a Trans-Dança, me inspiro nessas pesquisas para criar estratégias pedagógicas que me permitam vislumbrar um ensino inclusivo de danças de salão. Contudo, tenho ciência que esse processo é longo, uma vez que as visões conservadoras na dança de salão são majoritárias.

Por outro lado, reconheço o privilégio de ter realizado as aulas de samba de salão com um grupo disponível para experimentar propostas diferenciadas deste estilo de dança. Inclusive, acredito, que isso seja uma característica de grupo de alunos vinculados aos cursos superiores de arte, uma vez que já tive outras experiências positivas com perfis discentes semelhantes.

Entretanto, a recepção positiva para as práticas pedagógicas que subvertem as concepções clássicas de dança de salão não são uma regra, pois encontro muita resistência, não apenas nas escolas de dança que ministram aula, mas nos bailes e no palco. Não me refiro apenas a questão da condução, mas sobretudo na maneira que os dançarinos têm de performar a dança, pois essa nem sempre corresponde aos padrões de masculinidade e feminilidade, ditados pela sociedade hegemônica.

Nesse sentido, compartilhei com os alunos um pouco do meu processo de desconstrução na dança de salão, que apesar de ainda estar ocorrendo, tem sido determinante não apenas para buscar novas formas de ensinar, mas também para me dedicar a pesquisa sobre o tema. No fragmento abaixo, confidencio:

[...] eu não sou másculo dançando, hoje eu tenho essa consciência e isso não é mais um problema pra mim, apesar de já ter sido um dia. [...] eu achava que tinha que ser diferente dançando, mas o tempo foi passando e eu percebi que isso não era um problema, pois cada um tem uma forma de se expressar. E por mais que eu esteja dançando na condição de condutor,

eu não preciso imitar um macho alfa [...] por algum tempo, reproduzi esse comportamento: quando ia dançar um bolero, eu pensava: segura o quadril! Tu és homem! Tu não és a dama! Eu ouvi muito isso e acabei reproduzindo com meus bailarinos e alunos. Infelizmente, isso é muito forte na Dança de Salão: o homem tem que ser másculo e a mulher tem que ser feminina. (P-3)

O processo de desconstrução da minha dança ainda está em curso, pois estou em constante exercício de autodescoberta e de autoaceitação, que são atravessados pela minha pesquisa acadêmica e pelos saberes empíricos, advindos das minhas experiências artísticas e pedagógicas. Nesse sentido, minha atuação como pesquisador, artista e professor convergem na busca de um ensino inclusivo de danças de salão, que transcenda as práticas de ensino heteronormativas através da adoção de estratégias de ensino que contemplem as orientações não-heterossexuais e a fluidez das identidades de gênero.

Para problematizar os papéis de gênero na dança de salão, nos amparamos em Judith Butler (2003) que defende que o gênero não exprime uma disposição natural e nem uma essência, mas é definido a partir de uma performance culturalmente construída a partir da repetição de ações estilizadas. Nessa perspectiva, os estereótipos de gênero reforçados pelas visões conservadoras de dança de salão, não são naturais, mas construções sociais que se mantêm pela repetição de padrões.

Nos quatro encontros dançantes que tivemos, os alunos foram incentivados a se movimentarem da forma que se sentiam confortáveis, sem ficarem presos a padrões normativos. Apesar do meu esforço em demonstrar diferentes possibilidades de execução para o mesmo passo, tentando transitar entre as masculinidades e feminilidades possíveis para a minha corporeidade, incentivei os alunos a buscarem também outras referências.

Mesmo que o samba de salão tenha um repertório de movimentos e formas de se mover, socialmente conhecidas entre seus praticantes, que remontam ao seu contexto sócio-histórico, é fundamental que os alunos tenham liberdade para dançarem e exporem a sua corporeidade, performando as masculinidades e feminilidades que os constituem, independente da sua genitália, bem como conduzindo, sendo conduzidos ou compartilhando a condução.

Ainda, convém ressaltar que um olhar contemporâneo para as danças de salão tem o intuito de torná-la inclusiva. Desta forma, estamos propondo que as

peessoas que gostam de conduzir, sigam conduzindo, do mesmo modo que as que gostam de ser conduzidos, sigam desempenhando apenas esse papel. Todavia, que essa escolha não seja algo pré-determinado pelo gênero, mas que as pessoas possam assumir um dos papéis ou alternar entre eles, se assim desejarem.

Com esse trabalho, buscamos não apenas denunciar propostas heteronormativas e patriarcais de dança de salão, mas sobretudo, compartilhar possíveis estratégias de ensino que viabilizem que alunos não-heterossexuais e/ou com diferentes expressões de gênero também sejam considerados nas propostas pedagógicas desta manifestação cultural. A seguir, apresentaremos as considerações finais desse trabalho.

5. Considerações Finais

A presente pesquisa se propôs a problematizar estratégias de ensino de samba de salão nos espaços não formais de ensino, tendo em vista uma educação inclusiva dessa manifestação cultural. Dessa forma, iremos destacar algumas considerações que resultaram desse estudo.

Primeiramente, precisamos evidenciar que o fato de a pesquisa ter sido atravessada pela pandemia da COVID-19, modificou tanto o planejamento das aulas, quanto a sua execução. Entretanto, os dados oriundos das transcrições se constituíram um material potente para repensar meus saberes experienciais, bem como problematizar as estratégias de ensino de samba de salão em geral.

A possibilidade de ministrar as aulas de modo remoto, me permitiu não apenas refletir acerca das estratégias de ensino que já desenvolvia no ensino presencial, que era a minha intenção inicial, mas possibilitou também a criação de novas estratégias de ensino, decorrentes da necessidade do ensino remoto, que provavelmente, serão integradas as estratégias metodológicas que desenvolvo nas escolas e academias de dança.

Esse estudo se configurou como um exercício de autocrítica, o qual além de permitir refletir sobre os limites e potencialidades das estratégias de ensino que adoto nas aulas, me possibilitou através da audição dos áudios, observar a maneira como ensino dança de salão. A experiência de me ouvir foi surpreendente, sobretudo, pelo fato de não ter previsto falar tanto. Acredito que pela ausência do toque, senti a necessidade de descrever sensações e minúcias do movimento.

Ainda, em relação a ausência do toque, a experiência de ensinar samba de salão remotamente foi desafiadora, pois tinha apenas a visão e a audição como possibilidade de acesso aos conteúdos, sendo que nas aulas presenciais, além de demonstrar e explicar, proponho aos alunos experiências cinestésicas e táteis, nas quais, possam também perceber a movimentações.

A experiência de realizar essa pesquisa na especialização, me permitiu refletir acerca de como me constituí professor de dança, a partir dos saberes experienciais e do conhecimento adquirido em cursos livres e na Universidade. Na pós-graduação, consegui relacionar essas aprendizagens, através das disciplinas e da pesquisa propriamente dita, o que foi muito significativo para meu processo formativo.

Como as aulas foram realizadas com dançarinos experientes em diversos estilos de dança, instiguei os partícipes através de perguntas e de solicitações para opinarem em determinados momentos das aulas, como forma de instigá-los a relacionarem suas vivências com os conteúdos ensinados e, conseqüentemente, despertar as memórias cinestésicas que já possuíam.

O carnaval, a capoeira e as danças afro - que alguns deles tinham contato, contribuíram para o aprendizado da corporeidade do samba de salão, bem como as danças a dois, que praticam em aniversários, festas de família e baladas de forma descontraída, entre outras experiências de dança em dupla, lhes ajudaram a entender que essa dança se estabelece na relação entre duas pessoas.

Acredito que essas memórias foram determinantes para o sucesso das aulas, pois permitiram aos alunos considerar o outro no movimento, mesmo estando sozinhos. Nesse sentido, a utilização da vassoura como recurso pedagógico foi muito importante, pois materializou a presença do outro, caracterizando, assim, as danças de salão.

Como a vassoura é um objeto, busquei ao longo das aulas me referir a ela como se fosse de fato uma pessoa para instigar a relação dos alunos com ela, até brinquei que poderiam dar um nome para a sua vassoura. Acredito que essa estratégia foi efetiva, pois se tratava de um grupo de dançarinos que já estavam acostumados a lidar com referências abstratas na dança. Entretanto, com outro perfil de alunos, talvez precisasse adaptar a estratégia.

Nas aulas busquei desconstruir alguns dos estereótipos de gênero através da substituição do termo cavalheiro e dama, por condutor e conduzido, o que é uma prática comum, entre professores que buscam uma abordagem contemporânea na dança de salão. Ainda, estimulei os alunos a executarem as movimentações de acordo com a sua vontade, independente dos parâmetros heteronormativos que determinam padrões de masculinidade e feminilidade a partir dos papéis de gênero.

Em relação a condução, propus em alguns momentos que os alunos alternassem entre as funções de condutor e conduzido, buscando desenvolver com eles o entendimento acerca do compartilhamento da condução. Defendo a subversão da lógica heteronormativa da condução na dança de salão clássica, pois ela contribui para inclusão de pessoas não binárias e não-heterossexuais nos bailes e escolas de dança de salão. Para isso, é fundamental desenvolvermos estratégias de ensino que nos possibilitem esses diferentes diálogos na dança.

Em relação as estratégias de ensino, é importante que sejam pensadas a partir do perfil de alunos, pois não existe uma atividade que se aplique a todas turmas e nem a todos professores. Inclusive, não costumo repetir atividades da mesma forma, pois os alunos mudam, do mesmo modo que os objetivos da aula também. Por exemplo, quando realizo uma atividade de massagem com os alunos, preciso me atentar a algumas questões: se tem muitos casais na turma, que não se separam, eu faço em duplas, mas se é um grupo que já se conhece e tem uma boa conexão, faço a atividade em grupo.

A maior parte das atividades que desenvolvo com os alunos, são inspiradas em vivências de dança de salão e em outros estilos de dança, que tive/tenho em cursos, aulas e eventos. Inspirado nessas experiências, desenvolvo estratégias de ensino que facilitem e tornem prazeroso o processo de aprendizagem dos alunos. Estratégias essas, que são constantemente modificadas e refinadas ao longo dos anos.

Outra questão que foi muito importante nesse trabalho foi ter feito um planejamento acerca de cada uma das quatro aulas. Esse planejamento, além de possibilitar a organização das aulas, me permitiu prever possíveis dificuldades que os alunos poderiam ter, por ser remoto e, conseqüentemente, já trazer possíveis soluções para essas dificuldades, que foi o caso da vassoura, por exemplo.

Contudo, uma dificuldade que não previ no planejamento e precisei lidar no momento da aula, foi o atraso do som, uma vez que a primeira aula foi, em grande parte, composta por exercícios, nos quais os alunos deveriam identificar as diferentes nuances da música, como tempo, contratempo e breques. Todavia, apesar de eles não estarem sincronizados comigo, busquei a partir da observação dos alunos através das câmeras, avaliar se estavam compreendendo essas diferenças corporalmente. E após os exercícios, fiz alguns esclarecimentos para me certificar que eles haviam de fato compreendido.

As aulas não oportunizaram dançar a dois, uma vez que a dança de salão é uma dança do encontro, que pressupõe a presença para compartilhamento de sensações, sentimentos e emoções. Por outro lado, o ensino remoto possibilitou aos alunos conhecerem mais sobre a cultura do samba de salão e ampliarem seu repertório de movimentações, bem como a problematização das estratégias de ensino de samba de salão nos espaços não formais de ensino, que foi o objetivo dessa pesquisa.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da Arte**. São Paulo: Cortez, 2007.
- BRAZIL, F.; MARQUES, I. **Arte em questões**. 1ª reimpressão. São Paulo: Digitexto, 2012.
- DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- FALKEMBACH, Maria: Tatá – Núcleo de Dança-Teatro. In: MICHELON, Francisca BANDEIRA, Ana. (org). **A extensão universitária nos 50 anos da UFPel** – Pelotas: UFPel. PREC; Ed.da UFPel, 2020. P. 175 -192. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/5671>
- _____. Quando a Dança nos Toca: significados, ética e presença em práticas com toque no currículo Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 9, n. 1, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266082431>
- FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de Salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências**. 2011. 84p. Dissertação (Mestrado em Dança), Faculdade de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- GRANGEIRO, Marcelo. **Ai, pisaram no meu pé!** Um novo conceito em aprendizagem e ensino de dança de salão. São Paulo: Scortecci, 2014.
- JACOBUCCI, D. F. C. Contribuições dos espaços não-formais de educação para a formação da cultura científica. **Revista Em Extensão**. Uberlândia, vol.7, n.1, 2008.
- KNAPP, M. L.; HALL, J. **A comunicação não verbal na interação humana**. São Paulo: JSN, 1999.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MAJEROWICZ, Ilana; VASCONCELOS, Paola. Cavalheirismo não é Gentileza: elucidações sexistas no pensar contemporâneo da dança de salão. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 41. 2018, Joinville. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <https://docplayer.com.br/134052324-Cavalheirismo-nao-e-gentileza-elucidacoes-sexistas-no-pensar-contemporaneo-da-danca-de-salao-1.html>
- MARQUES, Isabel. Dançando na escola. **Motriz**, São Paulo, V.3, n.1, p 20-28, junho/1997.
- MONTAGU, A. **Tocar: o significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988.
- MORAES, R.; GALIAZZI, M. **Análise textual discursiva**. Ijuí: Unijuí, 2007.

NASCIMENTO, Marcelo. Dança e Corporeidade: Considerações Fenomenológicas do Espaço Dançado e Corpo Percebido. **Revista Cena**, n.13, 2013.

OLIVEIRA, Victor. Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 22-33, jan./jun. 2013.

PAZETTO, Debora; SAMWAYS, Samuel. “Para além de damas e cavalheiros: Uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão”. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, 2018.

POLEZI, A2ina; VASCONCELOS, Paola. “Contracondutas no ensino e prática da Dança de Salão: a dança de salão queer e a condução compartilhada”. **Revista Presencia, Montevideo**, n.2, p. 67-83, 2017.

REY, Fernando. **Desarrollo de una nueva concepción de la personalidad en la psicología marxista**. CadernosUsp, 1988.

SÃO JOSÉ, Ana Maria. **Samba de Gafieira: corpos em contato na cena social Carioca**. 2005. 183 f.. Dissertação (Mestrado em Artes cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São José, 2005.

STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança**. Papyrus, 4a edição, 2012.

SOUSA; CARAMASCHI. Contato corporal entre adolescentes através da dança de salão na escola. **Motriz**, Rio Claro, v.17 n.4, p.618-629, out./dez. 2011.

TARDIF, M. **Saberes Docentes e Formação Profissional**. 17^oed. Petrópolis: Vozes: 2016.

TRIP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S151797022005000300009&script=sci_abstract&tIng=pt. Acesso 12 de abr. 2021.

WARNIER, Jean- Pierre. **A Mundialização da cultura**. São Paulo: EDUSC, 2003.

VIEIRA, Júlia. **Sobre aplicação do princípio de interação entre os corpos da dança samba de gafieira a processos criativos teatrais**. 2019. 147 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Artes cênicas. Brasília, 2019.

APÊNDICES

Aula 1

Alguns eu não conheço, estou conhecendo hoje. Desculpa chegar assim, no meio da reunião de vocês, caí de paraquedas. Em vim provocado pelo convite da Maria.

A pesquisa que estou me propondo a fazer é sobre o ensino de Samba de Gafieira, na verdade Samba de Salão, que é a nomenclatura que a gente está utilizando para designar o samba que dançamos a dois, que é diferente do samba no pé e do samba de carnaval.

Alguns de vocês foram meus colegas na graduação, outros foram meus alunos. Fora o meu trabalho na Universidade, onde fui professor substituto. A maior parte da minha experiência é como professor no espaço não formal, professor em escolas de Dança.

A minha pesquisa nasce da vontade de tentar fazer algo relacionado ao espaço não formal, muitas pessoas que se formam em Dança atuam nesses espaços, que carecem de pesquisa. Muitos de nós estamos envolvidos com esse espaço de ensino, mas não com a pesquisa. A minha proposta se dá nesse sentido.

Eu separei algumas coisas pra conversar com vocês para dar uma contextualizada.

A Maria me comentou que vocês estão trabalhando num novo espetáculo e a primeira figura que vocês estão trabalhando é a do malandro, com a questão da malandragem e tudo isso tem a ver com o Samba de Salão.

De onde que vem esse malandro? Eu gosto muito de usar a figura do malandro pra trabalhar o samba a dois.

Vamos pensar no contexto das Gafieiras do Rio de Janeiro. As Gafieiras eram os locais que as pessoas se encontravam para dançar samba e outros estilos da época.

É interessante pensar, quem é esse malandro. Quem são os malandros, são negros que tinham sido escravizados. E esse negro na sociedade era visto como malandro. Tudo que era relacionado a cultura do negro, a sua fé, a sua dança, tudo isso era mal visto pela sociedade da época. Essa malandragem sempre estava relacionada a algo negativo.

E tem muita coisa legal que começamos a pensar a partir disso... A música samba, retrata muito dessa época, fala muito desse malandro, desse contexto das Gafieiras e isso é muito interessante de nós pensarmos.

Onde que aconteciam esses sambas antes das Gafieiras. Antes de existir esses espaços das Gafieiras, os sambas aconteciam nas casas das tias baianas, que são homenageadas no Carnaval da ala das baianas. Era na casa dessas senhoras que aconteciam os sambas. Quando tinham batidas da polícia, eram essas senhoras que protegiam essas pessoas, esses malandros, que estavam praticando Samba e capoeira.

E o samba começou dessa forma, como uma cultura marginalizada e depois foi ganhando mais espaço dentro da sociedade e começou a ter investimentos e foi considerado Patrimônio Imaterial nacional. E a gente hoje, conhece um outro samba de salão Ele ganhou outra cara, de marginalizado, hoje o samba de salão já ganhou um certo status na sociedade. Hoje em dia já se tem outra visão do samba.

E aí, começamos a aproximar da questão do ensino. Como que eram ensinado o samba de salão? O samba que eram inicialmente ensinados nas casas das tias baianas e depois foram para esses espaços chamados de Gafieiras.

Como que se aprendia? Por transmissão social. As pessoas começavam a dançar nesses lugares e o próprio ambiente já ensinava.

A partir daí os dançarinos mais habilidosos começaram a entender aquelas movimentações e ensinar para as outras pessoas e assim essa cultura foi se desenvolvendo. Até chegar no Sul, porque agora a gente está no Rio Grande do Sul dançando Samba aqui também. Essa cultura foi se espalhando.

A1 – E tu não acha que aqui no Sul não existia de alguma forma essa cultura paralela? A gente sabe dessa história que está escrito que vem do Rio, mas será que aqui... Porque aqui é tão forte. Aqui em Pelotas...

P – Eu acho que tem muito a ver com essa questão de os negros sair da Bahia e vir para o RJ, mas com certeza tinha outras iniciativas em outros lugares do Brasil.

Porque aqui tinha toda essa população negra também, falta a gente saber disso também, porque aqui é sempre tudo tão velado também, que a gente não sabe.

P – Na verdade até quando a gente pensa na história do próprio samba no Rio de Janeiro. A gente sabe, porque outras pessoas contaram bem depois que ela aconteceu, até porque na época não era algo que era contado. O que se dançava? Se dançava valsa, polca, os estilos de música europeu...

Talvez agora nós que iremos contar a história do Samba no Sul... mas porque eu trago isso, pra mostrar o contexto do samba...

Essa questão que é uma cultura que é inicialmente marginalizada, que traz a figura do malandro, que vai ter um papel muito interessante dentro da Dança. Porque essa malandragem a aparece dentro do samba de salão. O malandro, que tradicionalmente, entendemos como o homem, vai ter essa característica na sua forma de dançar, de se movimentar. É interessante entender esse contexto pra compreender as movimentações que surgem a partir daí.

Para entendermos isso corporalmente vou trazer alguns comentários da história do samba que vai ajudar a compreender melhor as movimentações. Aula de hoje vai ser bastante falada, mas as próximas serão mais dançadas.

A1 – Só me deixa contextualizar uma coisa para o pessoal também, que uma das questões que o P tá trazendo pra pesquisa, justamente é a problematização de gênero. Que a Dança de Salão sempre tem essa ideia de que é o homem que conduz. Então ele tá questionando isso. Então agora P, tu trazendo essa ideia do malandro, da gente trabalhando o malandro, que é essa figura masculina e nós mulheres fazendo isso. Bah, tudo a ver, é uma outra forma também de problematizar a questão do gênero. Ótimo!

P - Na verdade ao samba, como qualquer outra manifestação artística, vai representar de certa forma, o tempo-espaço onde ela começou a ser desenvolvida. E o samba não é diferente. Realmente a ideia é que a gente consiga...

A A1 me provocou a trabalhar com vocês e eu pensei, como vou trabalhar com Dança de Salão se as pessoas estão sozinhas? Dança de Salão pressupõe contato, mas aí eu pensei: Como posso organizar isso? A partir de uma preparação corporal: nós temos técnica de dupla e técnica individual e nas aulas, eu costumo trabalhar isso junto.

E também tem a questão de as aulas de Dança de Salão estar numa academia, onde as pessoas pagam pra fazer uma aula. Então eu não posso oferecer um serviço de Dança de Salão e fazer as pessoas dançarem sozinhas, mas como a gente está num outro espaço, a gente tem essa possibilidade de experienciar com mais profundidade a técnica individual da dança de salão, pouco trabalhado no espaço não formal, pelo próprio contexto, onde os corpos querem estar próximos, inclusive muitos casais procuram as aulas...

Eu vou convidar vocês a se levantarem um pouquinho para começarmos a nos movimentar:

Estão conseguindo ouvir a música?

Vamos começar assim ó... Tentar achar uma marcação na música só com palmas, só isso...

Vai só no embalinho com a música, só marco aqui ó (mostro com palmas a marcação do tempo forte)

Só isso (me referindo a marcação do tempo da música, marcado com palmas)

A gente vai trabalhar muito em cima do tempo...

Então, vou me afastar um pouquinho de vocês, vou virar um pouquinho a câmera

Um e um (enquanto faço balanço) – abre e junta, abre e junta

Vou pensar em deixar meus joelhos mais juntinhos

Isso, agora vou trazer isso para o meu movimento: pisa e cai, pisa e cai...

Deixa-me dar uma olhadinha em vocês, segue aí

Um e um, fez a voltinha...

Pelo outro lado...

Pra frente... Eu piso e flexiono, piso e flexiono

Atrás...

Balancinho, sempre fazendo a flexão, voltinha, pelo outro lado...

Muito bem, só para a gente começar a pensar ...Estamos nos relacionando com a música de que forma? Apenas no tempo da música. Dentro das danças de salão a gente depende da música. Nós sabemos que podemos nos relacionar com ela de outras formas em composições coreográficas, em outros gêneros de Dança.

Na Dança de salão a música é muito importante, a gente vai sempre buscar com o nosso corpo dar uma interpretação dos instrumentos.

Imagem congelou – saiu e entrou novamente

Vamos seguir aqui, falamos sobre o tempo, agora vamos falar sobre o contratempo, essa noção é muito importante para que possamos compreender as figuras do samba.

No tempo estávamos trabalhando no um e um...

Só vou retomar o tempo com vocês na caminhada.

Um, um, frente e trás...voltando...

E vou trabalhar o contratempo, vou de três em três: 1, 2,3...1,2,3...

Só tempo: um, um, um

Atrás, voltei... Contratempo, atrás.

Agora vamos organizar um pouquinho mais...

Vou só no tempo...direita a frente e esquerda atrás...

Direita, esquerda...

Vou colocar um contratempo ali... contra/tempo, contra/tempo

Tic, tic, tum; tic, tic, tum

Sem marcação, vamos organizar o q a gente fez aqui:

Trabalhei uma forma de me relacionar com o ritmo da música, trabalha o tempo, aí eu propus o balancinho e a caminhada.

Depois, quando eu falei do contratempo, propus em cima da caminhada em contratempo:

Contratempo, contratempo (repeti o movimento), posso ir pra frente e ir para trás.

O bacana é a gente combinar o tempo com o contratempo. Então a gente vai ter um conjunto de figuras (que são os passos), que são em tempo e algumas figuras que são em contratempo a gente vai começar a brincar um pouco com essas coisas.

Eu falei da ginga, da gente estar pisando, que assim a gente começa essa brincadeira a partir da forma de dançar do malandro. Eu piso, deixo o joelho soltinho que eu piso e consigo dar uma caidinha. Sempre em tempo.

Quando eu estou dançando em tempo, eu consigo deixar o meu corpo mais solto pra ser mais malandro. Quando eu começo a me movimentar em contratempo, o meu corpo começa a ficar mais retinho pra ter uma maior agilidade com os pés. E aí eu vou trazer pra vocês, o quadrado fechado, que chamamos de passo básico.

Então eu fiz: contra/tempo (demonstrando o quadrado fechado)

Já nessa configuração eu não consigo ter tanta malandragem, porque meu corpo tem q ter outra organização pra ter a agilidade de pisar mais rápido.

Deixa-me ficar de costas pra facilitar. Tempo, contratempo, tempo...

Tranquillinho até aqui? Agora nós vamos começar a brincar com isso, vamos experimentar assim... vou dar duas possibilidades pra vocês e depois deixar livre, possibilidades de tempo e contratempo.

[...]

Uma característica importante é que eu sempre vou encostar um pé no outro, pensando na limpeza de movimentos.

Posso ir pra frente, posso ir para trás

Posso virar, sempre juntando o pé. Abre e junta, abre e junta... pelo outro lado...

Agora vamos fazer frente e trás no balancinho, deixa o corpo solto. Troca a perna pra frente, faz uma depois da outra. To brincando com o tempo ainda, caminhada

Observe que sempre estou passando um pé pelo outro, o movimento está se concentrando no quadril, depois eu vou falar mais sobre isso pra vocês.

Atrás, contratempo. A base. Quadrado, posso ir avançando, tic, tic, tum.

Voltinha, tic tic tum, agora a gente vai fazer uma brincadeira. A gente vai chamar de unidade, vamos trabalhar com duas unidades.

Eu elegi o balanço pra fazer isso. Então, quando eu pedir pra vocês dançarem no tempo, vocês irão fazer alguma coisa parecida com isso (balanço)

Então, pode ser assim, pode ser assim (demonstrando possibilidades de movimentações em tempo, a partir do balanço), pode se avançando, pode ser girando. O que eu preciso?! É que seja no tempo e que tenha essa característica, de abrir e juntar o pé. Então eu posso fazer indo, posso ser criativo. Mas tem que ser sempre juntando o pé.

A segunda unidade vai ser a do contratempo, vou trabalhar com o quadrado fechado: tic tic tum, então quando eu perdi contratempo vai ser esse movimento. Pode ser no lugar ou sempre avançando, mas tem que ter essa característica de junta, junta, passo.

Junta, junta, passo, posso fazer no lugar, posso fazer girando, posso fazer avançando, desde que eu não perca o junta, junta passo.

Eu vou pedir tempo ou contratempo e vocês vão brincando com isso.

Vamos começar no tempo. Eu vou ficar espiando as janelinhas de vocês aqui.

Tentem achar um deslocamento, ou vai pela frente, por trás, gira pela direita, pela esquerda.

E contratempo... lembra sempre da unidade: junta, junta, passo

Deixa-me colocar outra música pra vocês...

No contratempo ainda... e tempo...

Vamos para o tempo agora... Vamos seguir aqui...

TRAVOU...

Trabalhei a questão do tempo e a questão do contratempo, tudo vai se dar em função do ritmo.

AULA 2

O que vocês têm de recordação da aula passada, porque é a partir daí que a gente vai iniciar a aula de hoje...

Podem escrever, podem falar

Inda – Eu não estava na aula passada teacher, estava com muita dor de cabeça na semana passada, eu não vi nada.

A4 - Eu não sei se é bem essa expressão, mas eu lembro de ponto de apoio...falamos sobre o apoio, que nós podemos trabalhar com a transferência de peso ou com o pé apoiado.

A1- A Sarah falou tempo e contratempo.

P - Tempo e contratempo, a aula foi muito pautada nisso, diferenciar um do outro, pois na dança vamos trabalhar com as duas coisas juntas, mas é importante entender elas separadas, pra depois ver elas juntas, se não se mistura tudo depois.

O que mais vem de lembrança de vocês da última aula

Aluna 1 - Aquela pausa que é proibido dançar quando tem a pausa, tem que espera voltar.

P - Isso, da pausa é interessante, que é a questão do breque, que é muito interessante. A ideia do proibido é legal, pois isso tá muito relacionado com música. O dançarino de salão, não só o de samba, tá muito relacionado com a música. Então, a música é uma inspiração pra eles se movimentarem. Então, quando tem o breque, quando tem a pausa, dos instrumentos, o dançarino ele também pausa.

P - O que mais pessoal que vocês lembram

A1 – os deslocamentos com a ginga, com um molejo...

P – A ginga que é esse corpo do samba. Eu já vou aproveitar esse gancho pra introduzir a aula de hoje. Nós falamos muito sobre a técnica individual, que é o tempo, contratempo, entender o ritmo da música e fazer o meu passo de acordo com o que a música está propondo e trabalhamos a questão da ginga que está mais relacionada com esse corpo que dança samba.

Como que a gente trabalha a Ginga? É a ideia do peso pra baixo, que uma redundância e com a flexão dos joelhos. Todo movimento que eu faço, eu vou dar uma descidinha, só com essa marcação.

Vou caminhar pra frente, eu vou caminhar e vou ter essa descidinha, que é o que a gente vai chamar de ginga e vai dar essa ideia de malandragem também.

Eu posso ir para as laterais, girar, me deslocar, de frente, de costas. e essa movimentação mais gingada a gente vai trabalhar quando tivermos com essa movimentação em tempo, porque o contratempo, eu não consigo fazer com muita ginga, o meu corpo geralmente fica mais retinho.

Mas quando eu faço movimentos em tempo, eu consigo deixar o meu corpo mais livre.

Foi basicamente isso que falamos na aula passada: tempo, contratempo e um pouquinho dos papéis. Hoje eu vou falar da técnica de par.

Eu vou pedir pra vocês agora: vocês têm uma vassoura em casa? Se não for uma vassoura pode ser um pedaço de madeira, algo q vocês consigam colocar no chão e segurar ao mesmo tempo.

Só me digam se está bom o som antes... Vamos só girando...pra frente, para trás, giro...

Muito bem! Tranquilinho até aqui? Hoje nós vamos falar sobre técnica de par, então pra falar sobre isso, eu preciso ter um par. Por isso a vassoura, vai ser o nosso par hoje.

O que eu vou fazer com essa vassoura? Primeiro, ela vai estar sempre tocando no chão, então eu não vou levantar ela, até porque quando a gente dança no salão a gente não costuma trabalhar com movimentos que tirem os pés do chão, a não ser que seja num show.

Eu vou manter a vassoura no chão e sempre na minha frente. Eu não vou esquecer dela, vamos só experimentar isso com a música...

Vão lembrando o repertório que vocês já construíram, sempre em círculo... (dançando com a vassoura)

Tranquilo até aqui? Tentem me explicar com poucas palavras, podem escrever se preferir. Qual a relação de vocês com a vassoura nesse exercício? A vassoura levou vocês ou vocês levaram a vassoura?

Inda – Eu tive que levar a vassoura, porque ela não deslisa.

A1 - Eu no início eu me dei conta que estava com ela no ar, como se ela não existisse. Aí quando eu me dei conta eu a botei no chão e ela fazia certa tração, aí eu tive que levar a vassoura mesmo.

A2 – Eu levei a Vassoura, no chão, mas eu levei a vassoura e depois eu pensei como se ela tivesse me levando, mas enfim, é uma vassoura, hehe.

A7 - Eu comecei com ela no ar também, mas depois eu me dei conta de que não podia tirar ela do chão, mas eu a levei também.

A4 - Eu to com uma muleta porque é o meu inservível, mas eu achei meio estranho que ela é um pouco pesadinha, mas eu a levei. Virei ela de ponta cabeça, achei melhor.

Muito bem, exatamente isso, é a relação que a gente estabelece com a vassoura, eu posso conduzir a vassoura, de maneira mais natural, porque estamos acostumados a levar a vassoura..., mas agora quando ela ganha significado, a vassoura passa a ser alguém. Se estivéssemos juntos agora, eu pediria para vocês se abraçarem, só que não temos essa possibilidade. Então eu quero que você tente lembrar da sensação de um abraço.

Vocês fizeram um trabalho que trabalhava o toque, então eu acredito que essa lembrança de como é um abraço, como é um toque, é bem presente pra vocês ainda. Eu quero que vocês tragam essa sensação do abraço pra vassoura.

Na Dança de Salão, nós dançamos abraçados, quando o abraço de dança, pode ser esse tradicional que a gente está trabalhando no samba, mas existe outras possibilidades de abraço em outros estilos. Esse abraço tem a intenção de trazer a mesma sensação de um abraço tradicional. Então como a vassoura vai ser o par de vocês é importante que vocês deem esse abraço.

Na aula de hoje eu vou trabalhar mais a atitude do condutor, então nós vamos levar a vassoura, mas o que é interessante nesse levar a vassoura? Eu não vou conduzir a vassoura, eu gosto de pensar que nós vamos convidar a vassoura. Vai convidar esse parceiro e essa parceira pra dançar conosco.

Eu preciso entender que a vassoura também tem a sua personalidade, tem seu próprio querer dentro da dança. Então, por mais que eu esteja conduzindo a vassoura, eu não vou deixar de escutar ela, eu vou escutar a vassoura.

Como eu vou perceber isso? Quando o chão tiver mais atrito, a vassoura vai travar. Então, eu vou ter que me adequar a essa possibilidade nova que a vassoura me deu, por mais que eu esteja conduzindo.

Vou dançar mais um pouquinho, mas sempre respeitando o espaço. Não vou esquecer ela jamais, eu sempre tenho que prestar atenção. Vamos tentar mais um pouquinho, pensando nessa vassoura como se fosse uma pessoa e tentando trazer um aconchego pra essa vassoura.

Agora vamos deixar a nossa vassourinha descansar um pouco, tomar uma água. Agora a gente vai trabalhar um pouco mais a técnica individual e depois a gente vai voltar pra vassoura. Isso acontece numa aula de Dança de salão, a gente trabalha a técnica individual e depois a trabalha com o par.

Vamos lembrar o que a gente fez na última aula: eu vou passar uma sequência pra vocês e a gente vai fazê-la usando diferentes partes do corpo, ou melhor, eu vou usar o corpo inteiro e vou ter a intenção em diferentes partes do meu corpo.

Vou dar um exemplo: vou fazer a sequência pensando apenas nos meus pés. Seria isso! (demonstração), meus pés estão iniciando o movimento e o meu corpo está acompanhando, vou fazer de costas pra vocês conseguirem me acompanhar. Imagina o movimento partindo dos pés.

Dois passos pra frente, caminhada do malandro, caminhou...caminha 1 e caminha 2, balançou, 1 e 2, girei: 1 e 2 e 3 e 4 e acabou...

Vou continuar só pelos pés, caminhou e 1, 2 balançou e 3,4,5,6,7,8.

Mais uma: 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e 8.

Tranquilo a ideia de que é o pé que está conduzindo o movimento?

Agora eu vou pensar que eu vou conduzir o movimento a partir dos joelhos, vamos experimentar:

Partindo do joelho, 7, 8: 1, 2,3,4,5,6,7,8. Vou mais uma com vocês e dar uma olhada nas janelinhas aí.

7,8: 1,2,3,4,5,6,7,8. Faz mais uma vez pra eu dar uma olhadinha!

Vou fazer um pouquinho mais louco, partindo da cabeça: 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e 8.

Mais uma: 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e 8.

Tudo certo? Ok

O que a gente experimentou?

A gente fez a mesma sequência de movimentos, mas partindo de diferentes partes do corpo:

A minha proposta agora é partindo do quadril: 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e 8.

Vou de novo: 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e 8.

Tranquilo até aqui?

A gente vai trabalhar mais a partir do quadril, porque no samba o movimento da dama geralmente vai partir do quadril e o movimento do condutor é a partir do troco.

Vamos fazer a partir do troco pra pensar nisso: 7,8:

1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e 8.

De novo: 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e 8.

Já começa a diferenciar algumas coisinhas, experimentamos pés, joelho, cabeça pra chegar onde eu gostaria, pra entender o quadril e o troco.

Quando eu penso no quadril, eu vou pensar na relação dos meus pés, com o meu quadril e com os meus ombros.

Se eu fosse pensar só nos pés eu pensaria assim:

Mas se eu pensar no meu quadril, eu vou virar o quadril e manter essa coerência, de virar tudo junto.

Só caminhada pra frente, meu quadril gira e tudo gira junto: vira e vira...

E aí claro, o que é do caráter da dama, geralmente as mulheres vão enfatizar o quadril e vai ficar assim:

Enquanto o condutor, o cavalheiro, geralmente representado pelo homem, vai enfatizar o tronco. Então ele vai ir e vai ficar assim ó:

A minha proposta qual é? Que cada um escolhe o papel que ficar mais confortável, independente do sexo, independente do gênero.

Vamos primeiro pra frente: quadril ou tronco, onde te sentires mais confortável e vou para trás na mesma ideia.

Essa era uma coisa que queria dizer pra vocês, de onde parte o movimento: ora do quadril, ora do tronco.

Outra coisa que eu quero dizer pra vocês é o que eu chamo de ponto de encontro. O pé sempre vai deixando rastro. Eu vou fazer de costas que fica mais claro.

Eu pisei esquerda, eu vou tocar no meu pé pra seguir o rastro.

O que seria diferente disso?

Isso aqui ó:

É outra ideia, quando estamos dançando em dupla, outro vai me dar a ideia de eixo.

Vamos fazer juntos, sempre dando a ideia de passar um pé pelo outro: 1 e 2, 3 e 4,5,6,7 e 8.

Vou colocar na música pra gente pensar a partir daí

Jane – Eu tenho uma dúvida:

Ela perguntou se sempre se evidencia a ponta do pé nesses passos.

P – Boa, na verdade, eu penso no meu quadril. A estética do movimento da dama, geralmente tem um alinhamento, mas não é algo obrigatório. A dama dança de salto o que destaca a ponta, mas a ênfase do movimento está no quadril.

Por exemplo: vou fazer um outro tipo de movimentação da dama, o quadril está sempre em evidência, o pé é secundário. Um vai passar pelo outro, mas a ênfase é no quadril.

Eu vou colocar a música aqui, pra gente experimentar isso: experimentar esse pé que vai deixando rastro:

1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e 8.

De novo 1 e 2 e 3 e 4 e 5 e 6 e 7 e 8. (várias repetições)

Só vocês, continua...

Ótimo, eu não estou conseguindo ver todas as câmeras de vocês

Mas alguns eu consegui ver.

O que precisa ficar compreendido até aqui?

Primeiro é que vou trabalhar a partir do quadril ou a partir do tronco

E o segundo é que se eu estou aqui nessa posição e quero ir pra outra, eu não vou direto pra outra posição. Eu não vou pra lá direto, eu tenho que encostar aqui antes de ir. Quero ir pra lá, então eu encosto e vou. Por isso que eu brinco com essa ideia de rastro.

Como se eu tivesse riscando o chão com os meus pés, esse rastro seria contido, porque eu vou encostando um pé no outro. Isso é uma característica muito interessante, porque no samba o bailarino tem uma relação muito forte com o chão. Todas as danças de origem afro tem isso né?! E o samba também tem, então eu preciso muito do chão pra me movimentar.

Tem outros repertórios de movimentações, que a gente vai trabalhar depois, onde isso vai ficar mais evidente..., mas já vamos trazer isso pra cá agora.

Eu vou propor que a gente faça uma dança já na ronda. Na ronda é girando. Posso fazer o passo que eu quiser, mas sempre tenho que tocar no outro pé. Vou colocar uma música só pra gente brincar com isso.

Só no tempo ainda, com o nosso parceiro ou parceira, respeitando o nosso partner e fazendo a proposta:

Na roda agora, dançando. Tic tic tum, tic tic tum. Como estou andando de frente, sou condutor.

Começou, 1,2,3, voltinha...

Conduzido, vou para trás

Pega a vassoura aí...

Nesse final até rolou um clima com a vassoura, hehehe

Gente, até aqui, tudo tranquilo?

Se tem o quadrado fechado é porque tem o quadrado aberto. O quadrado fechado é considerado o passo básico do samba de salão. E tem o quadrado aberto, que é o primeiro passo básico do samba. Eu nem dançava ainda, quando se usava esse passo. Quando eu comecei a dançar já se trabalhava com o quadrado fechado.

Só que a gente tá usando de novo o quadrado aberto no samba, não como um passo básico, mas pra trabalhar a técnica. Eu vou experimentar para vocês o quadrado aberto, pra ver quais são as possibilidades que ele nos traz.

Vamos deixar gentilmente a nossa amiga vassoura dar uma descansada.

Vem comigo, vou fazer de costas para facilitar:

Quadrado aberto então: tic tic tum

Abriu juntou atrás, abriu juntou a frente. Repete algumas vezes.

1 e 2 e 3 e 4 e contratempo, contratempo.

Eu posso pensar também no quadrado invertido

O que é o quadrado invertido? O quadrado aberto seria: sendo condutor a minha esquerda vai ao lado e depois a frente e a minha direita vai ao lado e depois atrás. (repete)

Sempre a esquerda vai atrás e sempre a direita vai a frente. Esse é o quadrado aberto tradicional

Vamos fazer o invertido: como seria o invertido? direita ao lado e atrás, esquerda ao lado e a frente.

Tranquilo? A título de curiosidade pra gente variar depois...

Voltei para o quadrado aberto: 1,2,3 façam ele girando, pra ver como fica... O que é importante entender aqui? Unir os pés, abre junta e vai, abre junta e foi.

Tenta avançar com esse quadrado aberto, vê se foi. Vai ter n possibilidades.

Agora vou precisar que vocês liguem um pouquinho o áudio que vou lançar uma questão para vocês:

Quando nós falamos do balanço, eu perguntei para vocês, qual a característica do balanço?

...abre e junta, abre e junta, posso dizer que o que caracteriza esse movimento é o abre e junta... Sei que tem várias outras (formas de definir esse movimento), mas vamos adotar essa.

Eu posso fazer abre e junta e ir avançando, ir girando, desde que eu não perca as características da unidade eu posso ir variando.

Se eu for pensar no quadrado, eu posso fazer: junta, junta, passo.

Junta, junta, passo indo pra frente. Junta, junta passo indo para trás., posso fazer girando desde que eu não perca as características.

Se eu for pensar no quadrado aberto, como eu poderia definir ele?

Jane – eu posso começar com a perna que está do lado de fora, lado, trás, lado e frente. Lado trás, lado frente. Agora vamos ajudar uma pessoa que nunca viu samba, nunca viu nada parecido com isso. Eu tenho que tentar deixar isso de uma maneira muito fácil para ela entender.

A1 – Sempre troca a perna

A7 – Abre e fecha também a perna

P – E depois?

A7 – Troca o peso, vai para trás, abre pra trás. (risadas)

P – Tranquilo, tranquilo...

Vou fazer só a metade: abri, juntei e fui atrás ou eu posso fazer: abriu, juntou e foi a frente. Poderia ser também, não poderia?

A1 – Faz um L.

Aluna Argentina – Esse é o quadrado aberto e como é o fechado?

P – Por que ele é fechado? Vou mostrar o aberto, pra mostrar o fechado.

O aberto é assim: vou abrindo e avançando. Agora eu vou imaginar que eu vou diminuindo esse aberto. Ele vai ficar assim ó: eu vou diminuindo tanto que...

Aluna Argentina – Ah sim, fica só pra frente e para trás. Tá, entendi.

O passo básico foi evoluindo assim, ele começou no aberto e era tão difícil para as pessoas entenderem que ele foi reduzindo e o próprio contexto o levou a ficar fechado.

Mas o que eu quero dizer pra vocês é o seguinte: precisamos entender a unidade para conseguir variar:

O aberto tem a característica de abrir, juntar e deslocar. Abri, juntei e fui para trás, abri juntei e fui para frente. Ao invés de falar vou para trás ou vou para frente, eu vou falar em deslocar, que aí não vai fazer diferença pra onde que eu vou.

Eu vou manter só isso, abri, juntei e desloca – só três palavras.

Vou fazer só pra frente, vamos deslocar agora.

Abriu, juntou, desloca. Tranquilinho até aqui?

Pra trás: abriu, junto desloca. (repete)

Sempre mantendo o contratempo. Agora vou dar outra possibilidade pra vocês: de abrir, juntar e desloca (repete)

Jane – Pode repetir faz o favor professor?

P – Vou pra frente: abriu, juntou, desloca. (repete)

Na mesma ideia de manter o contratempo e fazer o deslocamento e manter o movimento com a mesma perna.

Pisa com a esquerda ao lado e depois vai atrás ou pisa direita ao lado e depois vai atrás.

Agora vou fazer só a esquerda indo a frente: abre junta e vai. Se eu fizer atrás, a mesma coisa. Abre, junta, atrás.

O que eu observo de recorrências aí: o contratempo, eu não modifiquei o tempo do passo, eu mantive iniciando e finalizando com a mesma perna. Agora a parti daí, eu começo a misturar isso. Ora eu vou com uma perna, por exemplo: vou só pra frente e aí começo a ganhar múltiplas possibilidades só com essa ideia do quadrado aberto.

Vou colocar uma música pra vocês brincarem com essa ideia.

Vamos sem a nossa amiga vassoura para ela dar uma descansada.

Vou fazer uma contagem para facilitar:

7,8: 1,2,3; 1,2,3. Vamos para o fechado

1,2,3; ,1,2,3 vamos para o aberto (repete)

Já vou colocar aqui, o tempo também, pra ficar mais interessante:

Vamos fazer juntos: vamos no fechado primeiro

7,8: fechado, 1,2,3 aberto ... vamos no tempo 1,1,1, gira, fechado, aberto... (repete).

Então, qual é a ideia? Na música vai ter tudo isso. A música não vai me dizer quando é um e quando é outro. Eu tenho que ouvir a música e ver o que combina mais com ela.

Geralmente o início, isso não é uma regra, mas é algo que geralmente acontece. A música geralmente começa lentilha, naquela introdução geralmente se trabalha em tempo. Vou me conectar com a minha parceira ou parceiro. Os corpos vão se conectar, tem que ter respeito com quem eu vou dançar.

Então, não é educado, não é elegante já saí nos movimentos mais complexos. Eu vou começar devagarinho pra conhecer a música e a partir daqui eu começo a brincar e aí eu vou usando a criatividade para misturar esse tempo com contratempo o tempo inteiro.

Vou colocar na música agora para vocês irem brincando com isso...essa vai ser a última, vou colocar cabide, porque tem um monte de breque e eu quero que vocês convidem a amiga vassoura de vocês e brinquem com o tempo, com o quadrado fechado, quadrado aberto, escutando os breques da música. Boa sorte pra todos nós.

Atenção...

Vocês podem sentar um pouco, dar uma relaxada.

Gente, como foi a experiência de dançar com a vassoura?

A1 – Muito legal essa história de dançar com a vassoura, porque é justamente sentir conduzindo alguma coisa, eu achei bem legal. E essa ideia de o A4 dançar com a muleta dele. É óbvio que nós vamos dançar com vários objetos né? Muito legal.

P – É interessante que tem essa questão do espaço, de ver vocês nas janelinhas ali. Em alguns momentos a vassoura pisava no pé de vocês e vocês nos pés da vassoura. É exatamente o que acontece quando estamos dançando com um parceiro, nós precisamos ter esse cuidado.

Quando eu coloco aqui é como se tivesse dançando com uma parceira baixinha, mas tem que manter essa relação. A relação dos meus pés com a vassoura é a mesma. Nem tanto neh? (risadas)

A ideia da vassoura é pra ter essa ideia de dividir o espaço com alguém.

A4 - olha o piso, é muito necessário deslizar neh. Eu não tinha raciocinado que eu estava tendo dificuldade, porque estava dançando em cima do E.V.A. aí eu parei uma hora e retirei e como melhorou a minha dança. Como é importante esse riscar, o riscado que você falou neh?

P – Isso, ajuda muito. O pessoal que é mais tradicional, usava sapatos que deslizavam no salão. Muitas mulheres gostam do salto, porque já tem menor contato com o chão e conseguem deslizar mais pelo chão.

Algumas pessoas gostam de estar com o pé mais firme, o chão faz toda a diferença.

A2 – Depois da aula do P a gente sente a facilidade de deixar mais na ponta do pé, a mulher neh? Aí quando muda, não consegue não deixar o peso mais na ponta do pé, o calcanhar fica um pouco levantadinho pra deslizar.

A1 – A Sarah já quer cangote, muito interessante essa palavra (risadas)

Então é isso pessoal, muito obrigado por hoje, obrigado pela paciência, pela disponibilidade.

A1 – muito legal P. Eu adorei essa ideia de dançar com o objeto, era exatamente isso que estava faltando para as nossas explorações. Era exatamente isso que estava faltando.

P – Eu estava quebrando a cabeça... por mais que a gente trabalha a técnica individual, a gente tem que imaginar que tem alguém junto, então eu acho que a vassoura traz a ideia do conduzido.

A1 – mas eu to falando também do outro lado P, que estava faltando pra gente explorar os objetos estava também faltando nos apropriar dos passos do samba, dessa movimentação. Agora é outra coisa pra gente, a partir de outra perspectiva para gente começar a brincar com os objetos, bem legal. É isso galera!

Aproveitem a semana, peguem os passos e treinem, é o quadrado aberto, o fechado e o balanço. Peguem um par por aí...

AULA 3

Não apenas nessa, mas em outras aulas que ministro, eu saio da aula pensando e fico toda semana pensando nisso, como posso dar conta disso?

Na primeira aula trabalhamos nós trabalhamos com a ideia de entender o samba como um todo, a questão histórica. E eu gosto muito dessa ideia de entender a história do estilo e entender de que maneira isso interfere na movimentação também. Não só a histórica a título de curiosidade, mas também de que maneira isso interfere na maneira como a gente se movimenta.

E aí também tem a questão de que na segunda aula a gente trabalhou com a técnica em dupla, com a técnica em par a partir da visão do condutor. E aí eu tentei pensar a vassoura nos ajudou na ideia de conduzir alguém, mas como que eu vou trazer a ideia de conduzido? De que maneira que eu vou fazer isso?

Se eu trazer outro objeto eu não vou conseguir ter a ideia de ser conduzido. Até em alguns estilos eu conseguiria, se fosse em tango, bolero, eu conseguiria trabalhar com a vassoura, mas no Samba não, pois o Samba é um estilo que tu rodas o salão inteiro. Eu precisaria de alguma coisa que se movimentasse, mas enfim, fiquei pensando em várias estratégias de como pensar isso.

Cheguei numa estratégia, que eu vou apresentar daqui a um pouquinho pra vocês, mas antes disso, vou contextualizar para vocês nós estamos falando sobre uma dança a dois. E nessa dança a dois tem duas pessoas que se relacionam de determinada forma. Tradicionalmente, uso tradicionalmente pensando em Tradição, em como que é habitualmente. A forma convencional que nós entendermos a condução é: o cavalheiro, o homem, conduz a mulher, dama.

Às vezes eu fico me perguntando sobre isso, porque quando eu trabalho na academia. Entendendo a academia como o lugar que as pessoas vão pagar para ter uma aula, pagar para ter um serviço. Se tu estás pagando um serviço, tu queres que ele seja do teu agrado. Nesses espaços eu não tenho a possibilidade de trabalhar igual na Escola, por exemplo. Os alunos estão lá, eu vou levar a proposta e terei a possibilidade de convencer eles que aquilo é interessante. Na academia não, se aquilo não agrada no primeiro dia, os alunos não irão retornar e irão procurar outra pessoa que façam o que eles querem. Então é um outro tipo de relação que a gente tem.

Por mais que eu acredite e defenda uma condução compartilhada dentro da Dança, eu acabo trabalhando mais com a condução tradicional. E aí eu gosto de usar uma analogia para explicar para os meus alunos, pensando assim: O que é o papel do condutor e do conduzido dentro de casa. Eu gosto de imaginar que quando a gente vai receber alguém na nossa casa, e agora já está se aproximando as festas de final de ano, nesse ano não vai ter aglomeração, mas nos outros anos nós tínhamos isso e como a gente faz para receber alguém? Quando alguém vai na tua casa, tu vais deixar a tua casa toda direitinha, porque tu queres que a pessoa se sinta confortável na tua casa. Então tu vais fazer tudo para que aquele espaço seja um espaço confortável para aquela pessoa querida que tu estás recebendo na tua casa. E ao

mesmo tempo que tu tens toda essa preocupação, tu vais conduzir essa pessoa, tu vais dizer o horário da pessoa se dirigir pra mesa pra fazer uma refeição, o momento que vocês vão ver um filme, enfim... vão conduzir todo esse encontro na casa de vocês. Então eu entendo que o papel do condutor, pensando numa dança de salão tradicional seria o papel de receber bem, de acolher e de conduzir.

E o conduzido é o convidado, quando tu chegas na casa de alguém tu não chegas mexendo na geladeira. Agente espera o que está acontecendo e vai meio q pisando em ovos, mas a partir daí que gente vai vendo como deve agir. E é claro, a maneira como o convidado se comporta, também vai interferir na maneira que tu vais se comportar, mas é o anfitrião que está conduzindo essa visita, organizando esse encontro.

Eu gosto de entender a Dança de salão dessa forma, talvez seja forma que eu consiga me sentir mais confortável com o que eu acredito e seguir trabalhando nesses espaços.

E o que que isso tem de diferente do que tradicionalmente se fala?

Quando se critica a Dança de Salão Tradicional, porque se pensa apenas naquela questão: tem vários bordões que se fala muito na Dança: “A dança é o único local onde o homem manda” e várias coisas negativas que falam, que a gente precisa estar desconstruindo.

É com essa forma de ver, que eu consigo levar a dança para esses espaços. Entendendo o papel do cavalheiro e da dama de outra forma.

..., mas existem outras formas de ver, como a condução compartilhada, onde se entende que a condução está no meio. Tanto o conduto, quanto o conduzido pode experimentar esse papel de conduzir e de ser conduzido, que é onde eu gosto mais, me enquadro mais, que é essa questão da condução compartilhada que ainda não é muito difundido, mas muito se pesquisa sobre isso.

E também tem a condução mútua, que é aquela dança onde tu não consegues perceber quem está conduzindo e quem está sendo conduzido, nem as próprias pessoas sabem, se aproxima muito ao contato e improvisação. Está acontecendo ali e tu não tem a preocupação com repertório. Por exemplo se toca uma música, não precisa ser um samba ou um forró, pode ser qualquer música e eu vou me movimentar de acordo com o que meu corpo permite, uma dança mais aberta.

Eu gosto mais da condução compartilhada, porque ali eu enxergo o repertório do samba, o repertório do forró. Eu acho que assim a gente consegue se relacionar com a cultura e mesmo assim, criar possibilidades e é aqui que eu gosto de ficar.

Pra eu ficar nesse espaço eu preciso desconstruir a ideia da condução como algo que é imposto. Quando nós falamos na aula passada sobre a vassoura, por mais que estivéssemos levando a vassoura, eu dizia: observa que a vassoura tem uma resistência também.

O papel do condutor tem uma complexidade, não é o mais difícil, como se diz, mas os dois papeis têm o seu desafio e o papel do conduzido é tão importante quanto o do condutor. Eu acho que se a gente consegue imaginar dessa forma e que são dois papéis que podemos experimentar e escolher o que ficarmos mais confortáveis, ou ficar alternando.

Por que eu estou falando tudo isso? Pra gente entender a relação entre o par na Dança de Salão. Então a minha hipótese é que talvez não seja a Dança o problema, mas talvez os significados que a gente cria a partir dessa Dança. Eu acho que talvez a gente possa pensar a partir daí.

E ainda falando mais um pouquinho da teoria que eu acho que é importante. Quando a gente fala na questão da condução e resposta, que é o termo que a gente utiliza. A gente tem muitos tipos de condução:

Um tipo de condução é a condução indicativa, muito presente no forró, na salsa. Por exemplo, lá no forró eu to dançando e com a mão eu vou dizendo, vira, vira pra cá, pra direita, eu vou indicando. Tudo com a mão, pois é da mão que inicia esse tipo de condução. É o que eu considero mais simples dentro da Dança, geralmente os movimentos com condução indicativa são mais fáceis de aprender e de ensinar.

Tem a condução corporal, que é aquela que a gente vai entender que o corpo inteiro conduz, que é a que a gente usa no Samba: o corpo inteiro está conduzindo no Samba. Principalmente o tronco? Sim! ..., mas o corpo inteiro está conectado e com o corpo eu vou fazendo a movimentação. O corpo do cavalheiro vais estar sempre dando informação.

E também tem a ..., mas condução gestual, que é o que a gente vai trabalhar hoje. Que é aquela que eu não preciso estar tocando no meu par, alguns chamam de indução também. Eu não preciso estar tocando no meu parceiro, mas eu consigo simplesmente conduzir. No bolero essa condução é muito comum, quando eu quero que a minha parceira passe para o outro lado, eu apenas viro o corpo e a parceira entende que é pra passar, porque ela tem que estar de frente pra mim. É aquela condução que a gente não precisa tocar pra indicar o caminho da Dança.

Fiz esse resumo pra gente conseguir falar sobre condução. CONDUÇÃO

O que vocês lembram da última aula? O que ficou pipocando na cabeça de vocês.

Aluno – O quadrado aberto e fechado

A2 – Teve umas variações dos quadrados, do quadrado aberto para poder deslocar

A1 – Pra mim ficou muito forte a sensação dessa condução, daquela vassoura. Eu achei muito legal, eu não tinha a ideia de que eu segurar a vassoura fosse dar tanto essa ideia...

P – De estar levando alguém...

A1 – E eu fiquei com vontade de fazer mais durante a semana, mas não fiz.

P – No dia da faxina dá pra fazer isso.

Aluno SP – Eu lembro que a gente experimentou também improvisar, eu lembro de você também falar sobre isso, dá gente as vezes ficar muito preso nos passos iniciais, que era importante improvisar também. Quase que gatilhos pra que a gente pudesse improvisar, misturar um passo, enfim.

E eu roubartilhei a sua aula, ensinando uma tia a sambar. E era muito engraçado, porque além disso ela queria uma coisa de passista também. E tu estava falando uma coisa também disso, porque o conduzido é discriminado? Porque tem feminino no conduzido neh, é a mulher que é conduzida. E era muito engraçado, eu ensinando pra ela uma passista sambando e eu masculino. Ver a troca e ela sabia fazer melhor o parceiro, muito engraçado..., mas eu fiz o exercício.

P – É bem isso, a questão que o A4 traz, o conduzido é discriminado, porque tem feminino. Tudo que é feminino, parece que é menosprezado. E na Dança de Salão, principalmente pelos mais tradicionais. Isso não é uma regra! Ainda tem muito esse ranço. Quando eu vou num curso de professores, sempre vai ter um professor que vai fazer um papel de dama, tentando forçar uma maneira feminina de fazer pra ser engraçado, porque se entende que um cavalheiro deve ter uma postura totalmente máscula. Muitas vezes eu já fui para um festival de dança e eu não sou másculo dançando, eu tenho essa consciência e pra mim isso já foi um problema, porque eu achava que tinha que ser diferente dançando, mas depois foi passando o tempo e eu percebi que isso não era um problema e que cada um tem sua forma de se

expressar. E por mais que eu esteja dançando como um cavalheiro, eu não preciso estar imitando um macho alfa. Por um tempo eu fazia isso, tipo vai dançar um bolero, eu pensava segura o quadril, tu és homem, tu não és a dama. Eu ouvi muito isso e reproduzi também para os meus bailarinos do meu grupo de Dança.

Isso é uma coisa que está muito forte dentro da Dança de Salão, O homem tem que ser homem e a mulher tem que ser mulher. Quando o homem vai fazer um movimento feminino, ele faz uma sátira da mulher. E também uma coisa que sempre me perguntam: quando chega um casal, eu pergunto, qual de vocês tem vontade de conduzir? E eles sempre me respondem assim: claro né eu sou a mulher, eu quero ser conduzida e ele vai me levar.

..., mas as vezes eu olho para o casal e eu vejo que seria muito mais interessante que ela o levasse e não o contrário, porque ela tem muito mais iniciativa. Ela já chegou falando na academia, por ela e por ele. Então talvez fosse mais interessante até que ela conduzisse, porque ele já está confortável nesse papel de estar sendo conduzido, mas enfim, são coisas pra gente ir pensando.

A1 – Eu lembrei de uma coisa P, tem uma série da Netflix, que eu tô assistindo agora que chama MOVE, é uma série documentários de Dança, vocês estão vendo isso? E tem uma delas que é de um bailarino de flamenco e é justamente essa questão que ele não dança de forma masculina, a questão dele é essa. Lá na Espanha ele foi execrado. E daí claro, o cara dá uma virada, mas é bem legal e acho que é uma boa referência para o teu trabalho.

P – É uma coisa que me faz pensar muito, porque eu sempre fui muito a festival, e sempre vinha nas planilhas, porque sempre trabalhei em grupos que a maior parte dos guris eram gays e muitos eram efeminados, então no palco isso aparecia e isso incomodava muito as pessoas com uma visão mais tradicional.

Mas enfim, vamos ir pensando nessas coisas...

Agora a gente pode se levantar, começar a se mexer um pouquinho. Vou propor um movimento para vocês aqui, com as bases, vamos dar uma lembrada.

Eu vou revisar os movimentos que a gente já fez, porque eu vou precisar que vocês saibam muito bem eles.

O que é importante pensar como uma recorrência importante: não é 100% válido, mas vamos dizer que é 95%:

Tudo que for relacionado ao condutor vai iniciar com a perna esquerda. Tudo que for relacionado ao conduzido será com a perna direita. Vou fazer tudo agora com a perna direita para vocês se apropriarem da movimentação do conduzido.

Balancinho, abre e junta... Só o movimento sequinho mesmo.

Caminhada, a caminhada nós vamos para trás, 1,2,3...Tem pra frente? Sim, mas só vou caminhar com ela pra frente que é a mais comum. 1,2,3, ...

Posso fazer no lugar, que a gente vai chamar de esse. Pra fazer no lugar a gente tem que usar o que falamos na aula passada o movimento do conduzido parte do quadril e para eu fazer no lugar, tem que virar o quadril – meu tronco está para o meu cavalheiro e o meu quadril virou. Vira só o quadril e deixa o tronco. Se tiver uma parede, fica mais fácil e um pé sempre passa pelo outro pé para dar alinhamento.

Se eu fizer deslocando caminhada do malandro, se eu fizer no lugar é “esse”.

Quadrado fechado, tic conduzida tum...

Quando tiver dançando como conduzido, vou a frente e depois atrás

Quadrado aberto – lado e frente, lado e trás...

Balança, caminhada, esse, quadrado fechado e quadrado aberto.

Antes de colocar na música eu quero fazer uma brincadeira com vocês. Todo mundo já fez a brincadeira do espelho, certo?

Não vou dançar samba, só vou testar o reflexo de vocês no espelho.

Só tenta ser o reflexo. Pelo outro lado, aí...

Para um lado, pro outro...Tranquilo até aí?! Agora vamos trabalhar em oposição. O que eu fizer pra frente, vocês têm que fazer para trás e o que eu fizer para trás, vocês terão que fazer para frente.

Então ó, abraço de dança. Vou abraçar vocês. E agora vou começar só sentindo o corpo...Na introdução da música eu estou buscando um abraço perfeito, fazendo esse abraço se acomodar com quem tiver dançando comigo. Algumas movimentações vão ser espelhadas e outras vão ser opostas.

Balancinho, isso, segurei no abraço, quadrado, tic tic tum. Tudo de vocês começa com a perna direita. Tic tic tum e vou balançar...a,2,3,4...

Quadrado fechado, tic tic tum... vou para o aberto...

Alguma dúvida?

A1 – Quando for para o lado, a gente faz espelhado?

P – Isso, como se estivéssemos espelhados.

A1 – mas pra ti o nosso espelhado pra te aparece o contrário né?

P – Sim, mas eu percebo que vocês estão fazendo certo.

Vamos na música?!

E aí pessoal, qual é a sensação?

A1 – Às vezes a gente entra de acompanhar, tu vais pra frente e dá o impulso de ir junto também, em vez de fazer o oposto, mas bah, bem legal.

Sarah - Eu consegui acompanhar muito pouco, porque a minha internet trava e aí o P trava. Aí teve uma hora que eu cacei a minha gata e dancei com ela pra ter pelo menos um cangotinho perto de mim pra me inspirar, mas eu fiquei dançando por aqui, eu to curtindo, comecei a entender melhor, eu sou muito ruim pra dançar com outra pessoa, porque eu embaralho tudo.

A1 – Também tem um delayzinho do movimento com o som, então dá uma complicada, porque a gente não está no tempo da música, mas tá, vai assim...

P – Além disso, o que mais teve de dificuldade para vocês? Dá sensação de estar seguindo alguém...

A9 - Na hora das voltas, as vezes eu me perdia e aí eu tentava me centrar no visual, eu olhava a imagem e peraí onde eu estou? Não, eu to aqui. Então a hora das voltas foi a mais difícil...

A2 – Tem um lado que vai melhor do que o outro, sempre quando puxa apara o lado direito é melhor, o outro eu tenho que raciocinar. Olhando o P eu meio que me atrapalhei um pouco nas voltas.

É interessante pensar que quem está sendo conduzido tem a tarefa de prestar atenção no par e trazendo para o samba, como que eu presto atenção no par, dançando de frente para ele. Quando eu viro de costas, vocês ficam sem a condução, por isso que fica difícil. Até aqui vocês têm referência, depois vocês não têm mais e aí vocês têm que trabalhar com a memória de vocês, fui com a direita pra frente, fecha os olhos, esquerda para trás, não to vendo nada e se encontra quando chega. Essa é a sensação.

E isso diz muito sobre a dança também, porque tem momentos que a gente vai estar conduzindo e tem momentos em que a dama, o conduzido, vai estar livre, livre entre aspas, se fomos pensar numa condução tradicional, mas com espaço livre tu vai continuar fazendo o que tu estavas fazendo. Por exemplo: eu estou aqui: se eu me viro, não tem como dar informação nenhuma nessa posição. Então a dama vai seguir na memória que ela tem.

Vai trocar de movimento, quando o condutor propor outra movimentação. É mais ou menos esse o protocolo que a gente segue.

Eu queria agora que vocês comparassem a sensação de levar a vassoura. Quais são as diferenças, pensando na sensação corporal de levar a vassoura e de ser conduzido por mim?

A2 – a gente sabe o que vai acontecer quando a gente leva a vassoura, porque é a gente que está conduzindo. E quando tu tá sendo conduzido tu tens que sentir né. É meio que sentir o condutor e todos esses indicativos. Eu to me lembrando um pouco da minha experiência quando estou em aula. E se a pessoa é ansiosa, ela não se permite esperar o outro dar as indicações, meio que atropela. Eu acho que quando eu sou conduzida, eu meio que atropelo, quero adivinhar antes. Eu acho que isso é um problema.

Sarah – Eu sou igual a A2 falou, eu acho que eu fico tentando adivinhar o movimento que a pessoa vai fazer e acabou me embaralhando com as pernas. Sendo que é a sensação do corpo com corpo que dá a direção.

...

Se estivéssemos dançando, essa pausa existiria, só que ela seria mais rápida, eu chego e já vou. Aqui eu quis desenhar esse momento. E se vocês observarem, sempre que eu parei eu estava com os pés juntos. Tem um ponto de encontro, eu vou estar com os meus pés próximos do outro. É o que eu vou chamar de posição neutra..., mas tem muitos momentos assim, quando eu vou sair de um movimento para o outro e tenho esse ponto de encontro.

E o que mais vocês conseguem comparar nas duas sensações de conduzir e ser conduzido?

A1 – tem uma coisa, quando eu estou com a vassoura, parece que tem uma tensão maior no corpo e quando estou sendo conduzida uma atrapalhão maior no corpo. Quando estou conduzindo parece que tu pões tensões ali e quanto está sendo conduzido parece que o corpo se atrapalha, mas há um relaxamento assim.

P – Qual tu gostasses mais A1? Em qual tu ficas mais confortável?

A1 – Ah, eu acho que é conduzindo, mas eu sempre gosto dos desafios né?

A4 – Eu me embanano todo dançando junto. Sendo conduzido ou conduzindo. E eu sou do samba, sempre gostei de sambar e tenho muitos vícios também. É tipo assim por exemplo, falou em ser conduzido, eu já fico na ponta do pé, não sei porque, mas eu acho que é aquela coisa de ser mais fácil de ser levado né? Gente, baixa esse pé. E quando to conduzindo, eu acho que eu fico travado. Além de pisar no pé da pessoa, não consigo ser criativo, fico só no mesmo passo, numa só levada.

E as vezes quando to sendo conduzido já me disseram parece uma boneca de Olinda, não fica tão entregue. É muito louco isso!

Tem algo bem importante no que tu dizes, tem a ansiedade de ser conduzido, mas também tem a ansiedade de condutor.

O Que que o condutor pensa quando está iniciando? Na verdade, isso sempre vai nos acompanhar... Sempre quando eu danço com uma dama que tem muito mais tempo de dança do que eu ou alguém que eu admire muito, esse pensamento passa pela minha cabeça. Será que eu vou ser criativo suficiente. Será que eu vou conseguir fazer movimentações que vai ser interessante pra pessoa? O condutor sente que tem essa responsabilidade, será que a pessoa vai entender o que eu quero, será que eu vou conduzir bem, será que vai ser bom, será que não vai? E o conduzido tem aquela questão né, será que eu vou entender? Bah, não vou errar. Geralmente as damas dizem não posso errar, não posso errar! Dos dois lados tem esse pensamento: o condutor em ser criativo e o conduzido de não errar.

Uma coisa que eu gosto de falar, eu sempre gosto de falar dessa forma, pois eu acho que fica mais fácil de entender: quando eu estou dando aula disso, eu tento explicar que a primeira coisa que acontece...se alguém vai na minha casa eu vou convidar a pessoa pra ir na minha casa. Então o convite é a primeira coisa. A primeira coisa é a condução. Depois a pessoa vai aceitar ou não ir na minha casa. O que vem depois é o movimento do conduzido. E o terceiro eu tenho que estar em casa para receber a pessoa. Então o condutor... Fiz a proposta, o conduzido respondeu e eu piso junto. Parece tudo simultâneo, mas primeiro é a condução, depois é a resposta por último é o movimento do condutor..., mas tudo acontece de forma simultânea pra quem está vendo. Meio louco né? Tudo acontece em tempos diferentes, mas tudo acontece junto.

O que eu gosto de falar pra quem está sendo conduzido? Pra não ter pressa. O condutor é treinado pra dar conforto. Então, ele não vai fazer um movimento que o conduzido não saiba fazer. Ela vai sentir no abraço, porque o abraço é poderoso e ele vai dizer pra onde você pode e não pode ir. Tem umas regrinhas intuitivas que a gente vai seguir, que a pessoa que está sendo conduzida não vai ficar desconfortável, porque esse abraço resolve tudo.

E o conduzido tem que ter a tranquilidade de: vou deixar acontecer, se permitir.

Vou falar um pouquinho sobre a questão do corpo, do corpo do conduzido. A A1 falou sobre isso, que quando estava conduzindo, um era mais rígido que o outro. É interessante pensar nessa rigidez. Vamos começar pelo conduzido: tem uma professora que separou isso em 4 estágios: o primeiro estágio é onde o condutor faz todo movimento com a dama dentro do abraço e o conduzido vai ler o corpo e responder ao que está acontecendo; o segundo estágio, o cavalheiro vai estar conduzindo, mas vai deixar algumas brechas em que a dama vai poder brincar dentro disso, é o que ela chama de dama número 2. É uma dama que está lendo o cavalheiro, mas já começa ter uma independência. Vamos experimentar essa dama número dois, porque depois nós vamos chegar na 4, que é o suprassumo.

Eu vou apresentar pra vocês uma variação de balanço. Esse aqui é o balancinho que a gente já fez, eu estou aqui enquanto condutor.

O que seria uma variação do balanço? Um giro. A gente fez na primeira aula: abri, juntei....

Vou fazer como conduzido... quatro balanços, 1,2,3 e 4, giro, abre junta... (repete)

Tranquilo até aí? Eu só passei a mecânica, vou fazer como cavalheiro e vocês como dama.

1 e 2 e 3...8

Qual é a ideia? Já pensando nessa dama número 2, ela sabe que no 4 ela não tem muito o que fazer aqui. Ela está presa, mas ela está com quadril solto, então ela pode brincar com esse quadril, porque ninguém está interferindo no quadril dela. Ela pode girar o quadril, fazer algum adorno

1,2...8 (repete)

Outra possibilidade, eu posso ter outro tipo de marcação, giro...e tic tic tum

1,2,8

Variações de quadril, eu posso pensar aqui também: eu to aqui e quando eu for girar, eu estou com os braços livres. A dama número dois já aprendeu a usar os braços, porque ele está livre.

Ela pode deixar as mãos soltas ou então: uma mãozinha no cabelo... voltei, mais uma e...

Quero fazer as duas (mãos) tact...

Tudo isso, a gente vai chamando de adorno, a dama número 2 é a que vai aproveitar os espaços que o cavalheiro deu e vai se expressar. Pra quem entende dessa forma, compreende que esses são os espaços pra dama criar dentro da dança.

São nessas brechinhas, que é normalmente como a gente dança. A maioria das pessoas que a gente vê dançando, está no número dois. O cavalheiro conduz o tempo inteiro e a dama nas brechas faz algo que é característico do feminino.

Eu vou brincar com essas possibilidades, só que a gente vai ampliar um pouquinho essa ideia: a gente não precisa performar feminilidade dentro dessas movimentações. A ideia é que vocês se expressem ali dentro. Então por exemplo, estou sendo conduzido, mas eu posso fazer uma movimentação mais masculina, vou colocar dessa forma. Não tem uma regra, brinco como quiser. Dá pra brincar com a perna, é bem comum também, posso chutar.

Dentro dessa movimentação, surgem outras possibilidades também no giro:

Por exemplo: nós estávamos fazendo, 1, 2,3,4. Aqui é o nosso ponto de partida. E aí começa o nosso giro: 1, 2.4. Aqui é o ponto de chegada. Se a dama mantiver o ponto de partida e o ponto de chegada, ela pode mudar o que está no meio, ninguém está segurando-a. É o que vamos fazer agora, variar o 2 e o 3, mantendo o 1 e o 2. ATITUDE CONDUZIDO

Tô no 1, agora vou mudar o 2 e o 3. Abri 1, fiz o 2 e voltei 3 e volto 4. Não fiz a volta completa. Mudei!

1...4...

Vou dar outro exemplo pra ficar mais claro:

Mantive o 1, ao invés de virar eu vou fazer “esse”, voltei 3 e 4.

Vou de novo: 1,2...

Outra variação: 1,2...(repete)

Mantive 1, mudo 2, 3 e mantenho 4.

1,2,3,4.

E tem muitas outras possibilidades, inclusive outras que vocês podem criar.

Ficou entendida as variações gente?

Vou colocar na música, vou dançar como conduzido, no início fazendo as 4 e depois eu vou como condutor, fazendo as minhas variações e vocês as de vocês. E a gente vai sempre se encontrar no 1 e no 4. Vamos lá:

Não precisa fazer a mesma movimentação do cavalheiro, vocês podem criar outras além das quatro que ensinei. A única regrinha é que mude só os dois passos. Tudo isso, ainda pensando numa dama 2. O que é uma dama 2? É a dama que vai ser conduzida, mas eu vou esperar os espaços na dança pra ela criar, pra ela ousar. Essa dama esperou uma oportunidade e fez uma coisa elaborada.

A partir daí, nós temos a dama número 3. O que é a dama número 3? É aquela dama que vai interferir no movimento do cavalheiro, mas de forma sutil.

Por exemplo: eu sou a dama, tô dançando tic tic tá, propus uma pausa, entrei num outro passo e entrego pra ele e ele segue me levando. Tô com ele, daqui a eu vou pouco eu soltei, fiz alguma coisa, volto e entrego pra ele. A dama número 3 vai encontrar espaços na dança e vai dizer: eu quero fazer tal coisa: faz o que ela quer, entrega a condução pra ele e segue dançando. A dama número 3 é mais ou menos isso. Na verdade, a número 3, tá se preparando para ser a número 4 né?

A número 4 é quando a gente chega numa condução compartilhada, que também chamam de condução alternada, onde cavalheiro e dama, dividem esse papel de condutor.

É isso que eu defendo na Dança, algumas pessoas concordam e muita gente discorda, diz que vai descaracterizar a dança. Tem muita polêmica em torno disso e o samba é muito fechado. O samba ainda é muito o homem leva, o cavalheiro é quem conduz. O bolero já é mais aberto, o Zouk é totalmente aberto. O Zouk nem pensa mais nisso, mas o Samba ainda é resistente em relação a isso. Certo gente, até aqui?

O que eu propus para esse finalzinho.

Eu vou apresentar para vocês outras movimentações do samba, como condutor e como conduzido. Por que? Porque na aula que vem eu quero trabalhar com criatividade, então eu preciso que vocês tenham repertório de samba pra vocês conseguirem misturar com o repertório de vocês e conseguir trazer coisas legais a partir daí.

Eu vou fazendo com vocês e dizendo o nome:

Puladinho, esse é um movimento bem tradicional do samba, conduzido...

pra frente e vou pra diagonal. Vou colocar na dinâmica natural dele: 1,2,3

posso fazer no lugar...1 e 2...condutor 1,2,3, vou de novo...troco o apoio do pé, apoio e transfere, contratempo, no lugar, condutor, conduzido.

Conduzido, a gente adorna também.

Vamos sem adorno, mais uma vez, conduzi...1,2,3

Mudando as direções, atrás, frente, no lugar,

Esse é um pouquinho mais complicadinho. Dúvidas?

A1 – o do condutor é mais difícil pra mim, mas deu pra entender, só tem que praticar agora.

P – Na verdade esse é um passo que fico a aula inteira fazendo e eu só ensinaria pra aluno intermediário e esse no lugar, pra turma avançada. Porque quando a gente olha a mecânica é simples, mas quando a gente vai fazer, não é tão simples.

..., mas o que é legal ficar do puladinho, pensando no nosso processo criativo. É entender o contratempo. É entender isso, que acontece em 1,2,3...Que é o mesmo 1,2,3 daqui ó...1,2,3.

Entender o ritmo, e entender o apoio do pé.

Vou fazer de lado: o condutor, ele está com o tronco, então ele faz, olha o meu pé tá apoiado. 1,2,3 transfere no último, sempre deixo o meu troco pra receber o conduzido.

Aqui o processo é o contrário, ela com a esquerda e ele com a direita 1,2,3...

A gente pode treinar retinho...1,2, 3.

Depois a gente vai colocar a direção: vai ser sempre um reto e diagonal. Vou começar reto: atrás, diagonal, 1 é reto e 2,3 é diagonal, 1,2,3

E as minhas pernas sempre coladas, não vai acontecer isso aqui, por exemplo: porque quando eu tiver dançando com alguém, eu vou desequilibrar a minha parceira. O meu pé vai sempre deixando rastro: um tem que passar reto e agora eu viro tudinho, 2 e 3. Ninguém nunca vai ver a minha perna afastada. 1,2,3...

Mas se pegar esse embainho para o que a gente tá se propondo já é o suficiente. Eu vou passar mais um e deixar de tema para vocês: que é a trança.

Antes de falar da trança, quero dizer que ensinei o puladinho, porque é um dos passos mais tradicionais do samba, não é um dos primeiros que a gente ensina, mas é um que o aluno iniciante vai dançar, o aluno avançado vai dançar. Aquele senhorzinho que aprendeu no baile e até hoje dança, ele vai dançar, pois esse é um movimento que sempre está presente. E agora vou passar a trança que é outro movimento desses tradicionais. Vou mostrar primeiro de frente e depois eu viro de costas

Vou fazer rápido, ele é isso aqui ó:1,2,3

O segredo é pensar que o movimento está embaixo. Eu não vou movimentar todo corpo junto, só vou mexer embaixo. Posso soltar o quadril primeiro, porque o meu tronco vai estar pra minha parceira ou parceiro, então só posso mexer o quadril. Cavalheiro e dama é igual.

Começa assim: abriu, atrás cruzei, 1,2,3. Lembrando que o 2 é apoiado, porque é contratempo.

De novo: 1,2, 3. Agora vou pisar assim, como se tivesse matando uma barata, é isso que eu vou sentir no chão. E fiz, 1,2,3 e mata e voltei. Deixa o quadril fazer o trabalho por vocês. O que é o legal de ser dama, conduzido? Aqui em cima eu tô bonita e to trabalho tá la embaixo, mas aqui em cima eu tô bonita. Eu não posso deixar o meu tronco sofrer com o que está acontecendo embaixo. Esse é o segredo. 1,2,3, ...

Vou deixar isso de tema para a aula que vem.

A1 – e faz sempre para o mesmo lado?

P - Sim, sempre para o mesmo lado, porque é a ideia de trança. E aí quando começar a fazer, vamos estar um de frente para o outro. Esse passo é interessante de ensinar, porque tu ensinas a fazer sozinho e aí quando tu colocas as duas pessoas juntas, querem ir as duas para o mesmo lado.

E aí o troco é legal, eu falei que esse tronco é de frente, mas ele é de frente entre aspas, porque tu ficas sempre de frente para o parceiro, aí tu ficas um pouquinho de lado, porque o parceiro está aqui. Eu sempre estou buscando o parceiro e o quadril tá indo. Claro e depois tem as conduções, as damas gostam de brincar e também tem um charminho. Dá pra fazer outras variações e entrar de novo. E geralmente o cavalheiro vai ter uma movimentação mais marcada, não vai ter todo esse desenho, mas cada um é livre pra fazer como se sente confortável. Vou colocar a saideira pra nós:

Miudinho, adorna, condutor, o condutor protege, base, passo da dama, voltinha, variação, livre agora...Vou ficar só olhando pelas janelinhas aqui.

Muito obrigado, espero que vocês tenham gostado, vou abrir para as considerações finais de vocês...

A1 – Muito Bom. A Sarah quer saber se tem como deixar uns videirinhos para treinar durante a semana.

P – Tenho alguns no meu canal e posso compartilhar com vocês. Passo pra A1, pra compartilhar com vocês

A1 – Não podemos parar com essas aulas, temos que dar um jeito de continuar com essas aulas depois.

P – É isso, muito obrigado por hoje.

A1 – a gente que se agradece.

P – Semana que vem a gente se encontra pra nossa última aula desse ano. Boa noite

AULA 4

Na primeira aula nós falamos sobre o contexto geral do Samba, do Samba de salão especificamente, e começamos a compreendê-lo corporalmente, foi mais uma apresentação.

No segundo encontro nós trabalhamos os papéis dentro da Dança, nós experimentamos o papel do condutor e da condutora, usando a vassoura.

Na terceira aula nós já fomos pra questão de experimentar o papel de ser conduzido dentro da dança. Nós falamos da condução tradicional e da condução compartilhada, do papel do condutor e do conduzido e como ele é dividido.

Hoje que é a nossa última aula, a ideia é que a gente fale sobre uma coisa que é essencial no samba, que é o mais fundamental dentro do samba que é a questão da criatividade.

Eu vou retornar para o contexto lá da primeira aula quando eu falei quando essa dança surgiu...e algumas características dessa dança. Partindo das gafieiras, que eram lugares onde as pessoas se encontravam para dançar samba de salão e outros ritmos da época. Que erma em sua maioria ritmos marginalizados, que eram frequentados pelas camadas mais populares, mais simples. Não tocava vasa, não toca polca, que eram os estilos de dança das classes, mas abastadas. Tocava samba, maxixe, ...

Nesses lugares alguns dançarinos começaram a se sobressair no salão. Eles ouviam aquelas músicas, dançavam e sempre tinham aqueles dançarinos (e aqui trago mais uma vez a figura do malandro) como essa pessoa que era muita criativa também.

É uma dança que foi se estabelecendo no próprio salão. Os malandros criavam suas próprias movimentações ara se destacarem no salão. E até hoje isso é uma característica do samba. Não necessariamente pra chamar a atenção, mas para ser criativo dentro da Dança.

A Dança ela tem repertório, mas também tem espaço pra criação. Tem o repertório que os dançarinos mais antigos já fizeram. E a nossa ideia com as nossas aulas é trazer um pouquinho disso e a partir dá introduzo a aula de hoje, que será sobre criatividade.

O que a gente consegue fazer com essas três aulas que a gente experimentou, utilizando também o repertório que vocês construíram ao longo da vida. Não é só uma cultura do Rio de Janeiro, mas do Brasil, pois todo mundo já teve algum contato com Samba.

A ideia de hoje é aproveitar as coisas que a gente já traz e o que vocês se apropriaram nas 3 primeiras aulas e ver o que vocês podem criar a partir disso. E pode ser interessante pra vocês levarem isso para o processo criativo que está sendo germinado. A proposta é essa.

Queria que vocês me falassem o que vocês lembram das três primeiras aulas:

A8– Eu lembro que você falou pra gente usar bastante o quadril e do riscado com o pé. Eu não sei bem os termos técnicos, mas quando você passa o pé no chão pra trocar o movimento, eu lembro das duas coisas.

P – Ótimo, tu trouxeste coisas bem interessantes aqui, sobre movimentos. Do condutor ter essa questão do tronco, como o condutor tem sempre seu movimento partindo do tronco. E já pensando no conduzido, tudo vai partir do quadril, então é esse entendimento corporal, perfeito. E a ideia do riscar o chão, eu não saio de um passo e vou para o outro, vou sempre passar um pé pelo outro, independente do que estiver fazendo. Por exemplo, quando estou no quadrado aberto, eu não vou direto, eu tenho que passar pelo caminho, então eu vou riscando o chão, porque isso vai dar a ideia desse eixo compartilhado entre o par.

A2 – Do ser conduzido, tentar a estar aberto a sentir o movimento de quem está conduzindo. A gente até comentou que é uma coisa difícil de adivinhar é mais difícil até experimentar agora de como se comportar sendo o conduzido, mas eu me lembro disso e do espaço que tu falaste entre o condutor e do conduzido. Tipo a

posição que se fica na hora de conduzir e esse espaço pra gente não bater, não ter essas coisas de pegar o pé do outro.

A1 – E também tem aquela ideia de um espaço de liberdade, mesmo quando tem a condução muito fixa. Aquele momento que solta e faz as tcharamram, tinha essa história também.

P – É muito bacana isso que vocês trazem da relação entre o par. Porque na verdade é uma dança de duas pessoas que têm um único movimento, que é o que chamamos de movimento sincronizado, porque se não tem a sincronia a gente não consegue se movimentar. E de que maneira essas reações se estabelecem? É aí que estão os tipos de relações que a gente falou ne? E eu falei das damas número 1,2 ,3 e 4 na semana passada que mostra exatamente isso.

A dama número 1 é aquele que tradicionalmente é ensinado na dança de salão, que é a dama treinada apenas para responder. A dama lê o corpo do cavalheiro e responde e o cavalheiro é treinado pra propor movimentações e ele também não dança. Também é ruim pra ele, porque ele não está preocupado em dançar, mas em conduzir a dama.

Quando a gente consegue ampliar a nossa visão em relação a isso a gente consegue entender que tem várias relações aí, por mais que tenha um condutor e um conduzido, nós estamos dançando abraçados com alguém, então quando a gente toca em outro corpo, toca em alguém a gente tem no mínimo que respeitar aquele corpo que a gente está se aproximando. Entender que por mais que aquele corpo está aceitando o convite pra se movimentar ele também está propondo. É prestar atenção naquele corpo que está dançando comigo, se eu estou na função de condutor.

Ainda tô falando de uma visão mais tradicional de dança, mas que a pessoa já tem noção maior do papel que ela desempenha. Ou seja, não é todo mundo que dança dessa maneira tradicional que é uma pessoa machista e que tem esse pensamento. Nada tem a ver uma coisa com a outra. Eu posso trabalhar de maneira tradicional e ter essa visão mais ampla. Entendendo a condução como um convite e não como essa coisa imposta. Um convite pode ser recusado ou ser aceito.

E versões mais contemporâneas de Dança de Salão, que já trabalha com essa mistura dos papéis. O que eu acho q vai ser o mais interessante pra aula de hoje; entender que a gente tem a sensação de estar propondo algo a alguém e a de estar aceitando o convite para se movimentar.

Meu corpo vai se comportar diferente em ambas situações. Por exemplo: se tiver alguém me levando, eu ficarei esperando, então eu terei uma forma de me movimentar. Se eu to levando alguém, eu tenho outra maneira de me movimentar, que parece igual, mas não é. Corporalmente é totalmente diferente quando a gente está conduzindo ou sendo conduzido.

Como que a gente consegue trazer isso com movimentos solos, será que a gente consegue? Trazer essa sensação para esse movimento?

Mais alguma coisa que surgiu, que vocês lembram?

Vamos nos movimentar então que as dúvidas vão surgindo.

Como a nossa ideia é trabalhar com criatividade eu vou iniciar novamente mostrando os básicos, mostrando os caminhos para quem já fez as primeiras aulas conseguir ativar essa memória e quem tiver fazendo hoje pela primeira vez consiga se conectar de alguma forma. Esse início vai conseguir trazer todo mundo pra essa aula.

Vamos aquecer então, solta os dedos, pelo outro lado, voltou, um e outro, pra frente, cabeça, por um lado e pelo outro

Balancinho, quadril, vamos trabalhar a ginga, só caminhou, segue caminhando, lembra do passo do pé, vou sempre deixando o rastro... Vou pra frente, vou para trás, deixo o meu troco conduzir o movimento, parte do troco parte do quadril, ótimo, balancinho, mais uma vez, pelo outro lado, quadradinho, quadrado fechado. Vou colocar mais uma música aqui pra nós.

Vou fazer de costas pra quem não conhece o movimento conseguir acompanhar, vou girar por ambos os lados, observem os rastros que falamos no início da aula, bem lembrado pela colega. Podemos ir pra frente, para trás ou permanecer no lugar, olha o rastro, girando, pelo outro lado, só vou pra frente, só atrás, alternando a direção. Como que a gente vai fazer? Tranquilinho até aqui?

Como a proposta hoje é criar eu não vou me focar nos detalhes do passo igual nas primeiras aulas. Eu quero que vocês consigam extrair a essência pra poder criar a tacto partir disso. Essa base sirva de inspiração para criar a partir do que já está posto.

Ao invés de eu falar em quadrado, balanço eu vou falar de outra forma que vai possibilitar vocês a criarem um pouquinho mais. Eu vou começar falando só do balanço, eu vou chamar ele de abre e junta

Abre junta, abre junta.

Eu posso fazer esse abre e junta com ênfase no quadril, virando, balançando-o para o ladinho, torcendo, indo pra frente, indo pra trás, girando, posso girar pelo outro lado, e como é um movimento em tempo, eu posso fazer om ginga. O que é a ginga, esse movimento que eu piso e flexiono o joelho, que dá a ideia de malandragem que é tão característico do samba.

Falta só mais uma possibilidade, eu fiz balanço para o lado né? Todas as possibilidades laterais, posso trabalhar frente e traz também, parece meio esquisito, mas é uma possibilidade.

Então quem é a regra? Abre junta, abre junta...Se eu conseguir fazer com essa música na minha cabeça, eu posso fazer qualquer coisa: abre junta, abre junta...

Vou colocar uma música agora só pra vocês brincarem com essa ideia de abre junta.

Vamos para a segunda: ao invés de eu falar em quadrado fechado eu vou falar em junta junta e desloca. Só que agora agora a gente vai ampliar, eu preciso ter meus calcanhares juntos, vou para frente, para trás, junta, junta desloca. Qual o cuidado que tem q ter? de não fazer isso aqui, se não descaracteriza, é os pés juntos, junta, junta desloca, posso fazer isso andando deslocando, posso fazer o próprio básico, mas andando deslocando. Posso fazer por ambos os lados, experimentar para o lado. Avançar, recuar, desde que eu não perca o junta, junta desloca.

Os mais ousados podem trabalhar na diagonal, junta, junta desloca, e misturar tudo isso. Vou colocar na música.

Vamos para o quadrado aberto, mas que a gente vai chamar de desloca junta desloca, vai ser assim... a versão original dele é a seguinte. Desloca junta desloca, desloca junta desloca...

Vou começar fazendo o quadrado invertido, no normalmente eu to indo com a esquerda atras juntando e direita a frente, agora estou fazendo o contrário, vou levar direita ao lado e atrás que é o invertido e aqui já tenho uma possibilidade de variação.

Vou fazer só pra frente, faço a metade e repito...

Para trás... Agora vou variar, ao invés de ir pra trás, eu vou sempre pra frente. Os dois a frente, desloca junto e desloca, sempre a frente. Atrás a mesma coisa. Vamos

de novo só pra frente, ...para trás. Se eu viajar muito, posso ir em diagonal também. Tem infinitas possibilidades

Posso pensar no quadrado e só ir girando e também fica interessante. E depois eu posso misturar tudo isso, que é o que vou propor para vocês agora na música.

Tem para o lado também, só retirar para o lado. Só dois e dois. Agora a gente vai trabalhar com essa música na cabeça, desloca, junto desloca.

Então agora a gente vai trabalhar com essa música na nossa cabeça desloca junto e desloca e tentar ver quais são as possibilidades que a gente vai encontrar no nosso corpo, mantendo essa ideia.

Retomando: trabalhei com abre junta que era o balancinho, junta, junta e desloca que era o quadrado fechado e desloca junta desloca que é o quadrado aberto. E é claro se eu tivesse trabalhando isso em uma turma eu ficaria meses para que os alunos entendessem como fariam isso com o par ou como se conduzido pra fazer isso e como variar, as como a proposta aqui é outra eu to jogando tudo isso pra vocês pra ver o que sai de interessante daí pra vocês aproveitarem depois no processo.

Minha proposta agora vai ser o seguinte, vou colocar uma música para que vocês consigam racionalizar tudo isso, nem vou falar em condutor e conduzido pra não confundir vou ficar só com foco no movimento pra entender essa ideia.

Eu vou largar uma música pra vocês brincarem com isso, como se tivessem fazendo a ronda do salão e tivessem dançando a dois.

Até agora a gente só brincou com passo básico: balanço, quadrado fechado e quadrado aberto. Eu sempre gosto de brincar nas aulas que a gente precisa saber apenas os passos básicos pra sobreviver, que já dá pra ser feliz a vida inteira com esses passos, até mesmo apenas com um deles. Se a gente vai em um baile de idosos por exemplo, eu vejo muitos idosos dançando com apenas um desses três passos ou um que eles criaram, um passo do casal e forma felizes dançando 60 anos com o mesmo passo. A felicidade não está relacionada com o tamanho do nosso repertório, mas é sempre legal saber um passo a mais pra deixar a nossa dança interessante. Eu vou acrescentar mais dois aqui só pra gente brincar com isso, que vocês já fizeram e eu vou trazer para esse improviso, e a caminhada do malandro.

Posso fazer indo pra frente, posso fazer indo para trás e observa o que a colega colocou lá no início pra nós, isso é fundamental, um pé sempre passa pelo outro. Por que isso é tão importante? Não só pela questão estética, mas quando eu danço com outra pessoa, eu sei onde está o eixo do casal. No momento que eu toco no meu pé, eu sei onde está o meu parceiro.

Caminhada eu vou acrescentar, pra frente, pra trás, se quiser fazer andando, pode fazer, a partir do quadril, pra dar um charme, como quiser, se quiser fazer com mais balanço, aí é o estilo de vocês, faz como vocês entendem. Como vocês sentiram a movimentação. Eu vou colocar mais uma variação legal que é esse giro do balanço, vou para um lado, vou para o outro.

Eu vou colocar uma música que já coloquei várias vezes pra vocês e vou colocar de novo, porque além de pensar nos passos que precisamos fazer, vamos pensar nas pausas. Eu quero que vocês dançam de acordo com a música. Geralmente a gente fala que a música me pediu isso, os coreógrafos dizem muito isso, me pediu um giro, pra eu fazer tal coisa. Então eu quero que vocês escutem essa música que vocês já conhecem e vejam o que ela está pedindo pra vocês e quando ela dar o breque, que vocês pausam, mostrando que vocês não estão conectadas só com o par, mas também com a música.

Eu vou colocar a música de novo, mas eu quero agora que vocês comecem a escutar mais o corpo de vocês e deixar vir outros repertórios que o corpo já tenha e deixar fluir a partir dessa música, deixar o corpo fazer outras coisas além do que eu propus. Deixa o corpo ouvir a música e se expressar.

Parece que quando a gente começa ouvindo a música que vai surgindo novas ideias, tem essa preocupação de que estou dançando com alguém e que tenho que conduzir ou tenho que ler essa pessoa que está comigo, mas também tem essa parte de deixar o corpo falar a partir do que ele ouve.

Nesse caso o corpo não vai só gritar, ele vai ouvir e falar com a música, vai ter esse diálogo.

O que a gente precisa fazer agora? A gente vai tentar organizar um pouco isso, claro que a minha ideia é trabalhar a criatividade, mas eu fiz um recorte bem pequenininho, só pra gente conseguir sentir a ideia, ter vontade de conhecer mais coisas, mas que a gente consiga aproveitar coisa pra criar a partir daí.

Eu não falei do contra do samba, que é uma coisa que a gente brinca com a questão do contratempo pra não enredar.

Eu gostaria que vocês vissem as características básicas em tudo isso que a gente já fez. O que vocês acham que se repete em tudo, que é recorrente?

A1 – São três passos

A5 – O balanço, ele nunca para ele sempre está presente. Até na deslocada pra frente que só desliza, ele tem um balanço. Tem sempre um balancinho por mais mínimo que seja.

P – Vamos aguardar isso, que a gente vai usar, todos os passos tem esse corpo que tá gingando. No contratempo tem um pouquinho menos, mas segue gingando.

É até legal o A5 trazer isso, porque no meu corpo isso não é tão evidente, porque eu trabalho com um samba mais liso. A linha de samba que eu estudo já tem um pouco de influência do clássico. Eu tenho uma postura mais estática, mas se tu ver alguém que trabalha com um samba mais gingado, toda movimentação dele é aqui. Então isso é muito evidente. Isso é muito mais raiz do que o que estou propondo, porque eu já estudei através de outras pessoas que tiveram outras linguagens de Dança. Isso é muito mais raiz do que o que estou propondo. Se a gente for olhar raiz mesmo, isso tem que estar sempre presente.

O meu treino enquanto dançarino e trazer pra esse meu tronco mais rígido, trazer isso, mas quem aprendeu na raiz, já tem isso naturalmente.

A5 – mais ainda sim P, mesmo que tu tiraste do tronco pra cima, da perna pra baixo ainda tá correspondendo a raiz.

A2 – Eu gosto das pausas também, como tem a ginga e essa malemolência, tem as pausas também. Aquela pausa arrastada. Isso dá pra brincar bastante nessa música. O que gosto bastante nela são essas pausas arrastadas. O que dá diferença é esse que tem esse passo rapidinho e essa pausa arrastada.

Esses dias nós estávamos insistindo na aula de expressão com a ideia de pausa, e com o conceito da dança agora que tem sido usado que é da paragem, de quando tu para, mas tu não para, tu tá em intenso movimento. O samba tem isso o tempo inteiro. E aquela parada ela é: ahhh.

P - Pisa é: e segura.... Se a gente coloca um samba canção a gente vê bem essa sustentada do tempo do tempo.

A2 – É mais segura do que pausa, tem um movimento, mas é um segura, só espera que faço.

A1 – É cheio da malandragem

A5 – E isso é muito presente nos senhorzinhos das escolas de samba. É fora de sério!

P – Às vezes a gente que estudar os grandes nomes do Samba, e cada um cria seu passo. Quanto mais um dançarino é renomado dentro do samba ele vai ter até passo que ele mesmo criou e depois ele vai dar até curso com o passo que ele criou.

E aí a gente fica olhando e não consegue entender dentro do ritmo, porque a gente fica esperando o tempo e o contratempo, só que eles extrapolam essa ideia. Então por exemplo: tem uma movimentação que faz tipo isso: se eu fosse contar, seria: contratempo, contra... só que aí tem dama que vai fazer: contra, segurou, pá, pegou o final. Acelera, pra pegar o final. É uma musicalidade interessante que foge do convencional. Sai dessa coisa quadradinha.

A1 – É a polirritmia contida no Samba, pode contar de várias formas. A A6 pode nos ajudar nisso aí...

A5 – e também passear não só na percussão, mas nos instrumentos melódicos também, já dá uma outra rítmica para o movimento.

P – Ficar só na voz também é legal. E tem algumas músicas que a percussão não acompanha a voz. Então quando tu vê um casal dançando, te chama atenção. Olha, aquele tá diferente, mas essa é a relação com a música né?

Tem uma coisa que é muito importante que é a relação do dançarino com o chão. Uma coisa que o pessoal brinca muito é com o dançarino pipoca, que trabalha com esse peso pra cima, ao invés de pensar no peso pra baixo. A relação com o chão é muito importante. Em alguns momentos trabalho com apoio, mas eu não vou estar aqui, eu vou estar apoiado igual, porque essa relação com o chão vai possibilitar muitos passos. Tem passos que não passei pra vocês, mas tipo escovinhas é um passo que o pessoal faz muito, mas é todo chão e tem muita variação legal. Pica pau...que são passo raiz, mas tem muita relação com o chão.

E a gente poderia seguir enumerando muitas características, mas eu quero seguir trabalhando mais um pouco com vocês ainda...com base nisso que a gente destacou e em outras coisas que vocês foram percebendo agora, eu gostaria que vocês selecionassem três movimentos que vocês tem realizado nos improvisos de vocês, pode ser alguma dessas variações ou pode ser um passo que vocês criaram, mas tentem selecionar três movimentações que tenham essas características que vocês destacaram.