



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
FACULDADE DE DANÇA - FADAN
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

EVANDRO MAURICIO SALES DA COSTA

CIA ZOUK BELÉM: A IMPROVISÇÃO COMO ENSINO E CRIAÇÃO

BELÉM-PA

2019

EVANDRO MAURICIO SALES DA COSTA

CIA ZOUK BELÉM: A IMPROVISACÃO COMO ENSINO E CRIAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Dança da UFPA, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Dança,

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Waldete Brito Silva de Freitas

BELÉM-PA

2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

C837r Costa, Evandro Maurício Sales da
 Cia Zouk Belém: a improvisação como ensino e criação. /
 Evandro Maurício Sales da Costa -- 2022.

 Orientadora: Profª Drª Waldete Brito Silva de Freitas.

 Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará,
 Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança, Curso de
 Licenciatura em Dança, Belém, 2022.

 1. Dança de Salão. 2. Improvisação na dança. 3. Zouk brasileiro. 4.
 Criação (Artística, literária etc.). I. Título.

CDD - 23. ed. 792.82

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA



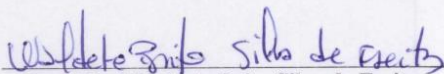
ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO


Ao décimo sétimo dia do mês de dezembro do ano de dois mil e dezenove, às nove horas, reuniu-se, na sala 15 desta ETDUFPA, a banca examinadora composta pelos docentes **Dr.º Waldete Brito Silva de Freitas** (orientadora e presidenta – SIAPE nº 2152803) e **Dr. Saulo Silva da Silveira** (membro examinador – SIAPE nº 1808990) para a avaliação do trabalho de conclusão de curso de autoria do aluno **EVANDRO MAURÍCIO SALES DA COSTA**, matrícula nº 201606040006, intitulado “CIA ZOUK BELÉM: A improvisação como ensino e criação”. Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi aprovado com conceito Bom (B),
feitas as seguintes observações: Revisão gramatical e ortográfica;
revisar as orientações aprovadas pela banca examinadora.

E, após constar, foi lavrada a presente ata que, depois de lida e aprovada, foi assinada pela presidenta e pelos demais membros da banca examinadora.

Belém, 17 de dezembro de 2019.


Prof.º Dr.º Waldete Brito Silva de Freitas
Orientadora


Prof. Dr. Saulo Silva da Silveira
Examinador

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus que permitiu que tudo isso acontecesse, ao longo de minha vida, e não somente nestes anos como universitário, mas em todos os momentos que precisei.

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional. Agradeço a minha mãe, heroína que me deu apoio, incentivo nas horas difíceis, de desânimo e cansaço. Ao meu pai que apesar de todas as dificuldades me fortaleceu. A minha querida vó Osmarina, que foi a pessoa mais importante para minha formação enquanto indivíduo.

A esta universidade, seu corpo docente, direção e administração que oportunizaram a janela que hoje vislumbro um horizonte de formação em nível superior.

À minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Waldete Brito pelo suporte no pouco tempo que lhe coube, pelas suas correções e incentivos.

Agradeço a todos os professores por me proporcionar o conhecimento não apenas racional, mas a manifestação do caráter e afetividade da educação no processo de formação profissional, por tanto que se dedicaram a mim, não somente por terem me ensinado, mas por terem me feito aprender. A palavra mestre, nunca fará justiça aos professores dedicados aos quais sem nominar terão os meus eternos agradecimentos.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

RESUMO

Na história da humanidade, vemos quase que em todos os espaços temporais, mulheres lutando pelos seus direitos. Essas lutas possuem registros documentais, através de historiadores, fotos, músicas, filmes e ainda hoje as mulheres seguem em busca desse espaço em todos os lugares que são ocupados por homens sem nenhuma restrição. Na dança de salão não é diferente. Até hoje o método tradicional de ensino nesta modalidade é a da condução masculina, no qual o cavalheiro dita a movimentação da dança, restando à dama apenas o papel de ser conduzida. Tal observação, que parte tanto de professores quanto de alunos, muitas vezes não é questionada e é reproduzida por inúmeros professores, visto que é a forma “tradicional” de ensinar/aprender dança de salão. Nesta particularidade, o objetivo desta pesquisa é construir uma metodologia de aplicação de técnicas de improvisação na dança de salão Zouk brasileiro, a partir dos princípios dos gestos e movimentos que lhes são específicos, porém, sem anular outras técnicas de dança.

Palavras-chave: dança de salão; improvisação na dança; Zouk brasileiro.

ABSTRACT

In the history of mankind, we see almost in every temporal space women fighting for their rights. These exhibits have records of documents, stories, photos, music, movies and even today as women viewed in search of this space everywhere that are occupied by men without any restrictions. In the ballroom dance is no different. Until today, the traditional method of teaching in this mode is that of male driving, the rider is not allowed to move the dance, restoring only the role of being led. Such an observation, which is often unquestioned by teachers and students and reproduced by younger teachers, is seen as a “traditional” way to learn / learn to dance in the ballroom. In this particularity, the objective of this research is to create a methodology for the application of improvisation techniques in Zouk dance hall, based on the principles of gestures and movements that are used, however, without other technical forms of dance.

Keywords: ballroom dance; improvisation in dance; brazilian zouk.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
1.1. Trajeto da pesquisa.....	10
2. ZOUK BRASILEIRO: BREVE HISTÓRIA E CONTEXTO.....	16
2.1. Zouk em Belém: nas trilhas da história e memória.....	18
2.2. Cia. Zouk Belém: história e trajetória criativa.....	20
3. ENTRE A TÉCNICA COMPARTILHADA E A IMPROVISAÇÃO.....	22
3.1. Sobre a técnica compartilhada.....	22
3.1. Sobre a improvisação na dança de salão.....	26
3.2. Os passos e gestos do zouk transformados em laboratório de improvisação.....	28
3.3. Laboratórios de improvisação no zouk.....	39
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS.....	44

1. INTRODUÇÃO

Na história da humanidade, vemos quase que em todos os espaços temporais, mulheres lutando pelos seus direitos. Essas lutas possuem registros documentais, através de historiadores, fotos, músicas, filmes e ainda hoje as mulheres seguem em busca desse espaço em todos os lugares que são ocupados por homens sem nenhuma restrição.

A figura feminina sempre teve um local de destaque na minha vida, começando pela minha avó materna que, assim como minha mãe, foram mães solteiras. Minha avó foi peça fundamental na formação do meu caráter e do meu pensamento enquanto indivíduo inserido na sociedade. Ensinaamentos que cultivei enquanto tive o prazer de recebê-los, enquanto ela ainda estava viva.

Tais ensinamentos foram de atitudes rotineiras, tais como um assento que devo ceder aos mais velhos, às gestantes e às mulheres em qualquer situação. Era questão de educação, segundo dona Osmarina. Assim como uma embalagem de bombom que devia guardar no bolso e jogar no lixo quando chegasse em casa, entre outros ensinamentos.

Ao longo da minha formação como homem e profissional, sempre valorizei a figura feminina, não as enxergo sendo em qualquer aspecto menor que o sexo masculino, pois sempre lembro o quanto minha avó e minha mãe foram fortes na criação em casa. Superando cada obstáculo e construindo uma vida para os filhos e netos.

A narrativa acima pontuada se faz necessária, sobretudo, por conta do meu estranhamento em relação à condução na dança de salão. Pois quando comecei minhas primeiras aulas de dança de salão, me incomodou o comando marcante figurado na imagem do homem (cavalheiro/conductor) sobre a figura da mulher (dama/conduzida) ensinada a seguir os passos comandados pelos cavalheiros. Em muitos casos não era permitido à dama executar nada além dos movimentos conduzidos pelos cavalheiros, o que no máximo podia era executar variações sobre os movimentos que eram conduzidos, desde que não atrapalhassem a condução do cavalheiro.

Ao longo da vivência em dança de salão fui me deparando com experiências que me deixavam mais próximo do que almejava enquanto intérprete da “dança a dois”. Experiências como: *West Coast Swing*, gênero de dança de salão norte americana onde ambos têm liberdade para executar e propor movimentações, porém não é muito praticado em Belém, tendo em vista que os praticantes são pouquíssimos e os djs não fazem o uso do gênero em sua lista.

Percebi que vários outros professores de dança de salão no Brasil, e fora do país, compartilhavam comigo o mesmo pensamento e se inquietavam com a forma tradicional, na qual a dança era desenvolvida sob condução exclusiva do homem. A fala do Prof. Maicon (2016) nos mostra um exemplo:

[...]. Observo muitos professores de dança de salão simplesmente replicando o modelo tradicional e alunos absorvendo sem pensar, questionar e propor algo diferente que permita avanços. Ao observar a evolução em alguns comportamentos sociais, onde as mulheres conquistaram direitos e se empoderaram, resolvi fazer alguns anos atrás realizar uma pesquisa na escola onde sou proprietário e ministro aulas de dança de salão para saber se os alunos e alunas concordavam com a afirmação citada anteriormente. A resposta foi sim, eles e elas concordaram que o homem é quem conduz e a mulher é quem deve ser conduzida.

Tal observação, que parte tanto de professores quanto de alunos, muitas vezes não é questionada e é reproduzida por professores mais novos, visto que é a forma “tradicional” de ensinar/aprender dança de salão. Maicon (2016) continua sua ideia complementando que:

[...]. Sei que tem mulheres que querem somente ser levadas, mas também sei que existe muitas delas que querem exercer seu direito e fazer uso da liberdade que lhes cabe para movimentarem-se conforme suas vontades, inclusive propondo movimentos, ou seja, passos e direções aos homens. Então porque cerceá-las, limitá-las e/ou impedi-las? Porque não podemos instituir verdadeiramente um diálogo corporal em que a mulher ao participar com o homem da condução da dança a dois compartilha a responsabilidade e colabora muito no enriquecimento da dança dos dois?

Minha inquietação com essa questão se intensificou ao longo da minha graduação, ainda mais ao participar da disciplina Improvisação, ministrada pela professora Waldete Brito no sexto semestre do curso de Licenciatura em Dança da UFPA. Esta disciplina me abriu outro campo de visão sobre processos criativos e modos de condução do corpo em movimento. Durante as aulas encontrei a técnica improvisação como uma das possibilidades de trazer a sensação de igualdade no aspecto da condução para a dança de salão.

Tendo o pensamento que na improvisação não só o homem tem a responsabilidade no desenvolvimento criativo, mas a mulher tem igual importância no processo, a mulher interfere, propõe, se nega e se entrega ao par como parte de uma construção em dança “a dois”.

Pensando na minha trajetória com a dança de salão desde 2007, observo que a utilização da improvisação na dança de salão em Belém, seja algo ainda pouco explorada, onde quase não se percebe o uso do recurso. A ideia de tal abordagem neste estudo é transitar

neste lugar criativo, ou seja, que a dança improvisada possa emergir tanto do cavalheiro quanto da dama, sem um único líder, e que ambos tenham atitude e tomada de ação durante a condução em contínuo processo de mudança no tempo e espaço da composição coreográfica.

1.1. Trajeto da pesquisa

No caminhar deste estudo percebi a carência de bibliografias no campo da improvisação direcionada a dança de salão – Zouk brasileiro. Ao longo da minha vivência com esta técnica de dança, percebi que a improvisação propicia o desenvolvimento da criatividade e o raciocínio mais ágil para as situações que fogem ao controle dos dançarinos. Observo que o indivíduo que não desenvolve o hábito do improvisado se perde no meio do salão, fica sem saber o que fazer e com pouca escuta de si mesmo e de seu par.

Nesta particularidade, o objetivo desta pesquisa é construir uma metodologia de aplicação de técnicas de improvisação na dança de salão Zouk, a partir dos princípios dos gestos e movimentos que lhes são específicos, porém, sem anular outras técnicas de dança.

No que diz respeito aos inúmeros laboratórios de improvisação, até o momento, desconheço a existência de algum que seja concebido a partir dos movimentos característicos do Zouk. Este fato me levou às seguintes questões: como desenvolver laboratórios de improvisação para a dança Zouk brasileiro e aplicar em aulas do gênero? Em que medida a elaboração de improvisação a partir dos elementos característicos do Zouk pode ajudar na autocriação?

Minha hipótese é de que a improvisação na dança Zouk seja uma possibilidade de dançar com mais liberdade e sem estar preso aos passos ou sequências previamente estabelecidas. Deste modo, julgo que a concepção de laboratórios direcionados a esta dança possam, em alguma medida, desenvolver e fomentar a criação improvisada, abrindo espaço para lidar com o imprevisto, “erro” e explorar a experimentação como um fator primordial do processo. Acredito que seja possível criar uma metodologia para uma improvisação na dança de salão, usando, inclusive, os próprios passos e gestos característicos do Zouk que podem ser transformados em laboratórios de improvisação.

No que se refere ao campo metodológico deste trabalho, a pesquisa de campo se dará através das anotações e percepções das aulas e jogos de improvisação articulados na Cia Zouk Belém, criada em 2017, com o intuito de desenvolver o Zouk Brasileiro em Belém do Pará; situada na Dance + Centro de Dança de Salão no endereço: Rua Ó de Almeida N°498

– Campina, Belém-Pará, ambas sobre minha direção. E o método de pesquisa se dará através da Bricolagem, pois entendo que discuto outras linguagens diferentes que se misturam para criar algo novo ou diferente.

Para o antropólogo francês Lévi Strauss (1970), uma estratégia de bricolagem se dá quando a mistura de elementos distintos se encontra e constroem algo novo. Neste discurso identifiquei minha pesquisa completamente submersa sobre os conceitos de bricolagem. E senti que um melhor entendimento sobre o termo, se faz necessário para dialogar com a pesquisa.

Para tanto, o método de pesquisa que utilizarei se dará através da *Bricolagem*, pois ao entender melhor sobre tal metodologia, percebi que ela tem como base a ideia de linguagens distintas que se misturam para criar algo novo ou diferente.

Para o antropólogo francês Lévi Strauss (1970), uma estratégia de bricolagem se dá quando a mistura de elementos distintos encontram-se e constroem algo novo. Neste discurso identifiquei minha pesquisa completamente submersa sobre os conceitos de bricolagem. E senti que um melhor entendimento sobre o termo se faz necessário para dialogar com a pesquisa.

Advindo do francês a terminologia “*bricolage*” traduz um trabalho feito no improvisado com materiais distintos e reaproveitáveis (LEVI STRAUSS, 1970). É claro que o termo pode ser amplamente entendido e encaixado em vários segmentos, não somente nas artes, mas em outros campos de pesquisa e isso pode ser explorado em vários textos que abordam a temática.

Para Neira e Lippi (2012), bricolagem coleta vários pensamentos e conceitos para uma melhor ambientação. Tais como:

[...]. Na apropriação realizada por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem foi definido como um método de expressão através da seleção e síntese de componentes selecionados de uma cultura. (p. 610)

Termo mais abrangente e inicial para abriremos as discussões sobre o processo de bricolagem e melhor entender os aspectos e fundamentações acerca do tema em questão.

Outro levantamento sobre o processo no texto é o pensamento do antropólogo Derrida (1971) que utiliza o termo no contexto da teoria literária, resinificando como sinônimo de colagem de texto em uma mesma obra. É comum em uma pesquisa nos depararmos com o significado de bricolagem como relação a uma colagem, algo que se assemelha ao pensamento e contexto do que discuto para a improvisação na dança de salão.

Dialogar com o conceito de bricolagem para um dançar diferenciado, com auxílio de outras técnicas, pensamentos, opções e aspirações produzindo assim algo novo e surpreendente.

A dança de salão já traz essa bricolagem, em uma composição, por exemplo, é comum visualizar elementos de outras danças, como um rolamento quando os dançarinos vão ao chão, alguns posicionamentos advindos do ballet clássico, assim como inúmeros outros passos que o dançarino previamente aprende de outras danças e os ressignificam nas composições, afim de trazer mais virtuosismo, tendo em vista que para muitos a dança de salão não é vista como cênica, somente uma dança de entretenimento para idosos que as procuram para exercitar. Acredito que com os auxílio destas outras técnicas, este pensamento vem sendo derrubado. Algo que De Certeau (1994) vem discutir e pontuar na bricolagem: a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo.

Afunilando os pensamentos, Kincheloe (2006) traz para o campo da pesquisa educacional a definição de bricolagem como método de investigação que busca incorporar diferentes pontos de vista a respeito de um mesmo fenômeno, traçando assim o pensamento sobre a pesquisa que proponho desenvolver.

[...]. Em trabalho posterior, Kincheloe (2006) ampliou essa definição ao dizer que bricolagem é uma forma de fazer ciência que analisa e interpreta os fenômenos a partir de diversos olhares existentes na sociedade atual, sem que as relações de poder presentes no cotidiano sejam desconsideradas. Adotando uma postura ativa, a bricolagem rejeita as diretrizes e roteiros preexistentes, para criar processos de investigação ao passo em que surgem as demandas. (NEIRA; LIPPI, 2012, p. 610).

A bricolagem possibilita que o acaso construa o pensamento do que está sendo empregado, permite caminhos infinitos ao respeitar outros olhares sensações do que é proposto. Discute a importância de todos os componentes que compõe a obra, tudo isso sem pretensão de ser isto ou aquilo, se rotular e tentar esclarecer isto ou aquilo, de achar o certo ou o errado. Na bricolagem o processo é livre e os ganhos são igualmente distribuídos em todo o caminho, no pensar até após a execução.

Dialogando com as autoras Carpinetti (2013) e Brito (2012), descubro ao longo dessas leituras importantes contribuições sobre o significado de bricolagem e improvisação enquanto procedimentos artísticos e metodológicos de pesquisa, o que estabelece um amplo discurso amparado pelo conceito de bricolagem sob a óptica do antropólogo Lévi Strauss.

É importante destacar o conceito de *bricoleur* de Lévi Strauss para aqueles que iniciam uma pesquisa sobre bricolagem, para que o indivíduo melhor entenda o processo da pesquisa que se propõe a realizar, e também para que se encontre em meio a tantos caminhos que uma pesquisa leva. Sobre isso Carpinetti (2013) destaca:

[...] com essa conceituação podemos dizer que o *bricoleur* é aquele que começa (uma obra, uma pesquisa) contando com o acaso e com os recursos que possuem, sem projetos pré-definidos e fechados. Inventa as maneiras de fazer, a partir de materiais colhidos ou achados e os dispõe conforme a sua necessidade expressiva e com liberdade de criação. (CARPINETTI, 2013, p. 1047)

Neste sentido, me considero um *bricouleur* e encaro a tarefa árdua de tecer um pensamento construtivo que dialogue primeiro com o que sinto, depois com o que pesquiso e entendo sobre a prática da dança de salão em um contexto atualizado, onde todos os integrantes possam se expressar com mais naturalidade e, assim, quem sabe, ampliar a discussão com um pensamento contemporâneo e propor rupturas no campo do ensino, pesquisa e criação.

Com isso, se faz necessário recorrer a outras técnicas que possam dialogar com as existentes na dança de salão, a fim de descobrir maneiras de repensar e afirmar outros processos e pensamentos como, por exemplo, delegar mais autonomia criativa para a dama, para que ela possa propor um movimento que sentiu vontade de executar, sem pedir permissão ao cavalheiro, ou quem sabe um cavalheiro possa executar movimentos criados pela sua dama, sem que isso seja uma condição compartilhada. Vale ressaltar que esta questão, paulatinamente, vem sendo discutida entre a comunidade da dança de salão.

A ideia é avançar um pouco mais nesta temática e propor uma criação mais orgânica e fluida, onde esta dança seja mais democrática e ocupe um contexto mais amplo, onde não exista a troca de controles, em que uma hora o cavalheiro é que manda e, outra hora, a dama manda. A improvisação neste caso pode ser uma via de acesso para uma condução mútua. Além disso, algo pode surgir de uma respiração, de um olhar, de um movimento, gestos, e isso vai reverberando até encontrar uma conexão tão forte que o par cria de forma coletiva.

Nas obras de Santinho e Mesquita (2013), o conceito de improvisação é muito explorado e me traz reflexões para um melhor entendimento sobre o tema. Conceitos que me fazem trilhar o caminho que imagino ser o que me aproxima de uma melhor compreensão sobre a arte de improvisar. Traz importantes contribuições sobre a história da improvisação na dança e falas importantes para a contextualização do que proponho desenvolver. Falas como:

[...] o acaso pode revelar ao coreógrafo modos de conjugação de movimentos que, de outro modo, a sua mente nunca teria imaginado; o nosso consciente é, em certa medida, escravo do hábito, prisioneiro dos padrões de pensamento que se vão adquirindo ao longo da vida. Ao utilizar o acaso na coreografia, é possível descobrir combinações de movimento agradáveis, que o nosso consciente, por si só, não teria de outro modo imaginado. (ANDERSON, 1987, p. 131).

Neste aspecto, é importante frisar que o acaso é mais um fator decisivo para o surgimento de movimentações, e nos faz refletir que nem tudo está completamente sobre o controle de quem o faz, pode com isso levar para um caminho que inicialmente não imaginamos e que por muitas vezes ficamos presos ao que se deve realizar.

Vale ressaltar que é ensinado que o condutor na dança de salão jamais pode perder o controle, pois assim deixará sua dama em dúvidas, quando isso ocorre na dança de salão é considerado como um péssimo condutor. Estes pensamentos, embora sejam perpetuados durante toda a história da dança de salão, vêm sendo discutidos firmemente por pensadores e principalmente pela classe das damas, pois as mesmas não se sentem atendidas neste contexto.

Em seu artigo, Ferreira (2012) traz o diálogo sobre o viés de uma pesquisadora de dança de salão acerca da prática de como introduzir elementos de outras áreas na dança a dois. Dialogar com esta autora me ajudou a compreender um pouco mais os caminhos da improvisação na dança de salão.

Neste contexto, Gil (2004) é outro autor que nos ajuda a tecer a escrita deste trabalho a partir do seu entendimento de contato improvisação. Eis, aqui, outro modo de uso e compreensão desta técnica que pode ser articulada no campo de ensino, pesquisa e criação improvisada.

É importante destacar que não é o intuito da pesquisa trazer a técnica do contato e improvisação como um campo dominante, ou introduzir quaisquer técnicas que abordem a improvisação, e as colocar em um determinado momento na execução na dança de salão. Ao contrário disso, investigo uma forma de improviso voltada para a dança de salão, sem perder a essência da mesma, a fim de que este gênero possa ter mais liberdade de misturar toda e qualquer técnica para se reinventar, traçar um novo pensamento e caminhos para uma dança a dois, mais livre.

No que concerne à metodologia para aplicação da improvisação na dança de salão, apresento alguns laboratórios de improvisação. Neste campo, o texto *“A Dança, o Jogo e a Improvisação: Estratégias de Criação e Ensino The game and the improvisation in process*

of creation in contemporary dance”, de Ítalo Rodrigues Faria, do Instituto de Artes – UNESP, nos ajuda a olhar outra possibilidade sobre esta abordagem, apresentando elementos e discussões sobre os processos de aplicação de jogos de improvisação, no texto e na dança contemporânea. Deste modo, faço o exercício de transpor para a dança de salão as mesmas possibilidades, mostrando outro trajeto do que pode ser realizado.

Os autores até aqui citados abrem caminhos para fundamentar esta pesquisa, contudo, ao longo desta escrita, dialogarei com outros para complementar a fundamentação de que trata este trabalho de conclusão de curso.

E para melhor clareza desta pesquisa, a mesma está dividida nas quatro seções seguintes. Na primeira, a introdução revela os caminhos da pesquisa e os autores que dialogam com o contexto da bricolagem. Nesta seção, também pontuo o meu interesse pelo tema em questão, partindo de minhas experiências e vivências como professor e artista atuante.

Na segunda seção, a abordagem é sobre a história e contexto do Zouk brasileiro, que nos ajudam a difundir e a compreender a história ritmo local e nacional. Em seguida, discorro sobre a narrativa e trajetória da Cia Zouk Belém, campo central desta pesquisa, do ano de sua fundação, do seu processo de aula e sobrevivência.

Na terceira seção, mas com o mesmo nível de importância das anteriores, o diálogo se constrói na prática da técnica compartilhada e a improvisação, momento da pesquisa em que destaco os laboratórios de improvisação concebidos a partir dos elementos estéticos e basilares da dança de salão.

E por último descrevo a as conclusões e percepções sobre o processo da pesquisa, bem como os projetos de continuidade que serão desenvolvidos ao decorrer da minha vida profissional.

2. ZOUK BRASILEIRO: BREVE HISTÓRIA E CONTEXTO

O Zouk Brasileiro é um gênero incluído nas danças de salão, caracterizado pela sensualidade e conexão dos que praticam a dança. Oriundo da Lambada, ritmo que começou em Belém do Pará, que misturou, merengue, cúmbia e guitarradas, com fortes influências caribenhas, dando lugar ao Zouk brasileiro, um novo ritmo que ao longo dos anos foi se aperfeiçoando e ganhando adeptos em todo o mundo. Eis, aqui, um exemplo de bricolagem de passos e gestos, em que notamos o uso de diferentes técnicas para criar outra dança.

É importante ressaltar a diferenciação no que se refere ao nome, “*Zouk Brasileiro*”. Existe o Zouk, música e dança praticada nas Antilhas, e existe o Zouk Brasileiro que foi construído com base na Lambada, como explicado no parágrafo anterior, porém no seu início foi executado em músicas produzidas nas Antilhas, daí os encontros com o nome. No caso, “O processo em funcionamento na bricolagem envolve aprender a partir da diferença” (KINCHELOE, 2007, p. 94). A diferença nos processos de ensino e criação se desenha como um lugar potente para pesquisar e reinventar outros modos de fazer.

Historicamente em Belém, por volta da década de 80, o Zouk era conhecido como uma dança semelhante ao merengue paraense, pois sonoramente era algo similar, portanto, os merengueiros dançavam merengue paraense no Zouk das Antilhas. Outra situação que popularizou em Belém o Zouk das Antilhas a ser dançado como merengue paraense, fora o fato de uma banda muito famosa na época, divulgar o ritmo como Zouk, a banda Wlad, a qual popularizou este ritmo em seus shows. Porém, vale ressaltar que não era o que hoje consideramos como o Zouk brasileiro. Até hoje pessoas que tiveram contato com esta vivência nas festas realizadas naquela década ainda confundem o Zouk brasileiro com o ritmo Zouk que se dançava como merengue paraense.

Segundo Ruthes (2007) a dança Zouk teve grande influência no norte do país por volta dos anos 1980, e foi por muito tempo chamada de “*Lambada Francesa*”, em virtude das letras em crioulo, que é um dialeto francês das Antilhas menores do Caribe.

No Brasil aconteceram várias discussões acerca do emprego da nomenclatura da dança Zouk, uma busca pela forma mais “correta”. De um lado, existem alguns artistas, dançarinos e pesquisadores que preferem que seja adotado o nome de Lambada, pois a dança foi criada com as bases deste ritmo. Por outro lado, há os que levantam a ideia de que o ritmo se modificou, portanto deveria continuar com o nome Zouk. Por este motivo foi acrescentado o termo “brasileiro” e, desde então, o Zouk brasileiro tem sido mais adotado e divulgado nos dias de hoje, embora os que preferem a nomenclatura lambada ainda se sintam contrariados.

Nominar esta dança de salão no Brasil foi imprescindível em função da grande

divulgação do Zouk brasileiro no mundo. Os professores que viajavam para outros países sentiram a necessidade de diferenciar a dança produzida no Brasil da que é dançada nas Antilhas. Então a nomenclatura começou no exterior e veio para o Brasil, contudo, em outros países começou a ser trabalhado o nome “*brasilian Zouk*”. Assim, o nome surgiu e foi adotado pela classe da dança, havendo ainda a discussão sobre o nome.

Posteriormente, após o declínio da Lambada que sofreu um boicote por parte da mídia, o gênero deixou de ser produzido, além dos djs não tocarem mais em suas playlists. Este cenário deixou os Lambadeiros órfãos de ritmo, fazendo com que produzissem algo onde pudessem dançar a Lambada, e de certa forma, contribuiu para que os dançarinos começassem a colocar os movimentos da lambada em outros ritmos, isso foi construído ao longo dos anos, então não foi difícil adaptar e criar uma nova dança.

O Adílio Porto foi um dos responsáveis junto com a sua parceira Renata Peçanha, a criar os primeiros movimentos desta nova dança. Conceberam o básico, corredor, giro do cavalheiro e da dama e mais um movimento de bônus que o aluno ganhava como presente caso aprendesse os outros movimentos básicos. Havia a inserção de outras técnicas como giros em deslocamento e outras formas de finalização, mais tarde, o movimento ganhou o nome de Bônus, o que até hoje é ensinado no Rio de Janeiro, porém nem todos sabem o real motivo do movimento ser chamado de bônus.

A dança foi ganhando força e outros profissionais foram aprendendo e incorporando o Zouk brasileiro em suas aulas, este aspecto contribuiu para a sua difusão em vários cantos do País. Profissionais surgiram com pensamentos mais modernos, criando estilos de Zouk diferente do que fora criado por Adílio Porto e Renata Peçanha.

A dança foi se distanciando da Lambada e tomando novos rumos e vários estilos foram criados com as modificações que ocorreram na música, estilos como NeoZouk, ZoukFlow, SouZouk e outros. Grandes nomes foram sendo incorporados na história do Zouk e isso agregou contexto e um mercado que encantou não só o país, mas o mundo. Vários professores deixaram o Brasil e foram viver em países da Europa, Ásia, América do Norte, dentre outros lugares, e com eles, a forma brasileira de dançar espalhou-se pelo mundo. Este fato foi importante e instalou um mercado mundial, onde o cachê de um professor de Zouk brasileiro é pago em euro e em dólar, trazendo o reconhecimento deste profissional de dança, cujo trabalho deve ser remunerado.

2.1. Zouk em Belém: nas trilhas da história e memória

Iniciar um diálogo sobre a história e memória do Zouk em Belém é recorrer à memória e iniciar uma conversa com professores mais experientes, a fim de traçar este breve histórico para revelar sobre como o Zouk começou a ser dançado e ensinado nas escolas de Belém. Vale ressaltar que não encontrei textos que abordassem o início deste acontecimento por aqui, logo, é preciso abrir caminhos e pistas para organizar um pouco desta historiografia.

Para o professor, coreógrafo e dançarino que atua há muitos anos na dança de salão em Belém, Sidney Teixeira, os primeiros a terem contato com o Zouk, foram os professores Marcelo Thiganá e Junior Carvalho e sua companheira na época Marina Benarrós, por volta de 1994, em uma viagem que fizeram ao Rio de Janeiro onde tiveram o primeiro contato com o Zouk brasileiro, que na época era chamado de Lambazouk. No espetáculo “Salão Brasil” do Professor Jaime Aroxa, onde os bailarinos Adilio Porto e Renata Porto (que ainda tinha o nome de casado do seu ex-marido e parceiro) dançavam o que seria a primeira representação de Zouk brasileiro. Sidney relata em conversa comigo que o primeiro a trabalhar o ritmo foi Marcelo Thiganá, lembra que na época houve uma grande rejeição por parte dos alunos que acharam a dança muito sensual e com corporal “exagerado”, segundo os alunos.

O também professor e coreógrafo da dança de salão Josué Moura que atua desde 1995, acredita que o primeiro professor foi Marcelo Thigana, que iniciou os trabalhos com o ritmo novo, porém ainda era uma transição da Lambada para o Zouk. Josué Moura afirma que embora Marcelo Thiganá tenha sido o primeiro a trabalhar com o ritmo, foi Junior Carvalho quem desenvolveu o Zouk brasileiro de forma mais efetiva dando espaço para que o ritmo crescesse na capital paraense.

Os dados acima foram comprovados em entrevista presencial que tive com Junior Carvalho, afirmando que foi por volta de 1995 que começou a trabalhar com Zouk na capital paraense.

Entrei na dança de salão em 2007 e na minha primeira aula tive o contato com o Zouk. Achei a dança encantadora e envolvente e me senti à vontade com a música e com os passos, porém a escola na qual iniciei trabalhava de forma mais efetiva com o Samba de Gafieira, então comecei a desenvolver o ritmo de referência da escola e me distanciei do Zouk.

Ainda era um tempo em que os profissionais da dança de salão precisavam estudar todos os ritmos, então fui desenvolvendo todos os ritmos e os anos foram passando. Quando

segui carreira solo e montei minha escola, consegui me dedicar um pouco ao ritmo do meu coração, o Zouk. Apesar da carreira solo, a escola não se constrói só com um ritmo, então precisamos nos dedicar na manutenção dos outros ritmos.

Uma turma de dança de salão em Belém é composta por vários ritmos, como por exemplo, Bolero, Samba de Gafieira, Salsa, Bachata, além de ritmos locais como Brega e suas vertentes, Merengue e Cúmbia paraenses, além de Forró e Xote. Cada ritmo com sua história e estrutura de ensino que o professor precisa estudar e estruturar para o ensino na escola de dança.

Com o tempo, com os professores tendo um maior contato com a estrutura existente no Rio de Janeiro, começamos a organizar turma específica de um ritmo. Essa estratégia fez com que os alunos se dedicassem a uma técnica, assim como os professores também. Este aspecto foi relevante para que eu pudesse ter maior dedicação de tempo de pesquisa no ensino do Zouk brasileiro. As turmas específicas, assim como oficinas e aulões locais, foram fundamentais para a formação de um público interessado nesta dança.

Muitos professores de Belém começaram a frequentar as escolas de referência em Zouk brasileiro no Rio de Janeiro, trazendo mais qualidade para a execução e uma melhor formação dos profissionais que atuam em Belém. Assim aconteceu comigo, fiz uma formação prática no Centro de Dança Alex de Carvalho, umas das mais conceituadas escolas do ritmo Zouk brasileiro, com a administração de Rafael Oliveira, pois Alex de Carvalho foi um dos professores que estabeleceu mercado na Europa, deixando para seu sobrinho a administração e manutenção da sua escola. Rafael Oliveira passou a ser meu mestre e mentor nesta minha formação em Zouk brasileiro.

A Dance Mais – Centro de Dança de Salão, passou a ser uma das referências de Zouk brasileiro no estado, porém este trabalho, a meu ver, deveria ter um foco maior e específico, segui na pesquisa para me aprofundar ainda mais na técnica.

Atualmente (2019) temos três turmas de alunos vindos de outras escolas, não só de Belém, mas do município de Ananindeua e Marituba. A escola passou a ser parada obrigatória de quem deseja aprender ou desenvolver sua dança no Zouk brasileiro. Na subseção seguinte, discorro sobre a trajetória e criação da referida Cia Zouk Belém, companhia de dança criada por mim para expandir o trabalho com o Zouk brasileiro no estado.

2.2. Cia. Zouk Belém: história e trajetória criativa

A Cia. Zouk Belém teve início em 2018, através de discussões e pensamentos por parte dos professores Evandro Sales, autor deste trabalho de pesquisa, e Jhony Aviz outro professor atuante deste gênero de dança. Reunimo-nos e falamos sobre a prática do Zouk Brasileiro em Belém do Pará. E neste diálogo percebemos que havia uma necessidade de trabalhar uma técnica mais avançada, técnica esta que, às vezes, não se consegue alcançar em uma turma regular. Então, tivemos a ideia de juntar nossas experiências e criar uma companhia onde pudéssemos abordar as técnicas adquiridas com as experiências de nossa formação, bem como as vivências nos eventos pelo Brasil e, assim, trazer uma realidade dos grandes centros da dança de salão para Belém.

As experiências em grandes congressos, principalmente no Rio de Janeiro, bem como o contato com escolas cariocas onde a execução do Zouk Brasileiro se dá de forma mais técnica e avançada, nos possibilitou observar um nível de execução bem diferente das práticas em Belém, tanto por parte da equipe de apoio, dos professores e até mesmo dos alunos.

A experiência absorvida durante as viagens ao Rio de Janeiro, de algum modo, alargou a minha visão, pois percebi que em Belém quase não tínhamos turmas específicas de Zouk Brasileiro, o que havia eram algumas oficinas com duração de no máximo um mês e, depois, já surgia outra oficina de outro ritmo. Talvez isso tenha sido um fato para que os resultados demorassem a aparecer. Ainda no Rio de Janeiro, percebi a existência de inúmeras turmas específicas de Zouk Brasileiro espalhadas nos bairros dessa cidade, há, portanto, um trabalho e difusão da técnica de forma continuada, o que traz resultados mais significativos. Este fato foi importante para eu pensar na possibilidade de criar turmas específicas para além da criação da Cia Zouk Belém.

A criação da citada companhia de dança teve o intuito da valorização e o desenvolver do ritmo Zouk Brasileiro em Belém do Pará. Onde foi feita uma audição para a seleção dos dançarinos que compuseram a primeira equipe da Cia Zouk Belém. Os ensaios ocorreram aos sábados das 14h até 18h, foram trabalhadas as bases iniciais do ritmo e depois fomos avançando com as técnicas. Em alguns meses montamos a primeira coreografia da Cia e apresentamos no baile do meu aniversário.

Em agosto de 2018, a Cia Zouk Belém organizou a segunda edição do Aliança Zouk – Belém, um dos maiores congressos do Rio de Janeiro em Belém, reunindo os professores oriundos do Rio de Janeiro Rafael Oliveira, idealizador do evento na cidade carioca, Isabel

Ramos, Isadora Nascimento, Thiago Felipe, Rawan Moraes e Ingrid Soter e professores locais Johny Aviz e eu Evandro Sales.

Vale ressaltar que no ano anterior, em 2017, a primeira edição do Aliança Zouk edição Belém foi organizado somente por mim e pela minha equipe de apoio da minha escola, o evento foi o maior sucesso, obtendo um dos maiores públicos em workshops da região Norte.

Nas vésperas do Aliança Zouk Edição Norte de 2019, Johny e eu decidimos que encerraríamos a parceria, tendo em vista que estávamos tendo pensamentos distintos de como deveriam ser os projetos após o término do Aliança Zouk e, então, segui como único diretor e responsável pela Cia. Novamente o evento foi um sucesso e muito agregador, embora não tenha obtido os mesmos resultados do ano anterior.

Em seguida, muitas pessoas me procuraram para fazer parte da equipe, o que me fez realizar uma segunda audição compondo novos integrantes para a Cia Zouk Belém, ficamos com aproximadamente 30 dançarinos e dançarinas. Dividi o grupo em Cia A, sendo os mais experientes e Cia B os novos integrantes.

Os treinos eram divididos em dois horários, o que ficou muito cansativo para somente eu administrar. Dessa forma, deixei a Cia A responsável pela aplicação das aulas para a Cia B. Com o tempo, percebi a falta de interesse de muitos integrantes, bem como a falta de comprometimento aliado a grande procura do público para terem aulas comigo, então resolvi abrir uma modalidade para alunos que estavam interessados em participar dos treinos da Cia efetuando um pagamento.

Novamente percebi a falta de resultados e não comprometimento de boa parte dos integrantes, então, resolvi encerrar a Cia e transformar o horário de treino em turma regular de Zouk brasileiro. Minha dedicação seria total a quem estava pagando e realmente interessado em aprender.

Passados alguns meses, convidei alguns ex-integrantes para retomar a Cia Zouk Belém, agora com somente 4 integrantes. Neste momento a minha ideia era trabalhar a questão metodologia e didática do ensino para serem passados em aulas nas turmas da Dance Mais, bem como preparar futuros professores atuantes no mercado de trabalho no Zouk brasileiro.

3. ENTRE A TÉCNICA COMPARTILHADA E A IMPROVISACÃO

3.1. Sobre a técnica compartilhada

O domínio marcante do cavalheiro sobre a dama na dança de salão é o retrato de algo que fora construído durante a história da sociedade e refletida no histórico da dança a dois. Essa divisão é reflexo dos papéis sociais exercidos por homens e mulheres nos tempos de origem da dança de salão (ZAMONER, 2011a)

As raízes da construção do pensamento acerca da condução estão ligadas em sua origem sobre o comportamento da dama e do cavalheiro nas pistas dos salões em que a dança acontece.

A dança de salão tem sua origem na Europa por volta do século XV, período renascentista, onde era utilizada em vários eventos na corte, servindo na maioria das vezes como encontro em que homens e mulheres pudessem ter contato sob a supervisão da família. Há relatos de professores que explicam que muitas famílias escolhiam os maridos de suas filhas pela forma em que o pretendente dançava. Se sabia dançar e conduzir bem a dama no salão, conseqüentemente seria um ótimo pai e marido, que teria pulso e controle para traçar as rédeas no casamento.

O pensamento patriarcal é algo que afeta a relação de todos na sociedade e precisa ser discutido. Sendo a dança de salão reflexo da sociedade, é inevitável que ela acompanhe o pensamento social, tendo em vista que a sociedade construiu um pensamento machista, isso foi transformado na dança de salão através da condução.

Entendemos a condução como o ato do cavalheiro de levar ou comandar a dama na execução dos passos na dança de salão, ou seja, é o cavalheiro que tem o controle e as decisões na dança a dois, cabendo à dama somente esperar e executar o querer do cavalheiro.

É inevitável associar a ação de conduzir do cavalheiro da dança de salão, com o mandar e comandar, conseqüentemente, sobrando para a dama o papel de obedecer. Em muitas ocasiões a dama não pode sequer recusar um pedido para dançar do cavalheiro. Esse pensamento vem sendo desconstruído ao passar do tempo, e discutirmos é fundamental para esse processo.

É importante levantar que o papel da mulher na sociedade vem sendo modificado ao longo dos tempos, isso deve ser acompanhado na dança de salão. Portando, é importante o cavalheiro perceber que o papel da mulher na dança de salão não é o mesmo de alguns anos atrás, que assim como vem sendo modificado o pensamento sobre a dama na dança de salão, acredito que o papel do homem como o único condutor deve também ser repensado.

Na dança de salão ainda persiste a estrutura de dança a dois, onde cabe ao homem o papel de condutor e para a dama o papel de ser conduzida, porém há ainda os casos em que o homem sente vontade de ser conduzido ou, a mulher, a vontade ou necessidade de conduzir, nestes casos temos uma discussão de gênero que permeia o atual pensamento desta prática.

Para Zamoner (2011), os séculos passaram sem que a dança de salão tenha se adequado a um novo pensamento, ainda ficou enraizado o ato do cavalheiro comandar e a dama ser comandada, dando a impressão de que a dança de salão “congelou-se em um tempo histórico que não existe mais”. (ZAMONER, 2011b).

Neste contexto, a professora Carolina Polezi, frustrada por não conseguir expressar toda a sua dança através da condução tradicional, buscou em sua trajetória profissional, em seus estudos acadêmicos e científicos, novas formas de comunicação para a dança de salão. Criou uma pedagogia que aumenta a ação da mulher na criação da dança, com o objetivo de ampliar a participação da dama colocando-a para também conduzir os movimentos. Com isto, o cavalheiro desenvolve uma maior sensibilidade aos anseios da dama e fomenta maiores possibilidades de criação, deixando a dança de salão prazerosa para ambos. Ela denominou de “condução compartilhada”. Com este pensamento sendo amplamente abordado, temos caminhos com os quais pode ser discutida essa maior abertura para os anseios da dama na dança de salão e para a minha proposta quanto à improvisação.

É claro que a condução compartilhada é um processo que desconstrói um pensamento que fora adquirido durante todo o histórico da dança de salão e nem todos são adeptos desta forma de dançar. Há damas que não se sentem confortáveis em ter a responsabilidade de propor movimento ou direções a serem seguidas, porém, há também aquelas que anseiam por esse espaço discutido e proposto na condução compartilhada. Existem também cavalheiros conservadores que ainda permeiam o pensamento da condução somente por parte do condutor homem, e outros poucos que começaram a pensar nesta liberdade de criação e condução que a dama pode vir a ter.

O que percebo nos casos das damas que não se sentem confortáveis em propor movimentos na condução é que, na maioria das vezes, pressuponho, que o fato das damas ainda terem pouca consciência do seu repertório de movimento, e pouca tomada de atitude e habilidade para improvisar, sejam causas de certo desconforto, impedindo que as mesmas encontrem outras possibilidades de mergulhar em sua própria dança.

O ensino da dança deve ser sempre um ato voltado para que o aluno (a) tome consciência de seu fazer. Da mesma forma, o uso da técnica de improvisação deve ser uma prática mais permanente, pois quando outros caminhos são apresentados, por exemplo, para

as alunas desde as suas aulas de iniciação na dança de salão, julgo que os possíveis desconfortos não seriam tão significativos. Assim como para os cavalheiros que não estão habituados ao exercício da escuta de condução pela dama.

Feitoza (2011), em sua dissertação abordando a problemática da condução corporal, propõe o termo “cocondução” para apresentar uma igualdade de ações entre cavalheiro e dama nas práticas de dança de salão. Substituindo a proposta da condução pelo estímulo-resposta, propõe-se uma cooperatividade entre os pares para a realização da dança.

Estas iniciativas mostram que outras pessoas vêm pensando a estrutura de condução existente na dança de salão, apresentando possibilidades de mudança de pensamento e de atitude na prática da dança, trazendo nova visão a respeito da condução, através de conceitos com os quais pressupõe o diálogo e ligação equivalentes por parte dos pares, distanciando uma relação de dominante por parte dos cavalheiros e de dominada por parte da dama. Para que o diálogo ocorra durante a dança no salão, é fundamental que o par tenha total atenção a tudo que ocorre no dançar, a percepção é fundamental para o processo, tudo pode interferir na dança, até mesmo uma respiração. “À intenção mútua e à troca relacional de informações atuando nos corpos corresponde uma ação de ‘cocondução’” (FEITOZA, 2011, p. 34)

O desenvolvimento dessa escuta corporal na dança de salão faz com que ambos estejam atentos aos mais variados sinais corporais: respiração, troca de peso, tensão e relaxamento muscular, torções corporais, dentre outros (STRACK, 2013). Uma passada mais alongada, um joelho mais flexionado, um olhar mais voltado ao chão, uma dança executada mais afastada de sua (eu) parceira (o) são alguns dos sinais corporais possíveis de se averiguar na dança de salão. (NUNES; FROENLICH, 2018, p. 101)

Pensar em uma didática que transponha o pensamento da condução enraizada da dança de salão é algo complexo de estabelecer. Santos (2013) propõe quatro estágios de evolução para uma dama mais ativa, o que utilizarei como base desta nova forma de pensar ao papel da dama de forma mais ativa. Eis, a seguir, um quadro evolutivo dessas fases:

Quadro 1 – Estágios evolutivos da dama na relação com o seu par na dança de salão

ESTÁGIO 1	Cavalheiro	<ul style="list-style-type: none"> ● conduz todas as movimentações para a dama, sem variações.
	Dama	<ul style="list-style-type: none"> ● executa o que o cavalheiro sugerir, sem enfeites.
ESTÁGIO 2	Cavalheiro	<ul style="list-style-type: none"> ● conduz, criando variações (modificações nos contatos, direções e/ou dinâmicas).
	Dama	<ul style="list-style-type: none"> ● executa a movimentação proposta pelo cavalheiro, enfeitando com as partes do corpo que estiverem disponíveis, sem modificar o tempo sugerido.
ESTÁGIO 3	Cavalheiro	<ul style="list-style-type: none"> ● em determinadas movimentações, pode gerar mais tempo para os caminhos e enfeites da dama. Este tempo proposto pelo cavalheiro se dá através de um “silêncio de condução”, para que ela tenha liberdade de executar a sua ideia.
	Dama	<ul style="list-style-type: none"> ● identifica o início deste “silêncio” de condução, aproveita o tempo proposto, ampliando suas possibilidades de enfeites, e responde ao retorno de condução do cavalheiro.
ESTÁGIO 4	Cavalheiro	<ul style="list-style-type: none"> ● percebe e atende as solicitações da dama, retomando a condução ao final da ideia dela. Deve estar preparado para adaptar e modificar sua ideia inicial, aproveitando a movimentação sugerida pela dama.
	Dama	<ul style="list-style-type: none"> ● interfere na ideia do cavalheiro, pedindo mais tempo e/ou modificando o caminho proposto inicialmente. Deve deixar claro o momento em que finaliza sua ideia, retornando à comunicação para ele.

Fonte: adaptado de Santos (2013).

3.2. Sobre a improvisação na dança de salão

A improvisação na dança de salão traz uma importante discussão sobre a prática desta técnica na cidade de Belém. É ainda um desafio dialogar com uma forma diferenciada de se dançar nos salões espalhados pelos bailes específicos promovidos pelos praticantes do gênero, utilizando o recurso da improvisação como ferramenta de se conectar com o par, transpondo barreiras estipuladas pela sociedade onde somente o homem deve conduzir.

Ocorre que muitos profissionais/ praticantes, em minha visão, às vezes, confundem outras técnicas com o recurso da improvisação. Técnicas como “condução compartilhada” e recursos como variações de adornos/movimentos são comumente confundidas com a improvisação, além do próprio entendimento do que é improvisado para a dança de salão. Com isso, é importante traçar um pensamento sobre a improvisação e trazer conceitos sobre o tema. Gabriela Di Donato Salvador Santinho e Kamilla Mesquita Oliveira, afirmam que:

Improvisar é uma palavra que comumente está relacionada ao nosso cotidiano, a como fazer algo de uma maneira “qualquer”, repentina, sem preparação prévia; uma alternativa rápida para contornar um erro. Em geral, o improvisado se faz, quando o que era programado, por algum motivo, não deu certo, e, portanto, o improvisado acontece como uma alternativa emergencial, porém não como um desejo, uma finalidade. (2013, p. 9)

A improvisação, neste caso, ainda é pouco discutida, assim, julgo ser importante dialogar sobre esta questão na dança de salão, a fim de dirimir as dúvidas e contribuir com outros modos de pensar a improvisação nesta particularidade. Da mesma forma, é necessário suscitar as dificuldades de se abordar novos pensamentos para a dança de salão e perceber que ainda estamos precisando de mais produções de textos na área, tendo em vista o pouco aproveitamento que os profissionais fazem deste recurso no campo do ensino, pesquisa e criação, de forma mais efetiva.

Quando se diz “dançar no improvisado” na dança de salão significa que o casal irá executar os movimentos já aprendidos e ensaiados em uma ordem aleatória, na teoria, porém na prática a única diferença é que o casal não irá dançar uma coreografia montada e ensaiada para esta finalidade, e sim, dançar de forma não “coreografada”. No entanto, este mesmo improvisado é ensaiado e combinado aos movimentos que serão executados; as pegadas que irão ser realizadas e até mesmo à finalização que será feita. Estes pensamentos se distanciam do que pretendo trabalhar como improvisação na dança de salão, acredito que o improvisado vá além. Que as movimentações a serem executadas possam surgir do acaso, do processo

que vai se desenrolando na medida em que o casal se conecte e busque uma execução orgânica.

Fernanda Ferreira de Abreu (UFRJ) em seu artigo “O Par Como Unidade Criativa: reflexões sobre a criação e técnica na dança de salão”, traz um pensamento que corrobora com o que julgo ser a improvisação na dança de salão, um fazer que não parte somente do cavalheiro ou somente da dama, vai além, mistura-se tudo o que compõe o cavalheiro e dama, surgindo algo em sintonia única onde ambos se tornam um, uma unidade.

Neste contexto, dialogando com a autora acima, acredito que o abraço seja o indutor inicial para a conexão com o par, sendo chave fundamental para a construção do pensamento dançante do “par como unidade criativa.” Uma dança improvisada mútua, em que um depende do outro, o par se torna um, não havendo uma pessoa para comandar; o fluxo se torna um e é passado do cavalheiro para a dama e da dama para o cavalheiro, fazendo do acaso, do posicionamento, da respiração e da sensação a força motriz para o surgimento do movimento no instante em que a dança acontece.

Para isto é importante dialogar com as técnicas de contato e improvisação e tecer ideias para estruturar a pesquisa.

O contato improvisação, em minha concepção, se evidencia como um dos maiores sistemas abertos de modos criativos, sensoriais, perceptivos e de trocas de energias, de peso e equilíbrio entre corpos que se comunicam pela linguagem sensorial, ou seja, por uma fala mais complexa do que a fala verbal. É uma fala de escuta tênue, cujas cordas vocais não se encontram em um único lugar específico, mas espalhadas pelo maior órgão do corpo humano, a pele.” (BRITO, 2012, p. 44, 45)

Dialogando com a professora Waldete Brito em sua tese de mestrado: “A Poética da Improvisação e o Acaso no Processo Cênico do Espetáculo O Seguinte é Isso”, tese defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas pela UFBA em 2012, percebo o tema amplamente discutido sobre o que se trata o contato e improvisação pela ótica da autora que traz conceitos para discutir em minha pesquisa.

Visualizo na escrita da autora Waldete Brito e nas vivências que tive na Escola de Teatro e Dança da UFPA, tanto na formação no curso técnico quanto na licenciatura, a troca que ocorre dos participantes no contato e improvisação. Embora estejam envolvidos muitos sentidos, percebo que o ponto ressoante da técnica se dá através do contato dos participantes, da sensibilidade ao toque que surge a possibilidade do movimento. Acredito ser um caminho importante para iniciar o improvisado na dança de salão, mas no salão isso se daria diferente,

pois a improvisação não ocorrerá partindo do toque e sim de qualquer estímulo que o par realizar.

Os praticantes ainda irão participar das aulas e aprender os movimentos comumente ensinados nas escolas e espaços onde se trabalha o gênero, porém estes praticantes terão o auxílio da improvisação como recurso desde seus primeiros passos. Para que o pensamento igualitário se construa desde o início, para que a dama possa descobrir possibilidades de acompanhar seu cavalheiro e o processo inverso, que este cavalheiro possa descobrir caminhos que o façam acompanhar a sua dama.

Outra autora que trago para dialogar é Lais Moura Ferreira, em sua tese de conclusão do curso de bacharelado em Educação Física na Universidade Estadual de Londrina, com o título “O contato e improvisação na dança de salão: discurso dos profissionais que atuam com o método Jaime Arôxa”, em 2012. Neste texto podemos visualizar o processo do contato e improvisação inseridos no âmbito da dança de salão e como este processo se dá.

Lais investiga como se dá o recurso do contato e improvisação com os professores de Londrina, não tenho conhecimento de professores de Belém utilizando como parte de sua metodologia a improvisação.

A maioria dos professores que conheço da região metropolitana de Belém, não tiveram contato com nenhuma outra técnica de dança, além da dança de salão. Isso faz com que suas práticas sejam sempre voltadas para o que aborda este gênero, não havendo as vezes espaços para novos conceitos e vivência de outras danças.

3.3. Os passos e gestos do zouk transformados em laboratório de improvisação

Um das maiores dificuldades de um professor de dança de salão é traçar uma metodologia de ensino para suas aulas. Organizar sua pedagogia de aplicação, métodos que serão abordados e, por fim, um cronograma de aulas para um melhor controle do que é ensinado.

Como parte da minha construção de metodologia para o Zouk brasileiro, organizei em 4 módulos os movimentos que considero relevantes para um aluno aprender, bem como as técnicas e consciências sobre o ritmo, assim como os laboratórios de improvisação que podemos incluir no processo.

Partindo de uma reflexão dos exercícios de improvisação apresentados pela professora Waldete Brito na disciplina Improvisação no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, bem como leituras de textos sobre abordagem de jogos de improvisação, estratégias de criação e métodos de ensino, formulei os exercícios passados nas aulas de Zouk brasileiro para dialogar com os primeiros pensamentos sobre o improviso.

Para iniciar pensei em laboratórios que introduzissem o pensamento do improviso, da aceitação de acontecimentos improváveis por parte dos cavalheiros, como possibilidades onde a dama possa atuar. Com isso o raciocínio rápido para as variáveis que se sucedem em uma dança a dois. Com isto trabalhamos dois jogos:

- Bolas ao ar: os jogadores posicionam-se em círculos de frente para o centro, o orientador, entrega uma bola e direciona que os jogadores passem o objeto um para o outro. Em seguida, o orientador coloca outra bola, e depois mais uma, fazendo com que a atenção por parte dos jogadores seja maior.

- Eu te levo, você me leva: um jogador é o condutor, o outro o conduzido. O jogo inicia quando o condutor aproxima a mão do rosto do jogador, convidando-o a jogar, imaginando como se a mão fosse um ímã, ou fio imaginário que atraísse o parceiro escolhido. Ambos se movimentam pelo espaço, sem que o conduzido deixe de olhar para a mão condutora do outro jogador, procurando explorar os níveis (baixo, médio, alto), até que o jogador/condutor coloque as mãos nas extremidades da coluna vertebral do parceiro: uma na nuca/região cervical e outra na região lombar.

Deixe-se conduzir para possibilitar que o parceiro crie movimentos a partir da percepção e conscientização da coluna vertebral, servindo-se das mãos do colega como apoio ou suporte, quando necessário.

Sendo estes dois jogos exercícios de introdução ao pensamento de improviso, partimos para a divisão dos módulos e seus respectivos laboratórios.

Por meio das práticas desenvolvidas na preparação dos dançarinos e dançarinas da Cia Zouk Belém, foram desenvolvidos laboratórios com as finalidades, de melhor entendimento dos participantes e para o despertar das possibilidades de improvisar, os quais relaciono em cada módulo.

Descrevo os módulos como forma da metodologia para um melhor entendimento sobre as criações dos laboratórios. Estes movimentos são característicos do Zouk brasileiro,

sendo trabalhados em todo o território nacional, o que fiz foi somente os organizar no que considero mais adequado para a metodologia que costumo trabalhar em minhas aulas.

MÓDULO 1 – INICIANTE

Fundamentos: Transferência de peso / pernas / controle de direções / conexões para liderar / passos iniciais

Quadro 2 – Movimentos evolutivos na dança de salão no módulo iniciante

BÁSICO (no lugar, deslocando)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>No lugar – Transferência de peso, marcados na cabeça da música, seguindo a marcação de tempo-contratempo; Deslocando (vai e vem): consiste em movimentar-se para frente ou para trás seguindo a marcação estabelecida do Zouk brasileiro.</i>
CORREDOR	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Movimento onde o cavalheiro sai da frente da dama e assume outra linha de posicionamento, deslocando-se para o lado oposto enquanto a dama executa um movimento de “pisou-virou”.</i>
GIRO SIMPLES	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Movimento executado com base no corredor onde o par executa uma abertura lateral seguida de um giro da dama com retorno para o cavalheiro</i>
GIRO DO CAVALHEIRO E DA DAMA	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Partindo do corredor o cavalheiro executa um giro trocando de lugar com a sua dama e em seguida a dama executa seu giro trocando de lugar com o cavalheiro, finaliza com o retorno da dama para o cavalheiro como executado no retorno do giro simples.</i>

Neste módulo o aluno tem seu primeiro contato com o ritmo. Entende sua origem e as primeiras dicas que precisa para iniciar, entende sobre transferência de peso, tem uma breve noção de como funciona a questão musical e o desenvolvimento do ritmo.

O movimento de base é dividido, em média, em duas partes: base no lugar que consiste em transferência de peso em uma marcação executada pela pulsação forte e seguida de contratempo, pois no Zouk brasileiro a marcação inicia-se pela batida forte (marcação de tempo) e continua as marcações seguidas de contratempo; e o “vai e vem” onde o indivíduo desloca-se para frente e para trás ou vice-versa. Para estas duas bases, utilizo os seguintes jogos:

- Múltiplas pisadas: neste jogo cada jogador pensa em várias possibilidades de transferência de peso, trabalhando várias formas de como os pés podem se posicionar

ao pisar. Pontas dos pés, calcanhar, borda de fora dos pés, de dentro dos pés, sempre orientados a perceber as possibilidades que cada situação estabelece para o jogador.

Em nossa metodologia de ensino na Cia Zouk Belém, trabalhamos as especificidades de cada marcação do básico vai-e-vem, em alguns casos os professores trocam a contagem de contratempo para 1,2,3 sendo o 1 e 2 contra e o 3 o tempo. No Zouk, o processo de marcação é um pouco diferente, pois começando pela marcação forte, significa que começa 3, 1,2,3, uma marcação um pouco diferente dos outros ritmos que começam pelo 1. Partindo desta marcação podemos trabalhar as especificidades das marcações, utilizando o conceito de Willian Teixeira e Paloma Alves de “Impulso-controle-transferência” ao qual tive contato no Aliança Zouk, congresso de Zouk brasileiro realizado no Rio de Janeiro em 2017. Transpondo para um laboratório, apresento:

- Impulso, controle e transferência: os jogadores após entenderem sobre as especificidades de cada nomenclatura, são orientados que ao som de uma palma os jogadores executam movimentos que tragam a ideia de impulso, ao som de duas palmas, movimentos de controle e ao som de três palmas, movimentos de transferência. Em um determinado momento o orientador deixa livre para os jogadores alternarem movimentos entre impulso, controle e transferência, bem como as possibilidades de movimentos que podem ser gerados através deste laboratório.

O corredor é um dos movimentos mais característicos do Zouk brasileiro, é reproduzido em todo o território nacional e internacional. Pode ser que em alguns lugares se adote uma nomenclatura diferente, porém é mais conhecido como corredor, pois é assim que se chama no Rio de Janeiro, a cidade carioca sendo o berço dos principais professores do gênero, as nomenclaturas executadas por lá são sempre mais utilizadas.

Em conversa com a professora e minha orientadora Waledete Brito sobre as movimentações do zouk brasileiro discutimos sobre o corredor, desta conversa saiu o pensamento do laboratório a seguir:

- O túnel: os participantes se posicionam em formato de túnel, uma fileira de condutor de um lado e de conduzidos do outro, por onde um par por vez deve deslocar-se ao estímulo da música, enquanto executa possibilidades de movimentos com o tema: corredor.

O giro simples é o primeiro passo onde o par executa um giro, sendo a porta de entrada para outras possibilidades no Zouk brasileiro, é também a base para o retorno da

maioria de giros. Estabelece uma nova forma de conexão aberta, mudando a direção do corredor e adotando outro posicionamento.

- O líder e o pião: o jogo consiste em nomear um participante como líder e os outros participantes são definidos como “piões”. O líder dá comando de possibilidades de giros enquanto os participantes executam. Exemplo: giro com um pé, giro com a cabeça virada para cima etc.

No giro do cavalheiro e da dama podemos observar uma maior condição de opções em movimentos de conexão aberta, onde os pares executam movimentos um pouco mais afastados, nestes casos o uso de variações é bem presente.

- Defenda seu eixo: o exercício consiste em escolher um condutor e um conduzido, o condutor através de conexão com os braços ao toque da mão leva o conduzido a andar pelo espaço, ao comando do orientador, executa um giro ou virada aleatória. Já o conduzido precisa utilizar as pernas e a conexão com os braços como forma de se equilibrar, defendendo assim o seu equilíbrio.

Em nossa metodologia, os alunos que estiverem confortáveis e com total domínio do que foi passado no módulo 1, ficam aptos a ingressar no módulo 2, ou seja, deixa de ser iniciante e passa a ser iniciado, já tendo o conhecimento básico dos movimentos e ideias sobre o Zouk brasileiro.

MÓDULO 2 – INICIADOS:

Ondas, isolamento e expressão corporal

Fundamentos: Rolos de corpo circular, frontal e lateral / isolamento de peito e quadril / contato corporal / brincando com a música

Quadro 3 – Movimentos evolutivos na dança de salão no módulo iniciado

FLOREIO DE BASE	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Variação do movimento de base (vai e vem) onde o cavalheiro modifica a estrutura do movimento deixando a perna direita na volta, fazendo com que a dama enfeite o movimento utilizando o corpo ou as pernas.</i>
	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Inicia a consciência e execução de deslocamento em giro, onde o cavalheiro e dama deslocam-se no contratempo e não somente no tempo.</i>

DESLOCAMENTO DE GIRO DO CAVALHEIRO E DA DAMA	
ONDULAÇÃO FRONTAL	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Movimento de ondulações para frente ou para traz, onde o corpo movimentase em ondas obedecendo às articulações.</i>
ONDULAÇÃO LATERAL	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Movimento de ondulações para as laterais (esquerda e direita), onde o corpo movimentase em ondas, obedecendo as articulações.</i>
“RAUL”	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Varição do “vai e vem” onde o condutor rodeia a conduzida enquanto ela executa ondulação frontal (extensão e contração do peito).</i>
“BONUS”	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Giro externo que a dama executa de forma linear finalizando com uma preparação de giro (patinha), retornando para o cavalheiro.</i>

No segundo módulo, o aluno já está familiarizado com as bases do ritmo e preparado para iniciar movimentos mais complexos, já pode executar algumas variações, é iniciado a entender ondulações e executar bloco de movimentos (sequência um pouco mais extensa). Ademais, já possui um repertório corporal construído a partir dos elementos do Zouk, o que facilitará no momento de trabalhar o improviso.

Para muitos alunos executar variações ou improvisar é extremamente difícil, os exercícios propostos até aqui servem não só para melhor relacionar com os movimentos existentes no Zouk brasileiro, como também criar o entendimento e o hábito de criar caminhos para o corpo expressar-se.

Como o primeiro item a ser trabalhado no módulo 2 é uma variação de um passo já existente (vai e vem), apresentamos um exercício que não só faz o praticante se conectar com o seu par, como o faz entender um pouco mais sobre as possibilidades de variação dentro da execução dos movimentos, traz também continuidade ao pensamento de improviso e caminhos que o indivíduo pode trilhar na dança a dois de forma mais autoral.

- Corpo numerado: o jogo em que o orientador numera partes do corpo dos participantes (jogadores), fazendo com que o grupo associe e memorize cada parte ao seu número; logo em seguida sugere duas partes corporais a serem trabalhadas, por exemplo, parte 1 (cabeça) e parte 2 (quadril), indicando apenas o número correspondente, a fim exercitar a memória e criatividade na execução dos

movimentos. O movimento das partes solicitadas deve ser criado pelo próprio aluno, ou seja, ele abre seu campo de criação e faz o movimento como quiser, no tempo e espaço por ele escolhido.

No giro do cavalheiro e da dama, o cavalheiro troca de lugar com a sua dama, e logo em seguida volta para o mesmo lugar, a mesma coisa acontece com a dama: ambos, apesar de trocar de lugares, ainda permanecem ao final dos giros no mesmo local, para isso trabalhamos com exercício o deslocamento, neste caso o praticante deve deslocar-se em todas as marcações do tempo-contratempo (3-1,2,3), sendo assim:

- Caminhando em 3, 123: os participantes (jogadores) são orientados a deslocar-se pelo espaço executando movimentos de contratempo em deslocamento.

Para um melhor entendimento do aluno sobre ondulação, trouxemos o exercício do gelo, que pode servir tanto para ser trabalhado no entendimento de ondulação lateral ou frontal. Movimentos com ondulações são mais complexos, pois são trabalhados grupos musculares de forma isolada, nestes casos se não forem executados de forma eficaz pode gerar alguma lesão.

- Gelo derretendo no corpo: jogo em que o orientador, escolhe partes do corpo e orienta os participantes a imaginarem que um gelo está derretendo sobre a determinada parte escolhida, fazendo com que o movimento de ondulação e possibilidades de posicionamento se estabeleça a partir de derretimento.

O “Raul” é um movimento onde o indivíduo executa uma ondulação frontal começando pelo peito elevado para cima e depois para baixa, tem esse nome pois o gesto faz alusão ao ato de vomitar. No Rio de Janeiro a forma popular de dizer que a pessoa vomitou é “chamar o Raul”, daí o movimento ficou conhecido com este nome. A condução se dá no ato do condutor lançar a mão direita do conduzido para cima, fazendo um impulso.

- Alto e Baixo: são formados pares, logo em seguida são escolhidos líderes e liderados, os jogadores líderes sinalizam com os braços para cima a indicação de que os jogadores liderados executem movimentos em que busquem o nível alto e braços

para baixo movimentos no nível baixo. Depois os papéis invertem-se e todos têm a possibilidade de experimentar as ações do jogo.

O bônus, sendo o último movimento do módulo 2, faz com o que o participante tenha maior entendimento, pois trata-se de um conjunto de movimentos que são executados em sequência. Adílio Porto (criador inicial do ritmo) explica em suas aulas que deu este nome para o movimento como forma de recompensa, caso os alunos aprendessem os outros movimentos que compunham o nível básico, ganhariam um movimento de bônus, assim ficou sendo conhecido esse movimento, embora como já foi mencionado antes as nomenclaturas podem sofrer alterações na região que está sendo ensinada.

Neste momento o aluno já entende sobre a improvisação, então é estimulado a buscar novas possibilidades de execução, trabalhando o seu repertório corporal da maneira que melhor desejar no tempo e espaço de sua autocriação. Ele é responsável pelas suas escolhas de movimentos, organizando cada passo e gestos na ordem que bem quiser.

- Sou eu que decido: um conduzido (a) em um determinado momento se desvincilha de todo o movimento proposto pelo condutor (a) e executa movimentos de sua proposta e, em seguida retorna para a posição em que o condutor (a) possa retomar a liderança.

Concluídos os trabalhos com o bônus, encerramos o módulo 2, sendo assim os alunos aprovados nas execuções e clareza de movimentos passam para módulo 3, integrando como intermediários. Com este módulo podemos demonstrar que o aluno pode avançar no Zouk sem necessariamente executar movimento de torções que exigem outra tomada de conscientização da posição do corpo.

MÓDULO 3 – INTERMEDIÁRIO

Fundamentos: ações passivas e ativas / técnica de cambré / movimento de cabeça linear e circular / inclinações e torções

Quadro 4 – Movimentos evolutivos na dança de salão no módulo intermediário

<p style="text-align: center;">INTRODUÇÃO À TORÇÃO</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Contração de um determinado grupo muscular, enquanto outro exerce extensão. Pode ser estático (parado) ou circular (deslocando)</i>
<p style="text-align: center;">GIRO EM EIXO VERTICAL E EIXO HORIZONTAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Giro em eixo vertical: execução de giro onde o eixo indutor está em ângulo vertical;</i> • <i>Giro em eixo horizontal: execução de giro onde o eixo indutor está em ângulo horizontal.</i>
<p style="text-align: center;">AVIÃO</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Preparação de giro com inclinação e execução em eixo vertical</i>

Torções são umas das ações mais complexas em todo o processo do aprendizado do Zouk brasileiro, requer experiência, conhecimento e sensibilidade para não lesionar a pessoa que está sendo conduzida. Assim como nas ondulações, as torções são trabalhadas isolando grupos musculares dentro da ação do movimento, depois os movimentos desenvolvem-se de forma mais contínua.

A grande dificuldade nestes tipos de movimentos por parte de quem é conduzido, esbarra do entendimento de isolamento de uma determinada região do corpo e por parte de quem conduz seja o processo inverso conduzir de forma isolada, para isto desenvolvi um exercício que possibilita um entendimento sobre essa dissociação.

- Conexão com bastão: os jogadores são divididos em pares, em seguida são disponibilizados um bastão para cada dupla, uma pessoa será o condutor (a) e a outra condutora (o) executam movimentos de inclinação para os lados depois de forma circular, finalizando quando a cabeça está para frente ou para trás, retornando para o ponto inicial.

Em movimentos de giros é fundamental ter noção de marcação de cabeça, utilizamos a mesma técnica para melhor distribuir o equilíbrio em uma inclinação, como é o caso dos giros em eixo vertical. Nesses giros o eixo modifica-se para uma posição vertical, podendo

ser iniciado de uma preparação com início de cima para baixo ou iniciando de baixo para cima, em ambos o auxílio da marcação de cabeça se faz necessário para um melhor desenvolvimento.

- Cabeça de bailarina: neste exercício o jogador precisa executar movimentos com os quais a cabeça seja a última a sair e a primeira a chegar, podem executar em níveis diferentes.

O avião tem este nome devido ao posicionamento que o casal executa na preparação do giro, ambos se inclinam com os braços abertos para o lado oposto ao que irão girar. Uma das maiores dificuldades na execução do avião são os posicionamentos de braços na execução do movimento, para isso pensamos em um exercício que pudesse trazer as possibilidades de pensar nos caminhos que os braços percorrem.

- Múltiplas Asas: neste exercício os indivíduos executam movimentos de giro com os braços abertos, ao comando do orientador vão mudando os posicionamentos de braços, descobrindo posições diferentes ao longo do exercício.

Após o avião os alunos concluem o módulo 3 e passam a compor o quadro de alunos intermediários, agora já com noção de ondulações, torções básicas e giros, tudo o que um praticante de Zouk brasileiro precisa dominar para se divertir nos salões.

MÓDULO 4 – AVANÇADO

Fundamentos: musicalidade / diferentes dinâmicas / contrabalançar no lugar e em movimento / gira / vira / apoio ao redor das damas / movimentos circulares e lineares

Quadro 4 – Movimentos evolutivos na dança de salão no módulo avançado

<p style="text-align: center;">TORÇÃO COM FINALIZAÇÃO EXTERNA</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ao executar o movimento de torção o par tem a possibilidade de finalizar com um movimento que explore a conexão mais aberta</i>
<p style="text-align: center;">BALÃO</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Movimento circular onde o par inclina-se de forma circular</i>

CONTRAPESO	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Movimento com o qual o par executa um contrapeso girando em força contrária.</i>
VARIAÇÕES DE MOVIMENTOS ANTERIORES	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Possibilidades de construção de movimentos, utilizando as técnicas trabalhadas nos módulos, bem como os movimentos ensinados</i>

Dentro da construção da minha metodologia para o ensino do Zouk brasileiro, entendo que os praticantes devem dominar primeiro a técnica que será empregada no movimento que estão executando e depois desenvolver em um passo específico, por isso organizar as movimentações de acordo com o nível de aprendizado é fundamental para o entendimento dos alunos. Aliar isso a um processo de entendimento de possibilidades de execução vai além do executar, traz sintonia, harmonia e criatividade para o par na dança.

Movimentos de torções são, a meu ver, o processo mais difícil para os alunos desenvolverem, pois envolve muitos grupos musculares, articulações e possibilidades que às vezes não fica claro para a dama, principalmente as finalizações. É bastante corriqueiro uma dama que não tem experiência finalizar um movimento de torção antes que este movimento tenha acabado. Como proposta de laboratório de criação para finalizações de torções, apresento o seguinte jogo:

- Toalha torcida: com o auxílio de um toalha torcida, os jogadores em pares dançam segurando cada um, uma das extremidades da toalha desenvolvendo movimentos de torções, percebendo possibilidades de movimentos gerados através do processo.

O balão é um movimento presente em vários ritmos brasileiros, foi herança do Maxixe, considerada por muitos historiadores a primeira dança de salão genuinamente brasileira. Neste entendimento, trabalhamos com bolas para o aluno ou aluna desenvolver o entendimento sobre as possibilidades de inclinações e de movimentos que podem ser gerados deste passo.

- Abraçando bolas: o exercício pode ser feito individualmente ou em par. Se for de forma individual, o jogador abraça-se com a bola e executa movimentos de inclinações para frente e para trás, depois vai alternando com inclinações circulares e em seguida

deslocando pelo espaço. Sendo executado em par, ambos abraçam a bola e executam o mesmo processo.

Movimentos de contrapeso são mais utilizados em danças voltadas para o show, sendo apresentados como componentes de coreografias previamente ensaiadas, sendo exigidas mais técnicas e experiência, porém pode ser ensinado de formas menos performáticas que podem ser executados em bailes

- Cabo de guerra: dois momentos, no primeiro momento o grupo é dividido em dois e ambos executam o jogo cabo de guerra, através de uma corda onde os grupos tentam puxar o outro. No segundo momento são organizadas duplas, que executam o mesmo exercício.

Alunos que desenvolveram os 4 módulos de forma satisfatória, passam a ser avançados no Zouk brasileiro, podendo desenvolver qualquer movimento que possa ser ensinado, e também desenvolveram o entendimento de improviso e caminhos que podem ser trilhados ao dançar com o seu par.

É neste momento que os alunos conseguem desenvolver sequências de movimentos mais avançadas, uma vez que já trabalhou as técnicas específicas dos passos, terá uma clareza maior ao se deparar com estes tipos de passos na aula.

A turma pode ser estimulada a desenvolver mais improvisos ao dançar, o professor pode desenvolver laboratórios de sequências de movimentos, compondo assim suas variações de exercícios para a continuidade dos seus trabalhos

3.4. Laboratórios de improvisação no Zouk

Com base nos conhecimentos adquiridos nas pesquisas e na minha própria vivência na prática das aulas que ministrei ao longo da minha carreira na dança e salão, construí minha linha de pensamento sobre o que considero como improviso na dança a dois. E isso foi sendo trabalhado na medida em que formulava as ideias. Foi um processo enriquecedor, pois tive contato com pesquisas que contribuíram para o meu fortalecimento enquanto professor, bem como a afirmação dos conceitos sobre o improviso que acredito.

Para a formulação dos laboratórios de improviso, voltei-me para minha metodologia de aplicação nas aulas do ritmo que mais estudei, o Zouk Brasileiro. Ocorre que na dança de

salão é raro o professor que planeja um cronograma específico de suas aulas e disponibiliza isso para seus alunos. Todo o programa do que será passado fica na cabeça do professor, muitas vezes o que será trabalhado na turma é decidido no alongamento que antecede a aula. Esta falta de planejamento, acredito que afete o interesse por parte dos alunos, imagino que ao inscrever-se em uma turma regular de dança de salão, o aluno precisa ter acesso ao programa de ensino que será trabalhado, e assim se organiza para concluir, pois toma como meta os conteúdos dispostos no programa.

Portanto, o primordial para a elaboração dos laboratórios de improvisação era organizar o que se trabalha neste ritmo específico e, partindo desta elaboração, organizar os exercícios de criação e improvisação com base nos passos que são ensinados para os alunos.

Esta formulação eu já havia começado a desenvolver, porém estava longe de ser concluída, uma vez que este processo de pensar e descrever passo por passo é extremamente complicado e trabalhoso, a pesquisa fez com que o resultado desta formulação viesse de forma mais efetiva. Elaborou-se como base para as aulas a serem ministradas 4 módulos que vão desde o básico até o mais avançado, distinguindo o passo que são apropriados para cada fase dos alunos.

Nas aplicações dos laboratórios de improviso, percebi caminhos que cada praticante tomava e notei a satisfação por parte das damas que com o pensamento de improviso podiam exercer sua expressão corporal, sua experiência e ideias que sem este auxílio não poderiam externalizar.

Em meio ao processo da pesquisa, me deparei com algumas dificuldades que tornaram a escrita trabalhosa. Descrever os passos foi algo de extrema complexidade, tendo em vista que a percepção para a descrição é algo subjetivo e particular, a minha visão sobre o movimento, talvez seja completamente diferente dos outros colegas de profissão, no entanto partindo do pensamento que abordo, a minha metodologia de aplicação é sobre a minha visão dos conceitos que elaborei. É claro que discutirei com os outros professores os pontos abordados nas pesquisas, isso será um processo que pretendo continuar em minha prática como professor do ritmo.

A elaboração de jogos de improviso foi outro ponto difícil de executar. Pensar em formas criativas de trabalhar a visão de improviso com base nos movimentos específicos do Zouk brasileiro foi o caminho mais conflitante, pois envolveu muitas pesquisas e coletas de tudo o que já presenciei enquanto processo de ensino e aprendizado e de criação em dança.

Esse processo de investigação do movimento, através dos jogos de improviso, nos

faz refletir mais sobre o papel do indivíduo que pratica a dança a dois, pois é fato que não se deve pensar em uma dança a dois somente no seu movimento, no individual, mas é fundamental a escuta do outro, do ambiente e de tudo o que pode construir ou desconstruir uma dança em par.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança de salão está presente em todas as esferas da sociedade e um estudo aprofundado de metodologias de ensino que abordem práticas de igualdade de pensamento, se faz importante para agregar a classe. A visão do papel do cavalheiro como condutor e da dama como conduzida é algo que nos acompanha culturalmente desde o surgimento da dança de salão. Este conceito vem sendo discutido e novos pensamentos foram gerados para justamente acompanhar o pensamento cultural da sociedade atual.

Embora novas formas de pensar o papel dos praticantes da dança a dois venham sendo apresentadas, ainda possui um longo caminho para que assuma realmente um lugar de aceitação por parte de todos nos salões que ocorrem a dança de salão.

Os resultados encontrados no processo da pesquisa permitem concluir que o entendimento da improvisação pelos praticantes leva ao fortalecimento do pensamento de que o cavalheiro na dança de salão não precisa ter o domínio excessivo sobre as damas, tornando possível a interpretação e execução da dança a dois em caminhos que gerem algo novo e de construção mútua.

A improvisação na dança Zouk brasileiro ampliou a minha visão em busca de uma proposta de ensino que possibilitasse uma maior interpretação, interação, pesquisa e criação diferenciada nesta dança. O que me fez mergulhar em distintas maneiras de seguir improvisando como necessidade de liberdade de criação em uma dança feita a dois. Contudo, acredito que a essência dos elementos que se misturam não se perde no processo, agrega e constrói novos caminhos de executá-las. Sou amante e professor de dança de salão e de Zouk brasileiro e tenho a responsabilidade na sua manutenção, preservação e crescimento, porém isso não me tira o pensamento de trazer novas formas de dialogar com o gênero, também pensar novas possibilidades que tragam uma maneira divertida e acessível a qualquer praticante.

Não foi a intenção da pesquisa criar algo que rompa em definitivo com o que já foi estabelecido na dança de salão enquanto dança a dois, somente apresentar caminhos que podem agregar ao processo de ensino aprendizagem e assim fortalecer a execução e criação em conjunto dos caminhos que o par exerce ao dançar. Trazendo uma forma de trabalho diferenciado que agrega conceitos e espaços para o diálogo na dança.

A pesquisa ainda está em processo, não se esgota neste trabalho, e pode sofrer modificações, alterações, assim como surgimento de nossos laboratórios de criação para melhor compor o quadro de ensino, por exemplo, durante o curso de pós-graduação, que pretendo, em breve, cursar.

Acredito que o que foi elaborado até aqui aponta processos pessoais de ensino e aprendizagem do praticante de Zouk brasileiro, pois não só se elaborou uma forma de pensar os caminhos de um professor atuante da dança de salão no que tange metodologias de criação, como fornece material que auxilia outros processos de criação e preparação corporal na dança a dois, para improvisar no Zouk brasileiro e, quem sabe, pode servir de base para a elaboração nos outros improvisos que compõe a dança de salão. Meu desafio neste momento para as próximas pesquisas é levar estes conceitos estudados e aplicados no Zouk brasileiro para os outros ritmos que compõe a dança de salão.

REFERÊNCIAS

CARPINETTI, Paula. **Bricolagem – procedimento artístico e metodológico**. Aversa – UNESP. SANTINHO, Igabriela Di Dontato Salvador/ OLIVEIRA, Kamila Mesquita. **Improvisação em Dança**. Guarapuara: UNICENTRO, 2013.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano – artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. P. 229-249.

FERREIRA, Lais Moura. **O contato improvisação: discurso dos profissionais que atuam com o método Jaime Arôxa**. Trabalho de conclusão do curso (Bacharelado em Educação Física) - Universidade Estadual de Londrina, 2012.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. **A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte é Isso**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

KINCHELOE, Joe L. Para além do Reduccionismo: diferença, criticalidade e multilogicidade na bricolage e no pós-formalismo. In: PARASKEVA, João (Org.). **Currículo e Multiculturalismo**. Tradução de Helena Raposo e Manuel Alberto Vieira. Mangualde. Portugal: Edições Pedago, 2006. P. 63-93.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1970.

MAICON; FRAN. **Condução compartilhada: Uma proposta de evolução natural para a dança de salão**. Disponível em: <http://dancemaisonline.com.br/conducao-compartilhada-uma-proposta-de-evolucao-natural-para-danca-de-salao/> Acessado em: 01 de dezembro de 2019.

NEIRA, Marcos Garcia; LIPPI, Bruno Gonçalves. Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012.

Gil, Jose. **Movimento Total: O corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FARIA, Ítalo Rodrigues. **A Dança, o Jogo e a Improvisação: Estratégias de Criação e Ensino** The game and the improvisation in process of creation in contemporary dance. Instituto de Artes – UNESP. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10174/7943?fbclid=IwAR1myqf73qc92Gi4gJkwEkOZTdMF8YWCN8HgAuselahwzpDjzM20RhZ5Q5I>

<http://conducaocompartilhad.hospedagemdesites.ws>