

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES – PPGCA

ELISA DE BRITO QUINTANILHA - TURMA 2015

**- DA DANÇA DE SALÃO À DANÇA COM OBJETOS –
CRIAÇÃO EM DANÇA**

2017.1

ELISA DE BRITO QUINTANILHA

**-DA DANÇA DE SALÃO À DANÇA COM OBJETOS-
CRIAÇÃO EM DANÇA**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Linha de Pesquisa Estudos dos Processos Artísticos, para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora: Professora Dr^a. Paola Secchin Braga

Niterói, RJ

2017.1

- Q7 Quintanilha, Elisa de Brito.
Da dança de salão à dança com objetos : criação em dança / Elisa de Brito Quintanilha. – 2017.
192 f. : il.
- Orientadora: Paola Secchin Braga.
- Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2017.
- Bibliografia: f. 186-190.
1. Criação. 2. Dança. 3. Dança de salão. 4. Laban, Rudolf von, 1879-1958. 5. Bartenieff, Irmgard, 1900-1981. I. Braga, Paola Secchin. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação

ELISA DE BRITO QUINTANILHA

**- DA DANÇA DE SALÃO À DANÇA COM OBJETOS –
CRIAÇÃO EM DANÇA**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Linha de Pesquisa Estudos dos Processos Artísticos, para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Paola Secchin Braga - (Presidente e Orientador)

Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof^ª. Dra. Beatriz Cerbino - (Membro Interno) –

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado - (Membro Externo)

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Marcellus Gonçalves Ferreira - (Membro Externo)

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Niterói, _____ de 2017.

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes por acolher e possibilitar o desenvolvimento desta pesquisa; especialmente ao coordenador Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão e à Secretaria do Programa pela solicitude em relação às minhas necessidades. Aos professores do programa, que guiaram tantas descobertas.

À minha Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Paola Secchin Braga, primeiramente, por aceitar me orientar, e também pelos emails, pelo diálogo, pela atenção e dedicação ao guiar este trabalho.

Aos membros da banca examinadora, pelo interesse e pela importante contribuição que oferecem à pesquisa.

Aos meus professores e colegas bolsistas de dança de salão. Aos Colegas de curso Julia Franca e Marcelo Domingues sempre tão parceiros. Aos amigos pessoais que estiveram presentes na minha caminhada: Patricia Pereira, Helenilda, Victor Hugo, Joice, Marco Polo, Henrique Passos, Renata Vidal, Carol Martins (Bailarina da Cia. de Ballet de Niterói), Alex Castro, Álvaro, e Jinn. Em especial, agradeço à amiga Vivian Vieira, pelas dicas, pelo carinho e pelo apoio que sempre me deu em toda a minha caminhada até aqui.

Aos meus pais, à minha irmã Clara, aos meus tios, Aloisio, Solange e Arueira, aos primos Bernardo e André (e esposa Bruna) por terem iluminado minha vida com suas presenças. Em especial, à Tia Rita por todo apoio no processo final da dissertação. Aos novos familiares Ubiracy, Carmen, Maria Ângela, Cândido, Alair, Tina e seus respectivos cônjuges e filhos, que com tanto amor me acolheram, cuidando de mim como se eu fosse uma filha.

Ao Diogo Henrique, meu parceiro de dança e de vida, pelo amor incondicional e paciência.
Obrigada!

RESUMO

Esta pesquisa trata do processo artístico de criação em dança que partiu de questões inerentes à dança de salão e que, ao longo do seu processo, transformou-se em um trabalho de dança solo em parceria com objetos. Ao longo da investigação, foi possível identificar e investigar os padrões de movimento característicos da dança de salão, por meio da pesquisa de movimento com base nos princípios de movimento do Sistema Laban / Bartenieff. Além disto, o caminho percorrido nas experimentações práticas conduziu a investigação ao estudo da dança com objetos. Embora o trabalho prático final tenha se focado em um objeto específico, esta pesquisa contou com o desenvolvimento de um estudo próprio da autora para este tipo de investigação criativa de movimentos em parceria com objetos na dança.

Palavras-chave: criação em dança, dança de salão, Sistema "Laban/Bartenieff", dança com objetos.

ABSTRACT

This research deals with the artistic process of creation in dance that started from issues inherent in ballroom dancing and that, throughout its process, it has become a solo dance work in partnership with objects. Throughout the investigation, it was possible to identify and investigate the movement patterns characteristic of ballroom dancing, through motion research based on the principles of movement of the Laban / Bartenieff System. In addition, the path taken in the practical experiments led to the investigation of the study of dance with objects. Although the final practical work focused on a specific object, this research included the development of an author's own study for this type of creative investigation of movements in partnership with objects in dance.

Keywords: creation in dance, ballroom dancing, System Laban / Bartenieff, dance with objects

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Passo básico do Bolero	43
Figura 2 - Gancho do Samba	46
Figura 3: Gancho redondo do samba.....	47
Figura 4- Giro da Dama (Samba)	54
Figura 5: Giro da Dama com Resgate (Samba).....	55
Figura 6: Tamanho da Kinesfera.....	64
Figura 7: Kinesferas individuais e Kinesfera do casal	65
Figura 8: Padrão Axial.....	66
Figura 9: Tetraedro Regular.....	69
Figura 10: Octaedro	70
Figura 11: Cubo e suas Diagonais	71
Figura 12: Passo de carinho do forró.....	80
Figura 13: Baston	91
Figura 14: Praticante de Baston da Islândia em performance com banda e marcha em 2015 .	91
Figura 15: Sequência de lançamento do chapéu com giro como se fosse o baston	97
Figura 16: Sequência de passagem da saia pelo corpo como se fosse o Baston segurado pela ponta	98
Figura 17: Abraço dos parceiros.....	172

ÍNDICE DE QUADROS E TABELAS

Quadros e Tabelas 1: Etapas da Pesquisa	22
Quadros e Tabelas 2: Princípios do Movimento Bartenieff, Fundamentos Corporais Bartenieff, Imersão Gesto/Postura	27
Quadros e Tabelas 3: Princípios Bartenieff relacionados à preparação para o movimento.....	33
Quadros e Tabelas 4: Transferência para Locomoção.....	41
Quadros e Tabelas 6: Fundamentos Corporais Bartenieff	50
Quadros e Tabelas 7: Esquema do Passo Básico do Samba	56
Quadros e Tabelas 8: Temas de Contínua Dinâmica e Transformação.....	59
Quadros e Tabelas 9: Camadas Básicas Para a Harmonia Espacial	59
Quadros e Tabelas 10: Diagonais do Cubo.....	72
Quadros e Tabelas 11: Planos	72
Quadros e Tabelas 12: Esquema da Categoria Forma	77
Quadros e Tabelas 13: Fatores e Polaridades da Categoria Esforço.....	81
Quadros e Tabelas 14: Ações Básicas do Esforço e relações com as modalidades da Dança de Salão	86
Quadros e Tabelas 15: Etapas para pesquisa com objetos	114
Quadros e Tabelas 16: Resumo das Estratégias de Investigação com o objeto.....	121
Quadros e Tabelas 17: Quadro Estatutos da Gafieira	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
DADOS DA PESQUISA.....	14
ENTUSIASMO DA PESQUISA.....	14
PASSOS DO PROCESSO.....	16
1.1 - CATEGORIA CORPO.....	27
1.1.1 – Princípios do Movimento Bartenieff	28
1.1.2 – Fundamentos Corporais Bartenieff	49
1.1.3 – Gesto/Postura	50
1.2 - CATEGORIA ESPAÇO.....	57
1.3 - CATEGORIA FORMA.....	75
1.4 - CATEGORIA ESFORÇO.....	81
2– DANÇA COM OBJETOS: UM CAMINHO PARA A CRIAÇÃO.....	87
2.1 – HISTÓRICO COM OBJETOS.....	89
2.2 – PARCERIA CORPO-OBJETO NA DANÇA: PARCEIRO-OBJETO.....	99
2.3 - UM CAMINHO NA PRÁTICA COM OBJETOS.....	113
2.3.1 – Observar: conhecer a Materialidade do Objeto	114
2.3.2 – Livre interação de acordo com o uso comum do objeto	118
2.3.3 - Experimentar novos usos para o objeto	119
3 – REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO PRÁTICO: DA DANÇA DE SALÃO À CRIAÇÃO EM DANÇA COM OBJETOS.....	122
3.1 - PLANEJAMENTO E ESTÍMULOS PARA A PRÁTICA.....	123
3.2 – PADRÕES DE MOVIMENTO DA DANÇA DE SALÃO.....	125
3.2.1 - Caminhadas	126
3.2.2 –Riscar o chão com os pés	129

3.2.3 – Pressionar deslizando	129
3.2.4 – Giros, meias-voltas, acentos E enfeites	130
3.3 – RELATO DO PROCESSO PRÁTICO	133
3.4 – RELAÇÕES	146
CONSIDERAÇÕES ADICIONAIS	151
CONTEXTUALIZANDO A DANÇA DE SALÃO	154
HETERONORMATIVIDADE REFORÇADA	159
O CONTRATO E O DANÇARINO DE FICHA: SUTIL SUBVERSÃO	167
PARCERIA	169
CONCLUSÃO	177
ANEXO 1 - PRINCIPAIS MODALIDADES DA DANÇA DE SALÃO	182
REFERÊNCIAS	185

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta o processo artístico de pesquisa qualitativa-performativa desenvolvido pela pesquisadora para criação em dança. A pesquisa consiste no processo criativo que culminou na produção de um trabalho prático dançado em parceria com objetos. O ponto de partida foi a dança de salão que ao longo do processo passou a se relacionar com teorias sobre gênero, aos princípios do movimento do Sistema Laban/Bartenieff, à dança com objetos e a Padrões de Movimento identificados na própria dança de salão.

Por se tratar de um processo artístico prático dançado, o primeiro capítulo contextualiza uma teoria que apresenta princípios técnicos do corpo em movimento na dança, sob o olhar do Sistema Laban/Bartenieff, contando com exemplos ilustrados por passos característicos da dança de salão. A dança se dá no corpo em movimento, no espaço, configurando formas em movimento, e, no caso da dança de salão, sob algumas trajetórias definidas. Assim, considera-se essencial para esta investigação uma breve abordagem sobre o corpo e o movimento, a forma, a noção de espaço e fatores dinâmicos pelos quais se compreende didaticamente o estudo da dança nesta pesquisa. Para tanto, foram utilizados princípios de movimento do Sistema Laban/Bartenieff como embasamento teórico, exemplificados sob a perspectiva da dança de salão com o intuito de reforçar a possibilidade de aproximação das duas áreas. É importante ressaltar, desde já, que como o objetivo da presente pesquisa não é fazer uma análise detalhada do Sistema Laban/Bartenieff, por isso em diversos momentos do capítulo, o leitor pode observar que foram priorizados os princípios que mais se identificaram com o processo da pesquisa em si.

O projeto inicial da pesquisa contava com a ideia de propor variações nos movimentos característicos da dança de salão. Entretanto, esta proposta, conforme foi concebida, tinha

relação direta com o estudo da dança a dois e, em determinado momento da pesquisa, tomou-se conhecimento de que não haveria mais um parceiro com quem pesquisar. Diante desta situação, o estudo do Sistema Laban/ Barttenieff direcionou um novo horizonte a ser investigado dentro do contexto em que se vinha pesquisando: a identificação de Padrões de Movimento na dança de salão, que consistem em percursos de movimento semelhantes que aparecem em passos diferentes das diversas modalidades da dança de salão¹, que devido às próprias características de cada ritmo musical dançado, se diferenciam por variações dinâmicas da ordem da Categoria Esforço do Sistema Laban/Bartenieff. O Sistema Laban Bartenieff é apresentado no capítulo 1, enquanto os Padrões de Movimento são descritos no capítulo 3, que descreve o processo da pesquisa, já que apresenta maior relação com esta etapa.

Sem parceiro para a dança a dois, a pesquisa prática, iniciou-se a partir da busca pela variação dos Padrões de Movimento identificados na dança de salão, entretanto, os resultados desta proposta criativa satisfizeram as inquietações da pesquisadora. Por mais que o caminho a ser trilhado neste processo de investigação não estivesse de todo definido, os resultados desta proposta não satisfaziam por completo os anseios criativos da presente autora. Seria necessário um novo estímulo para a criação. E, de forma inesperada, o objeto “saia” passou a se apresentar como possibilidade para investigação, introduzindo a dança com objetos na pesquisa.

A saia, confeccionada para ser uma peça de figurino, foi gradativamente assumindo funções diferentes desta na investigação de movimentos. A saia tornou-se, a cada laboratório

¹ Todos os passos da Dança de Salão citados ao longo da Dissertação, assim como as versões do trabalho coreográfico criado nas últimas etapas desta pesquisa são demonstradas por vídeos em um DVD anexo ao texto.

de pesquisa de movimentos, um objeto de investigação, apontando a proposta da dança com objetos como novo estímulo para a pesquisa prática.

O segundo capítulo apresenta, assim, o surgimento da dança com objetos como novo foco da pesquisa. Ele destaca o histórico da pesquisadora com objetos na dança, assumindo-o como possível razão para este deslocamento de estímulo para os objetos. Além disso o capítulo trata da escolha de objetos ligados às relações de gênero na dança de salão como continuidade do recorte temático até aqui apresentado; o caminho percorrido na investigação prática com o objeto, além de referências teóricas de dois outros pesquisadores de dança que tratam esta questão da parceria entre corpo e objeto.

A temática da parceria corpo-objeto é abordada por Giselda Fernandes em sua pesquisa sobre o *objeto-partner*, e por André Lepecki, que propõe a parceria do corpo com o objeto, num processo onde ambos se desativam de suas funções sociais ditadas pelo poder do mercado capitalista e pela sociedade do espetáculo, transformando-se em *coisas*, capazes de estabelecer uma parceria entre *coisa* (corpo) e *coisa* (objeto), na qual podem interagir de modo livre daquele pré-estabelecido pela sociedade. André Lepecki define este modo de parceria com o objeto como um mecanismo de desativação política deste. O encontro da concepção de parceria entre corpo e objeto destes dois autores passou a guiar as experimentações práticas, permitindo o estabelecimento de um fio criativo no desenvolvimento do trabalho prático de dança, capaz de passar pelas etapas de conhecimento do objeto, experimentação dele em seus usos convencionais e a investigação sobre a possibilidade de sua interação com o corpo em novos usos.

O terceiro capítulo descreve os processos de planejamento e de estabelecimento de estímulos para a prática, definindo o processo de identificação e análise dos Padrões de

Movimento identificados na dança de salão, comentados anteriormente que tiveram seu estudo direcionado pelo estudo do Sistema Laban/Bartenieff abordado no primeiro capítulo. Em seguida, o processo da pesquisa é relatado, podendo ser dividido em duas etapas distintas: antes da apresentação do trabalho dançado realizado em dezembro de 2016 no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, e depois desta. Esta divisão é importante, pois os ensaios para esta apresentação despertaram a busca por movimentações que destacassem novos usos para objetos no trabalho prático dançado. Além disso, a partir deste evento e das circunstâncias que o propiciaram, foi possível repensar aspectos do trabalho prático dançado como a trilha sonora, e as qualidades dinâmicas da movimentação, da ordem da Categoria Esforço do Sistema Laban/Bartenieff, e a própria interação com o objeto, buscando-se cada vez mais a desativação política proposta por André Lepecki.

Antes de concluir esta pesquisa faz-se necessário apresentar considerações adicionais que não se relacionam diretamente ao processo prático artístico, mas que, em termos teóricos, influenciaram diretamente diferentes etapas da presente pesquisa. Estas considerações envolvem o contexto da vivência da pesquisadora em dança de salão, questões de gênero presentes neste tipo de dança e reflexões acerca delas, que nortearam tanto a escolha de movimentos, quanto a de objetos e suas relações.

Por fim, apresentam-se reflexões e conclusões sobre o cruzamento do conteúdo teórico apresentado nesta dissertação com o processo prático, apontando intersecções entre a teoria e prática, que se dão no corpo e no pensamento do pesquisador, e que refletem no resultado final da criação: o trabalho prático de dança denominado Parceria.

DADOS DA PESQUISA

Apresenta-se a seguir, primeiramente, o entusiasmo da pesquisa, que aparece no lugar de um problema, pois entende-se que nem sempre se tem um problema de pesquisa, mas sim um fator motivador em seu lugar. Dada esta diferenciação entre estímulo e problema, acredita-se que ter um estímulo para a pesquisa seja uma motivação bastante comum em pesquisas performativas. Adiante serão esclarecidos os aspectos da pesquisa performativa e a importância de que esteja agregada a pontos da pesquisa qualitativa. Assim, entende-se que esta pesquisa pode ser considerada como qualitativa-performativa.

Posteriormente, serão descritas algumas etapas do processo da pesquisa a fim de situar o leitor sobre tal percurso, que se encontra detalhado apenas no último capítulo. Acredita-se que o caminho percorrido ao longo da pesquisa seja tão importante ou mais do que os resultados, pois o resultado é consequência do caminho percorrido ao longo do processo artístico desenvolvido. E, alterando-se detalhes do processo, talvez não se tivesse chegado aos mesmos resultados, por isso, a importância de destacar as etapas da pesquisa.

ENTUSIASMO DA PESQUISA

A presente pesquisa consiste no estudo do processo artístico de criação em dança a partir de elementos da dança de salão. Entende-se que a criação em dança a que se refere neste trabalho, opera num certo tom de hibridez no tocante ao produto do processo artístico. Pois o produto criativo não resultou nem em um trabalho de dança de salão propriamente dito, tampouco foi um trabalho que necessariamente se encaixe em alguma categoria de dança. Devido a todas as inspirações que alimentaram o processo criativo do trabalho elaborado a

decisão da pesquisadora foi de denomina-lo ao longo do texto de trabalho de dança ou trabalho dançado.

No primeiro ano da pesquisa, o estudo se concentrou na produção de documentos escritos acerca das possíveis relações e questões da dança de salão em seu contexto cultural. Entretanto, no segundo ano da pesquisa, programado para a investigação prática começaram a surgir dificuldades do âmbito da relação dos princípios teóricos determinados no primeiro momento da pesquisa com a prática em si.

As dificuldades podem levar às respostas para as questões. Algumas vezes não se sabe com exatidão o que, dentro de um determinado campo de pesquisa, se deseja estudar. Este aspecto se identifica com uma característica da pesquisa performativa defendida pelo professor australiano Brad Haseman que compreende que:

Muitos pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de “um problema”. Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como “um entusiasmo da prática”: algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado, ou, de fato, algo que somente pode tornar-se possível conforme novas tecnologias ou redes permitam (mas das quais eles não podem estar certos). Pesquisadores guiados pela prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. (HASEMAN, 2015, p.44)

Brad Haseman investiga a prática como pesquisa e defende a ideia de outro modo de direcionamento da mesma propondo, além dos métodos qualitativo e quantitativo, a pesquisa performativa. Para ele, a pesquisa quantitativa aborda as atividades que expressam algo predominantemente em quantidade, como por meio de números, gráficos ou fórmulas; a qualitativa envolve formas de investigação que se baseiam em dados qualitativos, ou seja, dados não numéricos na forma de palavras. A pesquisa performativa, por sua vez, consiste num método que expressa em dados não numéricos, diferentes de palavras dentro de um discurso escrito; aspectos simbólicos, envolvendo formas materiais da prática como imagens

fixas, em movimento, música, som, ação ao vivo, e código digital. Brad Haseman defende, ainda, que as pesquisas qualitativa e performativa não são métodos isolados, ou seja, eles podem ser combinados, pois HASEMAN diz que compartilham de diretrizes básicas, como podemos observar no fragmento abaixo.

No entanto, a investigação performativa representa algo maior do que “ a vez da performance” (que para muitos é uma forma de ação emancipatória através da contação de histórias corporificada e encenada). Este artigo propõe que a investigação performativa represente um movimento que sustenta que a prática é a principal atividade da pesquisa – e não apenas a prática de performance – e vê os resultados materiais da prática como representações de suma importância dos resultados de pesquisa em seu próprio direito.

Claro que seria tolice argumentar a favor de uma separação impermeável entre pesquisa qualitativa e pesquisa performativa, porque elas compartilham muitas diretrizes básicas. (HASEMAN, 2015, P.48)

Deste modo, é cabível que se encontre uma pesquisa que agregue parâmetros característicos tanto do método performativo, dando conta da parte prática da pesquisa, quanto do método qualitativo, tratando dos princípios teóricos e reflexões relacionados à pesquisa. Acredita-se ser este o caso da presente investigação, na qual trabalhou-se com aspectos teóricos de embasamento e laboratórios práticos que fizeram emergir questões que provocaram novas reflexões teóricas.

PASSOS DO PROCESSO

É possível segmentar, a título de análise, esta pesquisa em dois grandes momentos: um primeiro de preparação teórica e entendimento do tema com que se desejava trabalhar; e um segundo, no qual a prática e as reflexões teóricas se encontraram.

No primeiro ano a noção do que e de como pesquisar ainda estava muito nebulosa. O desejo de produzir algum trabalho prático em dança a partir de questões da dança de salão era a única concretude de pensamento em pauta para a investigação. Porém, exatamente “o que” da dança de salão se pretendia pesquisar, a metodologia do processo e os resultados esperados eram uma incógnita. Neste ponto, o contato com textos sobre a contemporaneidade relacionada à arte e sobre as questões de gênero foram essenciais para que algum pensamento sobre o trabalho a ser desenvolvido começasse a aparecer. Alguns dos textos produzidos neste período encontram-se no trecho deste trabalho denominado considerações adicionais.

Dentre as principais reflexões desta fase teórica alguns assuntos foram relevantes para o desenvolvimento do pensamento da pesquisa. Eles não se encontram necessariamente no texto, mas influenciaram claramente algumas escolhas da pesquisadora ao longo do processo artístico desenvolvido. Em primeiro lugar, a partir de autores como Giorgio Agamben, Georges Didi Huberman, Jacques Rancière, e da análise de obras de Marcel Duchamp foi possível compreender melhor as relações da arte contemporânea como um gesto que carrega consigo relações de anacronismo e dissenso frente ao tempo atual em que se concebe a obra de arte. E, a partir das noções de contemporâneo², dissenso³ e anacronismo⁴ estudada nestes

² A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (...) A contemporaneidade inscreve-se, de fato, no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico e só quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. ” (AGANBEM, 2014, p. 22 e 30)

³ “ Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. ” (RANCIÈRE, 2014, p. 48)

autores, foi possível compreender o caráter híbrido do desenvolvimento da pesquisa e os rumos que o trabalho prático final tomou gradativamente. À medida que as investigações partiram de questões dissensuais da dança de salão, incluindo aspectos advindos de outros tempos (anacrônicas), sustentados ainda na atualidade em alguns ambientes da prática, notou-se que o produto da investigação prática encaminhou-se gradativamente para uma obra que, de acordo com os conceitos visitados destes autores, aproxima-se das noções de contemporaneidade tratadas por eles. Entretanto, é importante lembrar que optou-se por não classificar o trabalho final de dança desenvolvido, denominando-o como trabalho de dança ou trabalho dançado.

O estudo de teorias de gênero, sobretudo a partir dos estudos de Judith Butler e outras autoras que seguem linhas de pensamento semelhantes, tais como Simone de Beauvoir, Sara Salih e Rachel Soihet despertaram o interesse pela busca de referências na dança sobre questões de gênero, quando foi possível encontrar autoras como Judith Lynne Hanna que escreve sobre “Dança, sexo e gênero”(HANNA, 2002) e Andrea Moraes Alves, que tem um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade nos ambientes da dança de salão (ALVES,2004). Perpassado por teorias de gênero, o olhar sobre a dança de salão foi aguçado e despertou a percepção de que este campo da dança é repleto de questões de gênero, desde a própria unidade básica para que a dança aconteça, o par; até questões sobre a vestimenta e comportamento nos ambientes onde a dança se desenvolve.

⁴ Didi Huberman (2015) levanta a ideia de um anacronismo estrutural, pela qual a inteligência do passado importa diretamente ao conhecimento do presente. Ele fala também de um tempo que é memória, psíquica, em seu processo, e anacrônica em seu efeito de montagem no tempo. Uma memória que apresenta, então, uma ancoragem inconsciente e dimensão anacrônica, e que, por sua vez, relaciona-se com a especulação sobre a memória citada anteriormente, no tocante àquelas formas e movimentos já conhecidos que insistem em reaparecer nos exercícios de improvisação.

Por último, ao estudar sobre o corpo como criador de sentido e os estados do corpo dançante, através de autores como José Gil, Hubert Godard, André Lepecki, Michel Bernard, Paola Secchin Braga e Philip Guisgand dentre outros, foi possível identificar que tipo de questões este trabalho prático poderia levar para o trabalho prático de dança. Objetivou-se, então, um trabalho dançado, cujos gestos dos corpos aparecessem livres de amarras ou padrões, partindo de corpos em processo de descolonização, em direção à sustentação dos gestos dançados em constante estado de investigação e descoberta. Um trabalho composto por gestos que parecessem saltar do interior do corpo do performer para a superfície da pele deste corpo, de modo a produzir para o espectador diferentes possíveis sentidos por meio do seu movimento.

Após destacar estes principais momentos teóricos faz-se necessário comentar sobre o segundo grande momento da pesquisa: o entrelaçamento das reflexões teóricas com as questões que gradativamente foram emergindo com a prática.

Como foi explanado nos argumentos acerca da pesquisa performativa, trata-se de uma investigação a partir da prática na qual, ao longo do percurso, pode-se deparar com dificuldades e desafios que o redesenhem. O primeiro desafio consistiu no fato de se ter idealizado um trabalho prático em dupla na origem do projeto de pesquisa, dado que, na época se estava pesquisando dança a dois numa companhia de dança de salão. Porém, ao longo do processo, dificuldades práticas, da ordem dos recursos humanos e da disponibilidade, levaram à opção de uma pesquisa prática por meio da produção de um trabalho solo de dança. E neste solo, ao longo da construção, questões envolvendo a dama no contexto da dança de salão foram aparecendo de modo mais expressivo, por mais que se tentasse incluir momentos e

movimentos da ordem da figura do cavalheiro – condutor da dança de salão. Por alguns dias esse caráter mais feminino foi um incômodo para a pesquisadora, porém a aceitação da dificuldade, possibilitou o aparecimento das novidades. Por mais que se tenha vivenciado a experiência de dançar como cavalheiro, o fato de ser mulher proporcionou uma vivência mais frequente e intensa na movimentação e vivência em dança de salão no papel da dama. Então, foi possível compreender que, nas atividades de improviso, o corpo da pesquisadora tivesse uma afinidade expressiva maior com a experiência que lhe foi mais frequente – a movimentação dita característica de dama⁵.

Um aspecto interessante é que a criatividade e os estímulos pareciam ausentes nos primeiros laboratórios, ou seja, tudo que se fazia parecia uma repetição daquilo que já se tinha vivenciado em experiências anteriores. Tanto nas vivências em dança, quanto no teatro, as relações com objetos na cena sempre foram frequentes e pouco programadas na trajetória da pesquisadora. Coincidentemente, os objetos sempre estiveram de algum modo em torno do próprio agir na cena teatral e dançada. Assim, diante da dificuldade criativa inicial, ao observar um tecido azul entre um momento e outro de investigação, surgiu o desejo e decisão de se confeccionar uma saia. Ela seria um figurino, inicialmente. Mas, após ser usada nos laboratórios de improvisação para delimitação de sequências⁶, aos poucos ela foi se tornando

⁵ A dança de salão se configura separadamente em movimentações características da dama e do cavalheiro diferentes que se complementam na realização das sequências de movimentos, denominadas passos. Mais adiante no capítulo que contextualiza a dança de salão os conceitos e questões características deste tipo de dança serão melhor definidos.

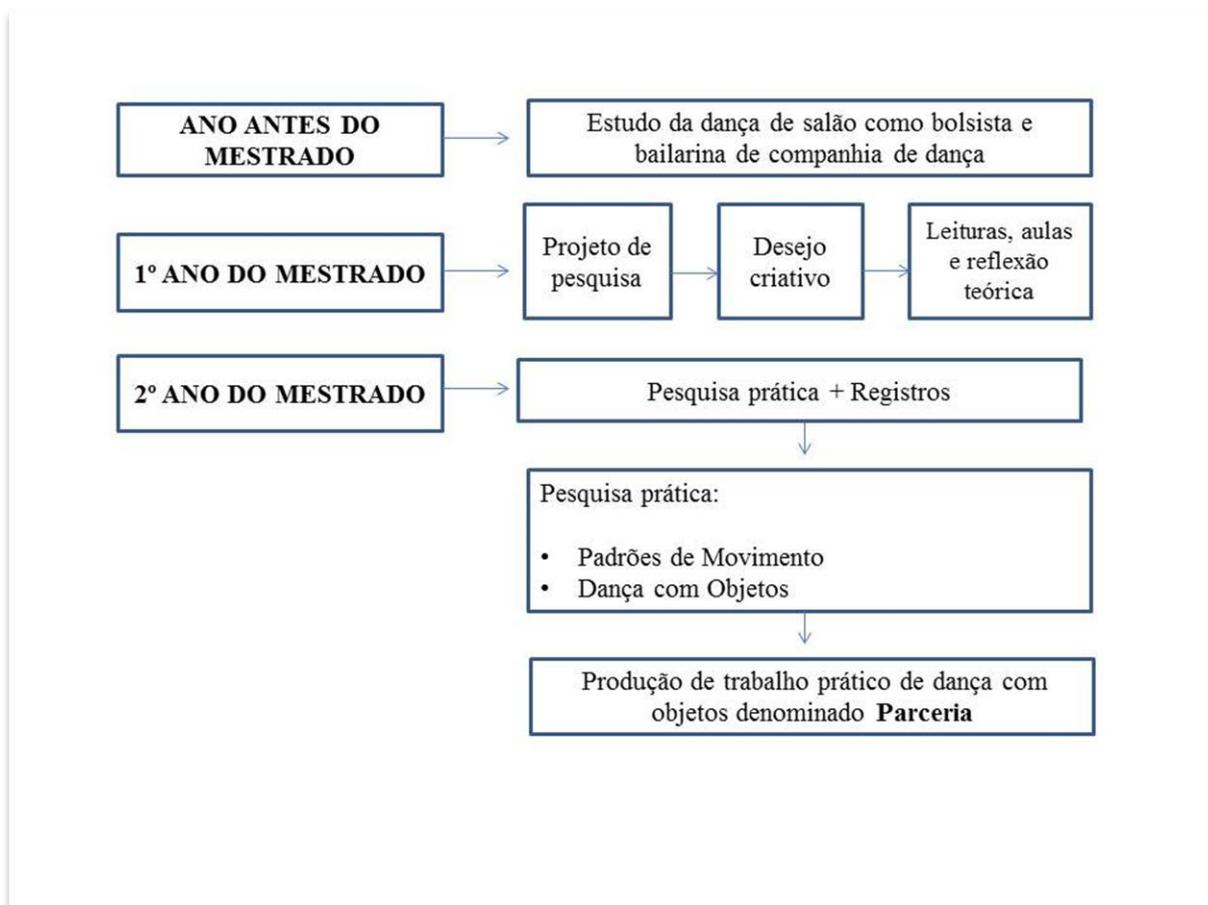
⁶ Na primeira versão do trabalho de dança criado nesta pesquisa, como havia um prazo e limite de tempo para o trabalho a ser apresentado por ocasião do Seminário *Uso Impróprio* no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, optou-se por construir o trabalho a partir da delimitação de sequências de movimentos, criadas a partir do processo de improvisação de acordo com a trilha sonora selecionada previamente pela pesquisadora. Este foi um dos métodos aplicados ao processo criativo, como poderá ser melhor observado mais adiante.

um objeto que, na cena dançada, muito mais do que um figurino, tornou-se “coisa”, coisa capaz de assumir novos usos e novas conotações no contexto do trabalho dançado. E a partir desta experiência o objeto passou a ser um aspecto extremamente importante para esta pesquisa. Após a saia, outros objetos foram experimentados e um caminho de pesquisa com o objeto foi se delineando como será melhor explicado adiante no capítulo sobre dança com os objetos.

Além disso, antes do surgimento do objeto no trabalho e de sua transformação em uma das questões centrais, o ponto de interesse na criação eram os Padrões de Movimento característicos da dança de salão. Assim, parte do trabalho e da investigação, independentemente do uso da saia, contam com um estudo sobre Padrões de Movimento que aparecem em diferentes modalidades da dança de salão, tais como tipos de giros, modos de caminhar e de se locomover que podem delinear um mesmo percurso, mas com dinâmicas diferentes nas diversas modalidades da dança de salão em que se apresentam.

Desde modo, a composição prática do trabalho contou com dois princípios de partida: os Padrões de Movimento da dança de salão e objeto na dança em seus usos próprios e novos

usos. O quadro, a seguir, apresenta as etapas e principais aspectos da pesquisa:



Quadros e Tabelas 1: Etapas da Pesquisa

Essa Introdução apresentou os dados do caminho investigativo, detalhando o tipo de pesquisa que se aplica a este estudo, que é defendida como qualitativa-performativa, e as justificativas que a enquadram neste campo. Além disto, o texto apresentou as etapas do processo, dada a importância de cada momento para que se chegasse aos resultados obtidos. Assim, compreendido o tipo e o processo da pesquisa, a seguir apresenta-se o primeiro capítulo que trata de elementos básicos acerca de princípios do movimento dançado tais como o corpo, o movimento, o Espaço, a Forma e a dinâmica (Esforço).

1 – SISTEMA LABAN/BARTENIEFF COMO BASE PARA O PROCESSO ARTÍSTICO E ALGUMAS RELAÇÕES COM A DANÇA DE SALÃO

O primeiro capítulo apresenta princípios do Sistema Laban/ Bartenieff que nortearam a investigação prática no processo artístico. Ao longo do processo de investigação destes princípios, foi possível identificar diversos cruzamentos deles com movimentos característicos da dança de salão, de modo que alguns destes aparecem como exemplos de alguns princípios ao longo deste capítulo. Este modo de exemplificação aproxima o leitor de ambos conteúdos que permearam o processo prático artístico desta pesquisa.

Para tratar alguns temas relacionados aos estudos sobre o Sistema Laban/Bartenieff a referência inicial foi o livro *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*, da autora Ciane Fernandes (2006), entretanto, outras referências complementaram posteriormente esta visão no intuito de somar informações ao conteúdo referencial desta autora. É importante ressaltar que o objetivo deste capítulo não é fazer um estudo aprofundado sobre o conjunto desta teoria pois o mesmo já foi feito por Ciane Fernandes e outros autores cujo cerne da pesquisa provavelmente requereu tal tipo de aprofundamento.

Na presente pesquisa, a abordagem sobre os estudos relacionados ao Sistema Laban/Bartenieff se concentrou nos dados relacionados ao direcionamento prático seguido ao longo da investigação e criação. Assim, ao longo do capítulo, são fornecidas as informações para que o leitor compreenda o modo como os assuntos relacionados ao Sistema Laban/Bartenieff são entendidos pela presente pesquisadora, com exemplos relacionados ao

contexto da dança de salão que é o ponto de partida desta pesquisa, de maneira a priorizar e aprofundar um pouco mais os temas mais próximos à prática desenvolvida.

Usualmente, costuma-se estudar o Sistema Laban/Bartenieff por meio de quatro Categorias: Corpo, Espaço, Forma e Esforço⁷. Sabe-se que as Categorias Espaço e Esforço foram bastante aprofundadas por Rudolf Laban nos seus estudos sobre a Corêutica e a Eukinética, termos conhecidos aos estudiosos de Laban, os quais podem ser encontrados nas leituras mais atuais como harmonia espacial (Corêutica) e esforços (eukinética). Além disto, sabe-se também que a Categoria Corpo foi introduzida por ele, porém aprofundada por seus alunos e seguidores da sua teoria, tendo como principal estudiosa e desenvolvedora Irmgard Bartenieff. Assim, pode-se dizer, segundo Karen Bradley⁸, que as Categorias Corpo, Espaço e Esforço foram derivadas dos estudos de Laban, enquanto a Categoria Forma foi, posteriormente incluída neste campo de estudo, como uma expansão dos estudos do Sistema, tendo como principal desenvolvedor Warren Lamb.

Neste ponto, é importante situar brevemente o leitor sobre os teóricos aqui citados. Rudolf Laban nasceu em dezembro de 1879, na antiga Áustria-Hungria, atual Bratislava, Eslováquia. Sua vida foi dedicada ao estudo e concepção de uma linguagem de movimentos que, posteriormente, foi chamada de Sistema Laban e desenvolvido por seus alunos e seguidores deste estudo. Formado como arquiteto, sua atuação profissional envolveu, além

⁷ Ciane Fernandes no livro *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas* nomeia/traduz a Categoria Esforço como Expressividade. Entretanto, de acordo com as demais leituras a partir de outros autores, optou-se por denominar aqui esta Categoria de Esforço, apesar de notar a clara relação entre os Fatores constituintes desta categoria e a expressividade no movimento.

⁸ “The categories that Laban derived (Body, Effort, Space) have been expanded to include a category he wrote about but did not identify as a separate category: Shape. Shape is a late-twentieth-century category developed by Warren Lamb, a protégé of Laban’s.” (BRADLEY, 2008, p.91)

dos ofícios de bailarino e coreógrafo, o trabalho com teatro e música. Suas pesquisas e suas derivações compõem um dos principais referenciais para a pesquisa, criação, notação, análise de movimento e educação. O trabalho iniciado por Laban se destaca, sobretudo, pelo seu Sistema de Análise de Movimento, a Coreologia, que segundo RENGEL (2001) “é uma gramática e sintaxe do movimento que engloba a Corêutica e a Eukinética, o uso instrumental do corpo, o relacionamento do corpo com ele mesmo, do corpo com outros corpos e do corpo com o Espaço e os Sistemas de Notação.” (RENGEL, 2001, p.40).

A Corêutica envolve o estudo da organização espacial dos movimentos, em outras palavras, a harmonia espacial. A Eukinética engloba o estudo dos aspectos qualitativos do movimento, tratando assim dos ritmos e dinâmicas do movimento, suas qualidades expressivas. Na presente pesquisa, os principais aspectos relacionados à Corêutica se encontram na Categoria Espaço, enquanto os referentes à Eukinética na Categoria Esforço. É importante ressaltar que os conteúdos da Corêutica e Eukinética não devem ser aplicados separadamente, devido ao fato de os padrões espaciais e as dinâmicas de movimento existirem como facetas de uma mesma realidade.

Irmgard Bartenieff (1900-1981) foi uma bailarina e coreógrafa alemã, aluna de Rudolf Laban e uma das principais responsáveis pela disseminação dos estudos de Laban nos Estados Unidos. Especialista em Labanotation⁹, Bartenieff teve como principal foco de sua atuação a terapia corporal e, a partir de sua pesquisa com pacientes de poliomielite, criou um método de reeducação corporal denominado de Fundamentos Bartenieff. A transdisciplinaridade entre os estudos de terapia corporal, o sistema introduzido por Laban e

⁹ Método de notação de movimento introduzido por Rudolf Laban e desenvolvido por seguidores de suas teorias.

suas possíveis aplicações à estudos de dança impulsionaram o desenvolvimento do Sistema Laban/Bartenieff, que consiste numa abordagem sobre as investigações iniciadas por Rudolf Laban, somada a muitas contribuições de estudiosos e discípulos de seu trabalho. O conjunto relacional deste Sistema consiste em quatro Categorias: Corpo, Espaço, Forma e Esforço, elementos centrais que fundamentam os olhares criativo, experimental e analítico nos estudos do movimento. É interessante destacar que o Sistema Laban/Bartenieff foi, inicialmente, assim denominado por agregar os estudos de Laban às contribuições de Bartenieff relativas à Categoria Corpo.

É importante não esquecer de destacar a importância de Warren Lamb e sua contribuição quanto aos estudos que embasam a Categoria Forma. Warren Lamb (1923-2014) foi um consultor de gestão britânico especializado no campo da comunicação não-verbal. A partir dos seus estudos com Laban, Warren Lamb desenvolveu a Análise de padrões de movimento - um sistema de análise e interpretação do comportamento de movimento, aplicado à consultoria de gestão, recrutamento de pessoal e terapia. A teoria deste sistema consiste na ideia de que cada indivíduo possui um modo próprio e único de mover-se que é constante e que estes padrões de movimentos distintos podem refletir o modo de pensar e de se comportar do indivíduo. Pelo que se pode compreender, a partir destes estudos de padrões de movimento de Warren Lamb, possivelmente somados a outras contribuições, foi possível estruturar a Categoria Forma.

Acredita-se que a dança de salão e seus modos de mover o corpo, bem como os aspectos práticos trabalhados na presente pesquisa apresentem maior identificação com alguns princípios de cada Categoria do Sistema Laban/Bartenieff. Assim, o texto a seguir visita as quatro Categorias mencionadas – Corpo, Espaço, Forma e Esforço, oferecendo uma

abordagem clara e objetiva sobre os pontos gerais de cada uma delas, realizando um breve aprofundamento sobre seus aspectos mais relevantes para esta pesquisa.

1.1 - CATEGORIA CORPO

Segundo Fernandes (2006), na Categoria Corpo, o Sistema Laban/Bartenieff aborda os princípios do movimento propostos por Irmgard Bartenieff, conforme apresentados no esquema a seguir.

PRINCÍPIOS DO MOVIMENTO BARTENIEFF	<ul style="list-style-type: none"> • Respiração e Correntes de Movimento • Suporte Muscular Interno • Dinâmica Postural • Padrões Neurológicos Básicos e Organizações Corporais • Conexões Ósseas • Transferência de Peso para Locomoção • Iniciação e Sequenciamento de Movimentos • Rotação Gradual • Intenção Espacial
FUNDAMENTOS CORPORAIS BARTENIEFF	<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios Preparatórios • Seis Exercícios Básicos
IMERSÃO GESTO/POSTURA	

Quadros e Tabelas 2: Princípios do Movimento Bartenieff, Fundamentos Corporais Bartenieff, Imersão

Gesto/Postura

Acredita-se que os Princípios do Movimento Bartenieff, a Imersão Gesto/Postura, e algumas noções de corpo sejam os aspectos mais úteis dentro desta categoria para a pesquisa que se segue. Por mais que se compreenda toda a riqueza prática dos Fundamentos Corporais Bartenieff, sobretudo para a preparação prática do corpo do indivíduo e sua percepção acerca

deste corpo, especificamente, nesta pesquisa, não serão abordados os Exercícios Preparatórios e Básicos que compõem estes Fundamentos.

1.1.1 – Princípios do Movimento Bartenieff

Dentre os Princípios do Movimento Bartenieff estão a Respiração Abdominal, que está diretamente relacionada com as Correntes de Movimento e com o Suporte Muscular Interno.

➤ Respiração Abdominal, Correntes de Movimento e Suporte Muscular Interno

A Respiração Abdominal consiste no direcionamento do ar para a região do abdome na direção do umbigo (centro do corpo). Ao inspirar o ar, inspira-se expandindo o corpo, como se estivesse irradiando o ar para as suas extremidades (cabeça e membros superiores e inferiores). Na expiração deve haver um movimento de retorno da concentração deste ar que se expandiu trilhando o caminho de volta ao centro do corpo. É importante perceber que, ao longo deste processo de inspirar-expandindo-e-expirar-recolhendo-o-ar, o movimento do ar que circula pelo corpo é chamado de Corrente do Movimento na expiração. Neste processo de retorno do ar ao centro na expiração, esta Corrente de Movimento é acionada pelo Suporte Muscular Interno que envolve a musculatura interna do quadril, composta pelos músculos íliopsoas, diafragma e quadrado lombar, juntamente a músculos profundos do quadril que são denominados pelvitrocantarianos. Então, na inspiração, o indivíduo se prepara para o movimento, expandindo e permitindo a respiração profunda, enquanto que na expiração ele usa o diafragma para engajar o iliopsoas e o quadrado lombar numa Corrente de Movimento até os músculos profundos do quadril. Este Suporte Muscular Interno facilita a transferência do peso corporal. É importante entender que a Corrente de Movimento acontece,

especialmente, na expiração, quando o diafragma, iliopsoas e quadrado lombar impulsionam esta corrente de movimento aos músculos profundos do quadril, onde concentram-se novamente para uma nova inspiração que expandirá novamente o ar pelo corpo. Este conceito de Suporte Muscular Interno consiste exatamente no uso da musculatura interna para estabilizar e dar suporte ao corpo, de modo que, ao acionar a esta musculatura para tais funções, o corpo retira qualquer eventual função de suporte que a musculatura superficial possa estar exercendo, para liberá-la para funções expressivas.

A Respiração Abdominal, as Correntes de Movimento e o Suporte Muscular Interno, assim como a Dinâmica Postural, próximo conceito a ser visto, contribuem para a prática da dança de salão na medida em que se constituem em questões corporais básicas ao suporte do corpo que dança. Neste sentido, à medida que o praticante se torna mais consciente destes conceitos em seu próprio corpo, sua dança também se torna mais consciente, o que lhe permite uma execução mais precisa dos movimentos. Na prática, o dançarino pode, por exemplo, ao tornar-se consciente da Respiração Abdominal e suas afinidades de expansão na inspiração e recolhimento na expiração, acionar esta respiração dando maior ênfase aos seus movimentos na execução de passos de dança de salão, tanto na execução dos passos em si, quanto na realização de enfeites ao longo dos passos. Quando uma dama realiza algum giro de modo que seus braços (ou mesmo um só braço) fiquem livres, ela pode realizar algum movimento de enfeite com estes braços (ou braço), de modo a enfatizar a sensação de expansão deste movimento, ao realizá-lo no momento da inspiração.

➤ **Dinâmica Postural**

A Dinâmica Postural também é um princípio intimamente relacionado com a consciência e preparação do corpo para o movimento. Aplica-se não apenas à dança de salão, mas à própria movimentação cotidiana do indivíduo. A dinâmica postural é dada por um Alinhamento do corpo entre dois polos: o Equilíbrio Postural e a Prontidão para a Mudança. O Equilíbrio Postural se relaciona com um equilíbrio do corpo nos principais eixos (vertical, horizontal e sagital) que passam imaginariamente pelo centro do corpo. A Prontidão para a Mudança, por sua vez, está relacionada com a ideia de um corpo que está numa postura sempre pronta para mudar de posição. Portanto, a Dinâmica Postural é dada por um Alinhamento Dinâmico, pois envolve alinhamento do corpo em uma postura equilibrada entre os eixos imaginários que o perpassam, e sua condição constantemente preparada a se movimentar, que dá o caráter dinâmico a este alinhamento. É importante ressaltar que um corpo pode estar aparentemente parado, porém acionado de modo a estar em Alinhamento Dinâmico. Fernandes (2006) considera este corpo em Alinhamento Dinâmico, aparentemente parado, na posição, como um corpo em Pausa Dinâmica. Na pausa dinâmica, a ideia de projetar o corpo a partir do seu centro para as extremidades dos eixos imaginários que passam por ele é um mecanismo que prepara o corpo para movimentos fora do eixo vertical.

Em relação à dança de salão, a Pausa Dinâmica é importante do ponto de vista do casal, que é um dos elementos fundamentais deste tipo de dança. A maioria dos movimentos na dança de salão é realizada com o corpo no eixo vertical, então, neste caso, a Pausa Dinâmica não precisa, necessariamente, preparar o corpo para mudanças complexas – como os próprios movimentos característicos dos passos da dança de salão, que já apresentam condições próprias de execução –, mas prioritariamente, para mudanças sutis no eixo dos

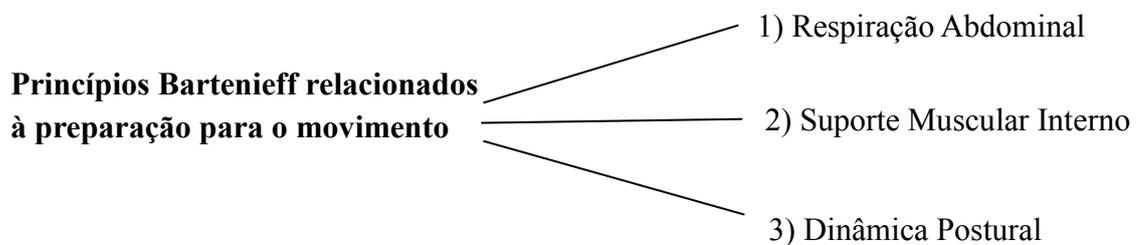
corpos capazes de prepará-los para o início dos movimentos e as transições entre eles. Além disto, entende-se que a Pausa Dinâmica prepara os corpos que formam o casal na dança de salão para as mudanças de eixo ao longo da movimentação. Pode-se observar movimentos no eixo sagital de forma bastante frequente na dança de salão. Devido à regra social de se dançar locomovendo-se no sentido da ronda nos bailes e salões (sentido anti-horário) nota-se a frequência de muitos movimentos que delineiam a locomoção dos corpos no eixo sagital, proporcionando deslocamentos para a frente e para trás. Os movimentos no eixo horizontal são menos frequentes nas movimentações da dança de salão, destacando-se momentos em que o cavalheiro levanta a dama do chão, chamados de pegadas, nos quais, em alguns casos, o eixo do corpo da dama pode se inclinar para a horizontal. Assim, ao pensar a Dinâmica Postural aplicada a dança de salão, entende-se que a relação de equilíbrio entre os eixos do corpo pode receber interferência de características predominantes neste tipo de dança, de modo que identificamos que a maior parte das movimentações ocorre com os corpos no eixo vertical, destacando-se as locomoções que se dão, principalmente, no eixo sagital.

Quanto à Dinâmica Postural, este é um conceito inerente ao corpo visto individualmente que, transferido para a dança a dois, se torna um pouco mais complexo, pois a Dinâmica Postural para a dança a dois não é apenas a dinâmica de um corpo que se coloca num Alinhamento Dinâmico pronto para a dança, mas sim de dois corpos, cada um com sua própria Dinâmica Postural e que, conjuntamente, constroem em parceria uma nova Dinâmica Postural para a dupla. Isto porque, se um dos corpos estiver em Alinhamento Dinâmico e o outro não, a harmonia dos parceiros na execução dos passos da dança pode ficar visivelmente comprometida.

Para compreender melhor esta ideia da importância da Dinâmica Postural da dupla, que também se relaciona com as Dinâmicas Posturais individuais, analisaremos abaixo o Abraço da Dança de salão¹⁰. Antes de começar a dançar, um casal se abraça da maneira que denomino Abraço da Dança de salão. É possível deduzir que os corpos abraçados se movimentam conjuntamente, logo, o conceito de Prontidão para a Mudança fica claro nesta organização corporal da dança a dois. Entretanto, quanto aos conceitos de Equilíbrio Postural e Pausa Dinâmica, os corpos que estão acostumados a se organizar individualmente, além da sua própria organização, devem construir uma organização conjunta, como se os corpos dos parceiros, quando abraçados, se comportassem como um só corpo, formado por dois corpos individuais, mas dotado de uma terceira Dinâmica Postural, correspondente à união dos corpos pelo Abraço da Dança de Salão. Este “Novo Corpo”, formado pelo entrelaçamento dos corpos dos parceiros, envolve um pouco mais do que a soma do corpo de cada um individualmente. Os dois corpos no abraço, enquanto se movimentam conjuntamente, se comportam de modo bastante diferente do modo como se movem singularmente. Assim como os corpos se entrelaçam anatomicamente, eles também se entrelaçam sensorialmente. E não se trata, neste caso, do contato da condução, mas do toque dos corpos no abraço. O modo como estes corpos sentem este toque mútuo no abraço e o modo como reagem a ele define a maneira como este novo corpo se comporta, que não é a maneira de um ou do outro corpo, nem a soma dos modos destes corpos se movimentar, mas sim, outro modo de se comportar que une estes dois corpos num modo de se mover distinto, resultante não da soma das características dos dois corpos, mas de seu enlace.

¹⁰ Conforme descrição do abraço da dança de salão no item “Parceria”, trecho sobre considerações adicionais ao fim deste texto.

Retomando os princípios de movimento de Bartenieff, é importante ressaltar que a presente pesquisadora compreende os três primeiros Princípios abordados (Respiração Abdominal, Suporte Muscular Interno e Dinâmica Postural) como fatores relacionados à preparação do corpo para o movimento e manutenção desta ao longo do mesmo, como aspectos que devem estar presentes no corpo não apenas durante o movimento, mas antes mesmo de que ele aconteça.



Quadros e Tabelas 3: Princípios Bartenieff relacionados à preparação para o movimento

Os próximos Princípios, por sua vez, parecem estar bastante relacionados com a compreensão do corpo durante o movimento, abordando tanto os assuntos relacionados ao processo de desenvolvimento motor, como de aspectos inerentes à tomada de consciência sobre modos básicos de mover do corpo. Eles são os Padrões Neurológicos Básicos (PNB), as Conexões Ósseas, o mecanismo de Transferência de Peso para a Locomoção, a Iniciação e o Sequenciamento de Movimentos, a Rotação Gradual, a Expressividade para a Conexão Corporal e a Intenção Espacial.

Entende-se que estes princípios que compõem a Categoria Corpo, bem como os das demais Categorias, não se encontram isolados como estão sendo descritos. Quando ocorre o movimento, todos os princípios de todas as Categorias (Corpo, Espaço, Forma e Esforço)

operam simultaneamente. A sua separação para fins de estudo, e mesmo a aplicação de exercícios com ênfase na percepção de um determinado princípio de certa Categoria, facilita a compreensão destes fundamentos no próprio corpo. Dado este fato, compreende-se que alguns temas da Categoria Corpo, como a Expressividade para a Conexão Corporal e a Intenção Espacial estão descritos no estudo desta Categoria, porém podem ser melhor compreendidos, neste trabalho, após o estudo das Categorias com que mais se relacionam, no caso, respectivamente, Categoria Esforço e Categoria Espaço.

➤ **Padrões Neurológicos Básicos**

Para Fernandes (2006), os Padrões Neurológicos Básicos (PNB) implicam “na modificação simultânea dos sistemas nervoso e muscular rumo à complexidade. Segundo Peggy Hackney¹¹, compreende-se que tais Padrões correspondem a conexões básicas do corpo humano estabelecidas por meio de estágios específicos de desenvolvimento progressivo no início da vida. No adulto, estes PNB se tornam integrados e funcionam, como Hackney nomeia, como Padrões de Conectividade Corporal Total¹². Neste momento do texto, optamos por dar menos ênfase à concepção de Ciane Fernandes para destacar o ponto de vista de Peggy Hackney sobre o assunto, por acreditar que Peggy Hackney esclarece melhor este tema que tem por base os estudos de Irmgard Bartenieff. É importante destacar que este campo de

¹¹ Peggy Hackney é uma professora certificada de Labanotation, terapeuta de movimento e terapeuta de massagem. Ela esteve envolvida no trabalho Laban desde 1963. Ela foi co-fundadora dos Programas Intensivos de Certificação LMA em Nova York, Seattle, Salt Lake City, Berlim e na área da Baía de São Francisco. Peggy se formou no primeiro programa de Certificado de Esforço / Forma em Nova York e foi colega de Irmgard Bartenieff por quase 15 anos. Ela é a autora de Making Connections: Integração total do corpo através dos Fundamentos Bartenieff, (Routledge).

¹² Developmental Progression: Basic Body Connections are established through a stage-specific developmental progression early in life. This basic connective patterns become integrated in the adult and function as Patterns of Total Body Connectivity which are then available for timely use and phrasing according to context. (HACKNEY, 2002, p.42)

estudo foi também bastante desenvolvido por Bonnie Cohen¹³, que inclusive, utiliza a nomenclatura “Padrões Neurológico Básicos”, na qual acredita-se que Ciane Fernandes se baseou ao utilizar esta nomenclatura em seu livro.

Hackney destaca que os exercícios dos Fundamentos Bartenieff são claramente embasados nos princípios destes Padrões Neurológicos Básicos, mas que em seu ensino ela não enfatiza uma teoria sobre a progressão do desenvolvimento¹⁴, apesar de poderem ser aplicados uma boa base de sensibilização este trabalho progressivo. Hackney destaca também que Bonnie Bainbridge Cohen pode ser considerada a principal desenvolvedora destes Padrões Neurológicos Básicos, através da sua abordagem corporal denominada Body-Mind Centering®. Por fim, ela destaca que, ao voltar por esses padrões básicos, pode-se re-padronizar respostas do organismo e se estabelecer caminhos nervosos mais eficientes para apoiar o movimento.

Entende-se que, ao longo do seu desenvolvimento, após dominar um padrão, o indivíduo busca, progressivamente, o domínio dos outros padrões de desenvolvimento do movimento. Bonnie Cohen trata de doze padrões em seu livro¹⁵, entretanto as abordagens de

¹³ Bonnie Bainbridge Cohen é terapeuta ocupacional e terapeuta do movimento registrada e formada em terapia do desenvolvimento neurológico, análise do movimento Laban e perfis do movimento Kestenberg. Atuou como terapeuta ocupacional e lecionou em hospitais universitários, realizou trabalhos corporais e de movimento em ambientes psiquiátricos, lecionou no programa de pós-graduação de dança no Antioch New

¹⁴ A progressão do desenvolvimento está relacionada com o modo progressivo com que o ser humano desenvolve sua atividade motora. Tem como caminho evolutivo os modos de desenvolvimento motor nos primeiros meses de vida do indivíduo após o nascimento. Assim, basicamente, o trabalho pela progressão do desenvolvimento pode remontar estágios do desenvolvimento, passando pelas seguintes etapas: movimentos da respiração, que partem do centro para a periferia, que relacionam cabeça e cóccix, que correspondem a partes do corpo, superior e inferior, laterais e contralaterais, progressivamente, na ordem citada. Tal progressão encontra-se melhor descrita adiante, na especificação sobre os Padrões Neurológicos Básicos, segundo a abordagem de Peggy Hackney.

¹⁵ COHEN, Bonnie Bainbridge. Sensing, Feeling and Action – The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering. Second Edition. Contact Editions. Northampton, MA, 2008.

Ciane Fernandes e de Peggy Hackney delimitam seis padrões, que julgamos serem úteis para este estudo:

- 1) Respiração (Celular e pulmonar),
- 2) Irradiação central (Centro-periferia),
- 3) Espinhal (cabeça-cauda/cóccix),
- 4) Homólogo (Superior-Inferior),
- 5) Homolateral (Lado Direto e Esquerdo) e
- 6) Contralateral (Mão Direita-Pé esquerdo ou vice-versa).

A fase da Respiração Celular pode ser compreendida pelo enchimento e esvaziamento do corpo de ar ao nível celular, numa relação de expansão e recolhimento, bem semelhante à relação vista na Respiração Abdominal, porém ainda sem uma consciência do acionamento muscular e agenciamento das partes do corpo para este movimento de respiração.

O segundo Padrão seria a Irradiação Central, que propõe uma irradiação que parte do centro do corpo, localizado na região do umbigo, como suporte central para o enchimento e esvaziamento do corpo na respiração celular, em direção às extremidades do corpo: cabeça, cauda, braços e pernas – totalizando seis pontas como uma estrela.

O próximo padrão é o Padrão Espinhal ou Cabeça-Cóccix, que pode também ser chamado de Cabeça-Cauda. Trata-se de um Padrão que, a partir do padrão da Irradiação Central, o indivíduo fica mais consciente da sua coluna e de suas possibilidades móveis, desenvolvendo desde suaves movimentos curvos a movimentos ondulantes com sua coluna.

A partir da definição das extremidades pelo Padrão Espinhal, o indivíduo expande sua percepção para as partes Superior-Inferior como um todo. É o Padrão Homólogo ou

Superior-Inferior que se desenvolve a partir do domínio do padrão anterior. Passa-se a perceber as possibilidades de diferenciação do seu movimento de maneira homóloga, de modo que as metades superior e inferior do corpo tenham a possibilidade de movimentar-se isoladamente, podendo a extremidade superior estabilizar o movimento da inferior e vice-versa. Ao relacionar o padrão homólogo com o conceito de Arquitetura Corporal de Bartenieff, que esclarece sobre partes especialmente importantes no estudo do corpo, Fernandes (2006) faz referência às duas cinturas do corpo - a pélvica e a escapular -, essenciais na percepção do padrão homólogo.

A Cintura Escapular se localiza na parte superior do corpo (envolvendo a região em torno dos ossos esterno, clavículas e escápulas) e também pode ser chamada de Centro de Levitação, sem ligação direta entre estas partes do corpo. Segundo Ciane Fernandes, esta cintura está mais relacionada a movimentos mais instáveis e móveis de que a cintura pélvica, que se relaciona a movimentos de suporte do peso. A Cintura Pélvica localiza-se na parte inferior do corpo e pode também ser chamada de Centro de Peso (envolvendo o íleo, os ísquios, a púbis e o osso sacro) sendo relacionada à estabilidade e sustentação do corpo. Nesta segmentação homóloga do corpo é importante ressaltar que a parte superior do corpo está mais relacionada às funções de mobilização e atividade muscular fina, enquanto a inferior se envolve mais nas funções de suporte e locomoção.

É possível perceber o Padrão Homólogo na própria base da dança de salão: a posição do abraço. O Abraço dos Parceiros estabiliza a parte superior do corpo enquanto a maioria dos movimentos chamados de “passos” ocorre predominantemente com a movimentação da parte inferior do corpo, espacialmente com as pernas, sem deixar de enfatizar a importância das

mudanças de posição e transferências de peso pelo quadril -sobretudo do cavalheiro- pois estes, quando devidamente realizados, tornam bastante clara a condução dos movimentos.

O Padrão Homolateral se refere ao estágio em que o corpo passa a diferenciar os seus dois lados – direito e esquerdo - a partir da coluna vertebral. Este estágio costuma se desenvolver na criança após seu controle do Padrão Homólogo. A identificação deste padrão na dança de salão é muito interessante, pois, por se tratar de uma dupla em que os parceiros dançam de frente um para o outro, quando um parceiro pisa à frente, o outro pisa atrás, tornando esta homolateralidade complementar nessa dança, algo como uma homolateralidade espelhada.

Sempre que um dos parceiros se movimenta com um lado do corpo, o outro normalmente se movimenta com o lado oposto do seu corpo numa disposição que denominamos de Complementariedade Espelhada. Entende-se que esta ideia de homolateralidade espelhada seria diferente do padrão contralateral, que será o item a ser estudado a seguir.

O Padrão Contralateral, parte do domínio dos movimentos dos diferentes lados do corpo e de suas relações de estabilização de mobilização. Ele compreende a associação dos Padrões Homólogo e Homolateral, diferenciando os lados de maneira cruzada, ou seja, superior direito e inferior esquerdo; superior esquerdo e inferior direito. O Padrão Contralateral pode ser observado em movimentos como os de caminhar e engatinhar. Quando uma criança descobre este padrão, ela já está consciente dos cinco demais padrões citados. Na Dança de salão, nos passos denominados trocadilhos, por exemplo, o padrão contralateral se faz presente numa relação de reverberação. Nos trocadilhos um pé cruza pela frente e por trás

do outro ocasionando uma locomoção. Esse movimento cruzado reverbera de maneira oposta para a cintura escapular de modo que, enquanto, por exemplo, a perna esquerda cruza à frente da direita, o tronco realiza uma rotação levemente para a esquerda. Entretanto, quando a perna esquerda cruza por trás da direita o tronco tende a retornar para a posição inicial, na direção dos quadris, sem rotações.

Estes padrões são relacionados ao desenvolvimento do corpo e seus movimentos na infância, porém na prática corporal é sempre rico revisitá-los em nossa memória adulta, desvendando novos e revisitando antigos movimentos advindos destes padrões sedimentados no corpo.

É importante considerar que na fase adulta estes seis Padrões Neurológicos Básicos já estão normalmente consolidados de maneira sólida nos corpos. As associações dos padrões a pontos específicos da dança de salão podem ser úteis para o esclarecimento da presença deles na prática deste tipo de dança. Entretanto, entende-se que na execução dos movimentos os padrões aparecem de maneira acumulativa, e em muitos movimentos, simultaneamente.

Por exemplo, muitos passos da dança de salão envolvem caminhadas (Padrão Contralateral), realizadas de modo que os parceiros caminham abraçados estabilizando a parte superior do corpo, enquanto a inferior se mobiliza (Padrão Homólogo), ou realizando movimentos diferentes nos dois lados do corpo (Padrão Homolateral) numa mesma sequência. Por ser uma dança realizada predominantemente de pé a coluna apresenta importante função, ajudando a manter o corpo de pé, ereto (Padrão Espinhal), postura para a qual os padrões da Respiração Celular e Irradiação Central podem contribuir, expandindo o corpo em suas principais extremidades.

Compreendidos os Padrões Neurológicos Básicos e suas possíveis relações com a organização corporal aplicados à dança de salão, segue-se o próximo Princípio de Movimento de Bartenieff: as Conexões Ósseas.

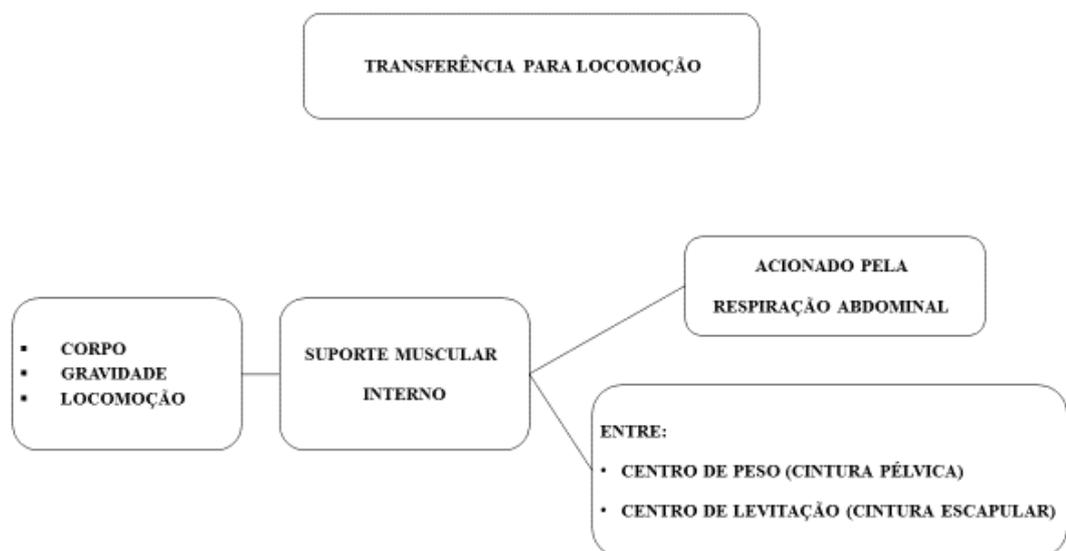
➤ **Conexões Ósseas**

As Conexões Ósseas podem ser compreendidas como linhas imaginárias que ligam diferentes marcos ósseos, conectando áreas do corpo e conferindo suporte e estabilidade e facilitando a compreensão do movimento do corpo no espaço. Estas Conexões Ósseas formam a base para a experimentação dos Fundamentos Corporais Bartenieff (sobre os quais não nos deteremos neste texto), e são essenciais no estabelecimento das relações de estabilidade e mobilidade entre as partes do corpo. Este conceito não será visto detalhadamente por não se tratar de um conteúdo diretamente relacionado à abordagem desta pesquisa.

➤ **Transferência de Peso para Locomoção**

Prosseguindo com os Princípios do Movimento Bartenieff, temos a Transferência de Peso para a Locomoção. Neste princípio temos uma relação entre o corpo a gravidade e a locomoção, pautada no Suporte Muscular Interno do corpo, visto anteriormente, e na organização corporal pautada nas Conexões Ósseas, pela qual o peso corporal se desloca no espaço, dinamicamente, entre a pélvis e o tórax. Assim, a Transferência de Peso para a Locomoção se dá entre o Centro de Peso, na Cintura Pélvica e o Centro de Levitação, na Cintura Escapular. Este princípio se conectará diretamente ao próximo, a Iniciação e Sequenciamento de Movimento, uma vez que a locomoção já pode ser o início de um movimento.

Com isto, o conceito de Suporte Muscular Interno, visto no início desta seção, normalmente será acionado pela Respiração Abdominal em conexão com o corpo e suas Conexões Ósseas, considerando a ação da gravidade, pela qual o peso se transfere de uma parte a outra do corpo, iniciando algum movimento de locomoção do corpo. Considerando, por exemplo, o caminhar, que é uma das mais simples maneiras de se locomover, antes desta ação, o peso do corpo se transfere e prepara a iniciação deste movimento de locomoção. É importante ressaltar a importância deste princípio da Transferência de Peso para Locomoção no estudo da categoria Corpo, por estar diretamente relacionado a percepção do próprio corpo e à sua consciência para o movimento.



Quadros e Tabelas 4: Transferência para Locomoção

Podemos observar na dança de salão a importância deste conceito de Transferência de Peso para Locomoção com relação à preparação para os movimentos da dança a dois. Quando se inicia um passo, existe uma relação de peso ideal para que tal sequência de movimentos se realize da maneira tal como costuma ser ensinada e praticada. Por exemplo, na realização do Gancho do Samba, na demonstração do passo, a dama precisa estar com o peso na perna direita, deixando a esquerda leve para locomoção, e o cavalheiro com o peso equilibrado entre as duas pernas, para transferi-lo para a perna direita ao iniciar o passo.

➤ **Iniciação e Sequenciamento de Movimento**

A Iniciação e Sequenciamento de Movimento envolve o impulso inicial para o movimento, e a continuidade que se dá para este impulso inicial. Pensando na Iniciação do movimento, é possível verificar qual é a parte do corpo que o inicia. Isto pode se dar a partir de uma parte central do corpo, ou por uma parte proximal, como as articulações coxo-femural e escápulo-umeral, ou ainda por uma parte medial, como cotovelos e joelhos, ou mesmo por uma parte distal, como a cabeça, os pés e as mãos. O Sequenciamento, por sua vez, pode se dar de três maneiras: Sucessivo, Simultâneo ou Sequencial (que também pode ser encontrado em traduções como sobreposto). No Sequenciamento Sucessivo, um movimento ocorre de cada vez no corpo, sucessivamente; no Simultâneo, vários movimentos ocorrem no corpo ao mesmo tempo; e no Sequencial, podemos ter movimentos Sucessivos e Simultâneos acontecendo em Sequência.

O Sequenciamento é um aspecto muito presente na dança de salão. Como os movimentos deste tipo de dança são organizados em sequências denominadas “passos” (como já foi comentado anteriormente), as relações de encadeamento de movimentos, tanto sucessivas, quanto simultâneas, podem ser claramente observadas nestes passos

convencionados da dança de salão. Além disto, é importante ressaltar que, quanto à Iniciação de Movimentos, esta, muitas vezes, se inicia a partir de sutis Transferências de Peso para a Locomoção.

Com relação ao Sequenciamento, é possível apresentar, como exemplo, o Passo Básico do Bolero. Este passo será apresentado neste texto como exemplo sempre que possível, por acreditarmos que, mesmo como unidade básica, ele é bastante abrangente quanto aos princípios de movimento.



Figura 1: Passo básico do Bolero

No passo básico do Bolero, partindo do ponto de vista do cavalheiro, há uma caminhada para a frente e para trás, pela qual a perna esquerda vaia à frente, sem transferir totalmente o peso do corpo para esta, sem levantar a perna direita do chão. Em seguida, retorna-se o peso do corpo para as duas pernas, transferindo, em seguida, o peso para a esquerda e levantando a direita que, pisará atrás, sem que se retire a esquerda do chão e sem transferir totalmente o peso para esta perna, para depois a perna direita ir novamente à frente, passando pelo peso das duas pernas e já deixar esquerda leve novamente para reiniciar o movimento. No caso da dama, a movimentação se dá da mesma maneira, com os lados opostos, os seja, espelhados em relação aos movimentos do cavalheiro. Pode-se observar este passo na sequência de imagens que demonstra alguns dos principais momentos da realização do Passo Básico do Bolero.

Nesta sequência é possível observar diferentes agenciamentos do peso do corpo, que não é totalmente transferido, quando se dá um passo à frente e atrás (segunda e quarta foto da Figura), e que se torna contido, quando o corpo passa pelo meio com o peso sobre as duas pernas (terceira e quinta foto da Figura). Nesta contenção do peso, quando o corpo passa pelo apoio dos dois pés, o Suporte Muscular Interno se torna bem mais presente, contraindo a musculatura pélvica e dando um ar de leveza a esta passagem entre um passo e outro à frente e atrás. Esse encadeamento de movimentos do passo básico do bolero é caracterizado por um Sequenciamento, predominantemente, Sucessivo.

A Simultaneidade na dança de salão ocorre a todo momento da execução da dança, entretanto, pode claramente ser observada em determinados tipos de Enfeites do movimento. Há Enfeites que o dançarino realiza entre um movimento e outro, e há Enfeites que ele pode realizar simultaneamente aos movimentos. No caso dos giros afastados que a dama realiza

com um ou dois braços livres, a maneira como ela movimenta seu braço enquanto gira é um exemplo de movimento encadeado simultaneamente ao giro. Em termos de encadeamento sequencial na dança de salão, pode ser descrito como exemplo qualquer passo característico de alguma modalidade pois, basicamente, toda a dança de salão é composta por sequências denominadas passos. O próprio Passo Básico do Bolero apresentado acima, como exemplo de Encadeamento Sucessivo de Movimentos, também se constitui num Encadeamento Sequencial.

➤ **Rotação Gradual**

A Rotação Gradual envolve movimentos de flexão, extensão e a rotação contralateral de algum segmento do corpo. Entende-se por rotação, segundo Fernandes (2006, p. 68) “os movimentos pelos quais um osso gira ao redor do seu próprio eixo longitudinal ou em torno do eixo longitudinal de outro osso”. De acordo com os princípios Bartenieff, esta Rotação Gradual se dá pelo ato de o corpo traçar caminhos arredondados, suavizando quedas e mudanças de direção, facilitando a projeção do corpo no espaço tridimensional. Este tipo de rotação não chega a caracterizar um giro, mas uma rotação contralateral parcial que estabiliza movimentos como os citados acima. Compreendemos que movimentos de rotação gradual sejam caracterizados por relações que desenhem pequenas espirais com o segmento que realiza a rotação ao redor do osso em questão, caracterizando a ideia de uma torção nesta parte do corpo. É possível exemplificar a Rotação Gradual pela descrição de um movimento do Samba chamado Gancho Redondo. Este movimento deriva de outro denominado Gancho.

No Gancho, o cavalheiro, abraçado à dama, apoia o peso na sua perna direita à direita da dama, passando sua perna da direção do corpo dela (como na segunda foto da sequência do

Gancho). Esta, por sua vez, dá dois passos para trás, primeiro (simultâneo ao do cavalheiro – segunda foto) com a esquerda e depois com a direita (terceira foto), seguidos de um passo à frente com a esquerda e outro com a direita (quarta foto da sequência), encaixando-se à frente do cavalheiro, que conduz toda esta movimentação da dama com o peso do seu corpo, enquanto suas pernas se mantêm na última posição descrita.



Figura 2 - Gancho do Samba

No Gancho Redondo, que pode ser observado na próxima sequência de imagens, o princípio dos movimentos, que acontecem em linha reta no Gancho, é o mesmo, de modo que se alteram algumas direções na execução. O cavalheiro, quando inicia a sequência com sua perna direita pisando à frente, neste movimento, pisa cruzando sua perna direita para sua esquerda, e realiza uma rotação gradual bem evidente com seu corpo, pois o seu braço se mantém abraçado à sua dama à sua direita. Ele conduz, simultaneamente, sua dama a pisar

com sua perna esquerda para trás, a qual também cruza sua perna, acompanhando o movimento dele. Em seguida, o cavalheiro, em três tempos bem marcados, numa trajetória circular, transfere o peso do seu corpo desvirando-se da rotação gradual, enquanto a dama, na mesma contagem de tempo, dá um passo para trás com a perna direita, e dois à frente, com a direita e depois esquerda, em trajetória curvilínea de movimento até colocar-se de frente para o cavalheiro.



Figura 3: Gancho redondo do samba

➤ **Expressividade para a Conexão Corporal e Intenção Espacial**

Os últimos princípios examinados aqui são a Expressividade para a Conexão Corporal e a Intenção Espacial. Na Expressividade para a Conexão Corporal utiliza-se de qualidades expressivas como recurso para promover a conexão entre as diferentes partes do corpo. Este princípio ficará melhor evidenciado no estudo da Categoria Esforço que descreverá os Fatores expressivos do movimento e suas possibilidades. Este princípio consiste no suporte de uma qualidade expressiva promovendo alguma conexão entre partes do corpo ou no corpo como um todo.

A Intenção Espacial, por sua vez, é o princípio que considera o Espaço como motivador para o movimento, de modo que o tônus muscular das partes do corpo se projete para determinado ponto no espaço, como se este ponto no espaço puxasse o corpo e/ou suas partes em sua direção. E, com isto, temos a intenção do movimento direcionada ao Espaço. Assim, como o princípio anterior que se relaciona com a Categoria Esforço, a Intenção Espacial ficará mais clara no estudo da Categoria Espaço, quando serão apresentados os princípios específicos em relação a este assunto.

Como é a primeira vez que a categoria Espaço é citada em relação a algum conceito, é importante diferenciar a categoria Espaço do Fator Espaço, pertencente à Categoria Esforço. Na Categoria Espaço, o espaço será abordado em relação à localização do corpo no espaço em que se encontra e em relação ao espaço do próprio corpo, tratando de conceitos como o Eixo do corpo, as Direções e Dimensões espaciais. Já o Fator Espaço, conceito estudado dentro da categoria Esforço, se identifica como uma atitude expressiva de atenção ao espaço, diferenciando-se entre expressões de atitude Direta ou Indireta em relação ao espaço.

Enquanto o Espaço, como Categoria, relaciona o corpo ao seu espaço físico, ou seja, o espaço em que se localiza e se movimenta, o Espaço, enquanto Fator, trata de uma atitude interna em relação ao espaço, a qual pode ser direta, como por exemplo, nos movimentos de apontar, ou indireta, como em ações em que se parece procurar algo no espaço, tendo como exemplo, a atitude em relação ao espaço quando se direciona o olhar, ao mesmo tempo, vários pontos numa sala de estar, procurando uma chave.

1.1.2 – Fundamentos Corporais Bartenieff

Como foi dito no início deste capítulo, este texto não se deterá nos Fundamentos Corporais Bartenieff. Entretanto, dada a ciência de sua existência e a importância deles na preparação para nossos laboratórios de investigação prática nesta pesquisa, optou-se por citar os nomes dos principais exercícios a título de não menosprezar sua existência¹⁶. Assim, eles encontram-se descritos nominalmente a seguir:

EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS	<ul style="list-style-type: none">• Respiração com sonorização;• Vibração Homóloga com som;• Irradiação Central;• Alongamento nas Três Dimensões com som;• Pré-elevação da coxa;• Elevação da Pélvis;• Balanço homólogo dos Calcânes em “T” ou em “X”;• Balanço Contralateral dos Calcânes em “X”;• Caminhada Lateral.
--------------------------	--

¹⁶ Para um estudo mais detalhado dos Fundamentos Corporais Bartenieff consultar as seguintes referências:
BARTENIEFF, Irmgard. Body Movement: coping with the environment. Irmgard Bartenieff with Dori Lewis. Routledge, New York, 2002.
FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo, Annablume, 2006.

<p>FUNDAMENTOS CORPORAIS BARTENIEFF (seis exercícios básicos)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Elevação da Coxa; • Transferência (ou Propulsão) Frontal da Pélvis; • Transferência Lateral da Pélvis; • Metade do Corpo (Recolhimento); • Queda do Joelho; • Círculo do Braço
---	---

Quadros e Tabelas 6: Fundamentos Corporais Bartenieff

1.1.3 – Gesto/Postura

Outro conceito abordado na Categoria Corpo, que se faz importante para esta pesquisa é a Imersão Gesto/Postura. Este conceito relaciona a postura e o gesto do corpo, considerando que esta imersão implica que estejam ligados num só movimento, com ênfase simultânea em ambos os aspectos. Podemos compreender melhor esta ideia observando a conceituação de Fernandes (2006):

O termo Imersão Gesto Postura indica a relação dinâmica entre a postura e o gesto do corpo. A postura consiste em movimentos envolvendo todo o corpo, como a transferência de peso, deslocamentos, modificações atingindo diferentes partes do corpo e a relação entre elas. Já o gesto consiste em movimentos pequenos, geralmente, indicativos, realizados com as extremidades e face¹⁷. Os movimentos do corpo podem enfatizar mudanças posturais, como acontece, por exemplo, em algumas formas técnicas e abstratas de dança, ou podem enfatizar variações no gesto, como ocorre, por exemplo, com os repórteres de televisão. A Imersão Gesto Postura implica uma ligação entre a postura e o gesto em um só movimento, simultaneamente enfatizando os dois aspectos. (FERNANDES, 2006, p. 109)

Este conceito, trabalhando gesto e postura conjuntamente, está relacionado às funções comunicativa e expressiva do movimento. O precursor deste conceito foi Warren Lamb, que conviveu e colaborou com a pesquisa de Laban entre meados das décadas de 1940 e 1950. A ideia de continuidade e consistência entre as ações, neste conceito, é muito mais importante do que a quantidade de ações sucessivas e simultâneas. Podemos compreender esta

¹⁷ Segundo FERNANDES (2006), p. 109, “definição técnica distinta da filosófica concedida por Suzanne Langer em *sentimento e Forma* (1980).”.

ideia através da descrição de Lamb sobre a relação destes dois aspectos a partir da observação do comportamento humano. Ele considera que num “corpo em movimento uma ação deve levar a outra e, esta sequência de ações pode ser confinada à parte do corpo onde ela se originou ou espalhar-se tomando outras partes igualmente” (LAMB, 1989, p. 86, apud FERNANDES, 2006, p. 112). Assim, entende-se que um movimento pode iniciar-se por um gesto e reverberar para outras partes do corpo até envolver a mudança de postura, como também pode iniciar-se a partir da mudança de postura e refletir sequencialmente num gesto. Entretanto, para que se tenha na sequência de movimentos é importante que se tenha a continuidade e a consistência entre as partes envolvidas nas ações, de modo que todo o conjunto de movimento esteja focado num único objetivo de comunicação e expressão.

Irmgard Bartenieff explica claramente a visão de Warren Lamb acerca do gesto e postura, embora colocando a visão de que alguns autores trabalham a postura na concepção de atitude corporal (*body attitude*). Assim, ela define o Gesto no campo dos movimentos que envolvem combinações de Fatores das Categorias Esforço e Forma, e Postura enquanto a extensão deste Gesto isolado para o restante do corpo. Além disto, ela destaca a atuação de Lamb com sua pesquisa utilizada, principalmente, no campo de seleção de gerentes industriais. Outro aspecto importante da observação de Bartenieff sobre este aspecto desenvolvido por Warren Lamb do Gesto e Postura está relacionado modo de análise mais conclusiva encontrado por Lamb. Em vez de observar apenas a incidência de determinado Fator de Esforço ou Forma, que não oferecia muita clareza de dados para análise, ele passou a observar a expansão do elemento particular do gesto realizado na parte isolada do corpo para o corpo como um todo, nomeando a manifestação isolada de Esforço gestual e a sua disseminação pelo corpo de Esforço postural.

Gesto, aqui, é qualquer movimento de qualquer parte do corpo em que elementos do Effort (Esforço) ou Shape (Forma) ou combinações podem ser observados. A postura não é uma entidade separada, é uma extensão de um Esforço particular ou de uma Forma de gesto que se espalha por todo o corpo. Lamb desenvolveu sua experiência com Laban em um método de avaliação (Action Profiles) para gestão industrial, no qual os requisitos para empregar gerentes industriais são formulados a partir de estudos de Esforço / Forma de observação. Tais perfis podem ser feitos para qualquer pessoa e, embora ainda sejam utilizados, principalmente, para a gestão industrial, porque é onde eles são mais conhecidos, eles também foram aplicados a professores, médicos, desportistas e de orientação profissional em muitas outras áreas de trabalho.

Um fator importante na avaliação consiste no grau em que os Fatores de Esforço se tornam posturais por meio de se espalhar por todo o corpo. O grau desta extensão é interpretado como uma indicação de potencialidade de envolvimento. Lamb descobriu que a compilação da frequência de ocorrência de um determinado Esforço ou elemento de Forma era inadequada para a análises conclusivas. Quando, no entanto, ele observou a disseminação do elemento particular de um gesto de uma parte do corpo isolada para todo o corpo, ele encontrou tais observações conclusivas indicativas de envolvimento total do sujeito. Ele chamou essa propagação em todo o corpo de Esforço postural e a ocorrência isolada ele chamou Esforço gestual. (BARTENIEFF, 2002, p.111)¹⁸

A dança de salão acontece, predominantemente, através das mudanças de postura e das locomoções. No conjunto de passos básicos das modalidades, costumam estar envolvidas algumas sequências de movimentos que se relacionam à locomoção, estando, assim, também ligadas ao conceito de mudança de postura tratado acima. A relação entre os parceiros, durante a dança, é repleta de gestos, seja por meio de códigos corporais na condução de um movimento, ou mesmo para conferir carga expressiva (Esforço) ao passo realizado, ou ainda

¹⁸ Gesture, here, is any movement of any body part in which Effort or Shape elements or combinations can be observed. Posture is not a separate entity, it is an extension of a particular Effort or Shape gesture spreading through the whole body. Lamb developed his experience with Laban into an assessment (Action Profiles) method for industrial management, in which the requirements for industrial manager jobs are formulated from studies on Effort/Shape observation. Such profiles can be made for anyone and, although they are still used primarily for industrial management because that is where they are best known, they have also been applied to teachers, doctors, sportsmen and for career guidance in many other job areas.

An important factor in the assessment is the degree to which Effort factors become postural by spreading through the whole body. The degree of this extension is interpreted as an indication of involvement potentiality. Lamb found that compiling the frequency of occurrence of a particular Effort or Shape element was inadequate for conclusive analysis. When, however, he observed the spreading of the particular element from an isolated body part gesture into the whole body, he found such observations conclusive indications of full involvement of the subject. He called this spreading into the whole body postural Effort and the isolated occurrence he called gestural Effort. (Nossa tradução)

como um Enfeite (gesto isolado), que acrescenta alguns movimentos, quase sempre de mãos e pernas, aos passos. Os Enfeites são mais frequentes na prática das damas, portanto, ao fazer referência aos Enfeites da dança de salão, é importante destacar que estes acontecem, predominantemente, nos tipos de movimento realizados por damas, o que não exclui a possibilidade de um cavalheiro realizar algum tipo de Enfeite ao longo de sua dança. Alguns enfeites costumam ser ensinados para as damas quando se aprende determinados passos e, a partir de um maior domínio do detalhe gestual que foi aprendido junto com o passo, a dama pode modificar ou criar novos Enfeites de acordo com suas afinidades gestuais.

Um exemplo de passo do samba em que a dama fica bastante livre para encadear seu gestual ao passo é o Giro da Dama com Resgate.

Primeiramente, será descrito o Giro da Dama e, em seguida, sua variação com Resgate. No Giro da Dama, o cavalheiro prepara um Gancho, mas não o faz. Em vez de prosseguir com o Gancho, ele impulsiona a crista ilíaca esquerda da dama com sua mão direita, para que ela gire pela esquerda dela, como podemos ver na sequência de imagens a seguir. A saída deste movimento se dá com um Gancho completo. É importante ressaltar que os braços da dama elevados são um modo de mover os braços nesta sequência – Enfeite – normalmente, costuma ser ensinado quando se explica o passo em sala de aula. É um modo frequente de realizar o Enfeite com os braços, pois, elevando os braços desta maneira, a dama evita de esbarrar no rosto do cavalheiro acidentalmente durante o movimento de giro.



Figura 4- Giro da Dama (Samba)

Já no Giro da Dama com Resgate, a sequência se inicia da mesma maneira que no Giro da Dama, porém, após o giro, a dama vai à frente do cavalheiro, como se fosse continuar caminhando para a frente dela. Após o término do gancho, o cavalheiro segura com as mãos nas cristas ilíacas da dama, interrompendo seu movimento de caminhada à frente impulsionado pelo término do giro (quarta foto da sequência). A quarta foto da sequência mostra também duas opções de posições de braços da dama. A partir da interrupção do movimento de caminhada, a dama dirige-se à sua posição oposta, virando com a perna direita para o sentido oposto da mesma direção (quinta foto da sequência), pisando, agora, com a perna direita e depois esquerda à sua frente (sétima e oitava fotos da sequência), onde será interrompida mais uma vez pelas mãos do cavalheiro que a segurará, novamente, nas cristas ilíacas da dama pelas costas dela. Pelo impulso dele, ela pisará com a esquerda, mudando de posição como na nona foto da sequência. Neste momento, o cavalheiro transfere o peso da

dama, enquanto encaixa-se à frente dela, que dará dois passos para trás, finalizando a sequência retomando o Passo Básico do Samba.

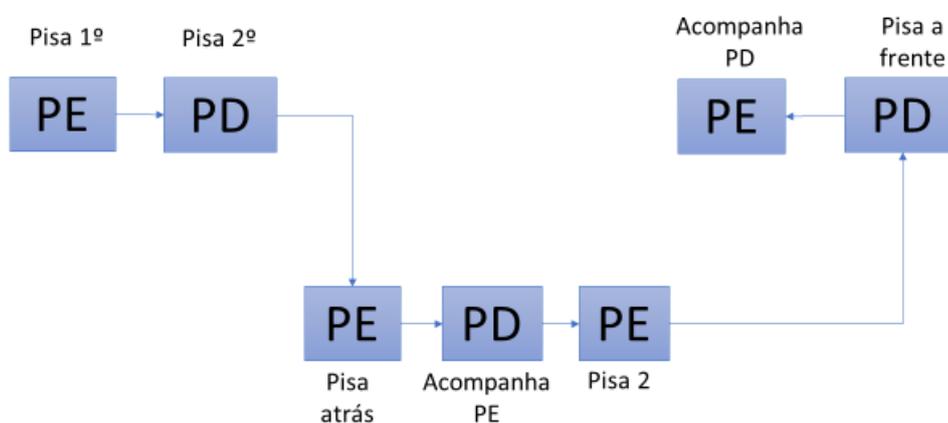


Figura 5: Giro da Dama com Resgate (Samba)

O Passo Básico do Samba, individualmente, pode ser realizado da seguinte maneira: com a perna esquerda leve, e o peso na direita, com os pés unidos, pisa-se com a esquerda e depois a direita no lugar, em seguida, dá-se um passo para trás com a esquerda, pisando no lugar com a direita e depois esquerda, e dando um passo para a frente com a direita, voltando ao local inicial e repetindo a sequência descrita. É importante ressaltar que quando dama e cavalheiro iniciam a dança do samba de gafeira pelo passo básico a dama começa com sua

perna esquerda leve iniciando o passo da maneira descrita acima, ou seja, deslocando-se inicialmente para trás, enquanto o cavalheiro, de frente para ela, inicia o passo com a perna direita leve, tendo seu deslocamento inicial para a frente.

Esquema do Passo Básico do Samba



Legenda: P.E. = Pé esquerdo / P. D. = Pé Direito

Quadros e Tabelas 7: Esquema do Passo Básico do Samba

É importante reforçar que todos os percursos após o Giro da Dama, durante o Giro da Dama com Resgate, não apresentam trajetória de braços definida, sendo este um dos passos do Samba de Gafieira em que a dama tem maior tempo livre durante o movimento para criar seus Enfeites, desde que não atrapalhe o cavalheiro nem o percurso básico do passo. Entende-se que estes agenciamentos entre Gestos de Enfeite e passos na dança de salão constituam-se num bom exemplo neste tipo de dança para o conceito de Imersão Gesto/ Postura, pois

envolvem tanto a variação de Gestos – contando com movimentos pequenos das partes isoladas do corpo (Enfeites) e da face, podendo estar relacionados aos Fatores do Esforço ou Forma, quanto a Postura – à media que pode envolver o corpo como um todo na reverberação do Gesto para sua totalidade.

Ao encerrar o estudo da Categoria Corpo é importante ressaltar que o Sistema Laban/Bartenieff compreende também o estudo do corpo e suas partes, podendo este corpo ser visto de modo segmentado a título de estudo, outro ponto que não será detalhado nesta pesquisa.

1.2 - CATEGORIA ESPAÇO

A Categoria Espaço está relacionada à arquitetura do espaço do movimento humano. Entende-se que esta ideia de arquitetura do Espaço refira-se ao conceito labaniano de arquitetura viva, definido por Rengel (2003) em relação ao imaginário espacial de Laban e a estabilidade da arquitetura de sua época.

Arquitetura viva é um conceito que no imaginário espacial de Rudolf Laban, reflete a ideia de movimento e estabilidade da arquitetura de sua época. A gestualidade e/ou a movimentação reflete a tridimensionalidade dos arcos e pilares da arquitetura. A estabilidade ou instabilidade do peso do corpo que promovem a mobilidade têm relação com a noção arquitetural do cubo. (RENGEL, 2003, p.29)

De acordo com o conceito descrito acima, entende-se que, para Laban, a relação de um corpo movendo-se no Espaço refletiria diretamente a arquitetura física do Espaço ocupado por este corpo em sua vida cotidiana, de acordo com a percepção do indivíduo sobre esta arquitetura do seu Espaço de vida e convivência cotidiana. A Categoria Espaço envolve os conceitos a seguir relacionados dos quais, destacaremos e descreveremos os que mais interessam a esta pesquisa.

- Harmonia Espacial;
- Kinesfera;
- Alcance do Movimento;
- Padrão Axial;
- Formas Cristalinas;
- Percurso Espacial.

Alguns conceitos desta Categoria não serão aprofundados neste estudo, como é o caso das formas cristalinas mais complexas como o Icosaedro e o Dodecaedro, pois acreditamos que as movimentações da dança de salão são, predominantemente, realizadas nas direções das três dimensões, que serão vistas mais adiante, sem muitas variações expressivas relacionadas às extremidades dos planos, que são estudados nas figuras do Icosaedro e o Dodecaedro.

➤ **Harmonia Espacial**

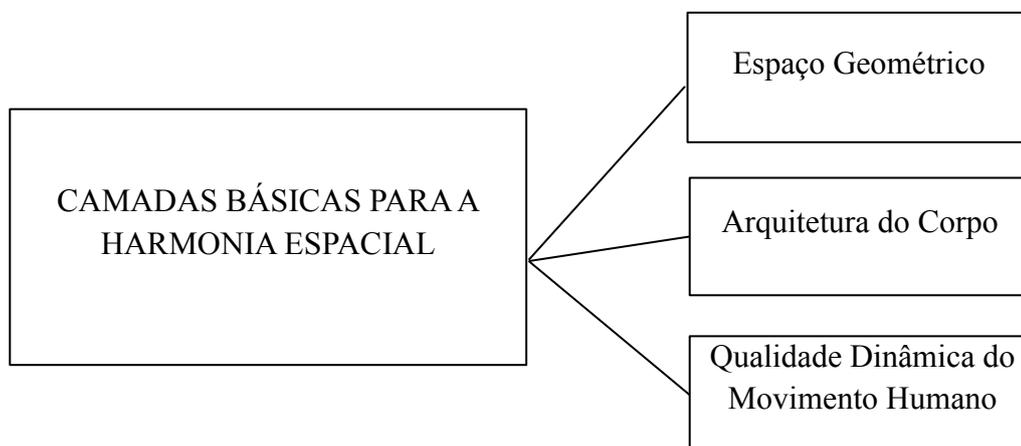
O que mais interessa, particularmente, neste conceito e, para esta pesquisa, é a ideia de um equilíbrio que resulta de duas qualidades contrastantes em ação. Este equilíbrio pode ser observado a partir do contraste nos chamados Temas de Contínua Dinâmica e Transformação. Estes são grandes temas pelos quais dois assuntos tidos como opostos influenciam e transformam constantemente um ao outro. Eles estão ligados à ideia de um *continuum* entre as polaridades e podem ser assim apresentados:

Quadros e Tabelas 8: Temas de Contínua Dinâmica e Transformação

TEMA	DESCRIÇÃO
Interno /Externo	Refere-se ao universo Interno e Externo do indivíduo, a relação entre os órgãos, tecidos e Sistemas Internos com as estruturas externas do corpo, como por exemplo, sua pele.
Ação/Recuperação	Refere-se a ação com gasto de energia na realização das atividades e a recuperação deste gasto. A Ação e a Recuperação são constituídos por qualidades complementares ou diferentes. Numa atividade de movimento o corpo costuma trabalhar constantemente se revezando entre Esforço e Recuperação, a fim de evitar o esgotamento, e mantê-lo em atividade, alternadamente.
Função /Expressão	Relaciona os aspectos funcionais das estruturas do corpo e suas propriedades expressivas.
Mobilidade e Estabilidade	Relaciona movimento e repouso de determinada parte do corpo durante a movimentação

Além dos Temas de Contínua Dinâmica e Transformação, há diversos outros aspectos para a Harmonia Espacial dentre os quais, foram destacados dois pontos importantes para o debate deste tema em relação à dança de salão: As Três Camadas Básicas para a Harmonia Espacial e as relações com os Fundamentos Bartenieff, que serão descritos a seguir.

Quadros e Tabelas 9: Camadas Básicas Para a Harmonia Espacial



Segundo Fernandes (2006), Laban nomeia Três Camadas Básicas para a Harmonia Espacial: o Espaço Geométrico, a Arquitetura do Corpo, e a Qualidade Dinâmica do Movimento Humano. Procurando compreender como estas camadas se manifestam na dança de salão, pode-se pensar o Espaço Geométrico de acordo com a localização espacial dos corpos individuais e em dupla, bem como as direções e sentidos da movimentação destes corpos. Na dança de salão, predominam as Trajetórias de movimento que desenham formas geométricas simples e bem definidas, como linhas retas e curvas, arcos, giros; enquanto a incidência de movimentos de formas indefinidas ou mesmo mais abstratas são menos frequentes neste tipo de dança.

Quanto à Arquitetura do Corpo, pode-se compreendê-la como todas as partes do corpo do indivíduo e de sua dupla enquanto se movimenta, envolvendo, não apenas as estruturas externas do corpo (como, por exemplo, os membros, a cabeça, a coluna), como também as internas (como os órgãos e líquidos internos corporais), e o corpo como um todo. Já a Qualidade Dinâmica do Movimento Humano está diretamente relacionada com as Qualidades Expressivas (Categoria Esforço) que se pode aplicar ao movimento. Pode-se pensar as afinidades Expressivas que determinado passo da dança de salão possa apresentar, por exemplo, o Passo Básico do Bolero. Da maneira como costuma ser dançado, o Passo Básico do Bolero (e o próprio Bolero, enquanto modalidade) apresenta forte relação com o Fator Tempo como costuma ser ensinado no método do Jaime Arôxa, por meio de uma contagem musical de onomatopéia “tum-e-tum”¹⁹, contagem de tempo que pode aplicar-se

¹⁹ *Tum-e-tum* trata-se de um modo de contar os compassos binários e quaternários de músicas de Bolero, ensinado em aulas de dança de salão por Jaime Arôxa, professores de sua rede e demais seguidores do seu método.

tanto a compassos binários, quanto quaternários. Além disto, dinamicamente, outra Qualidade Expressiva forte no Bolero expressa-se por uma relação de variação do Fator Fluxo, que se torna livre, quando se dá meio passo à frente e atrás, e contido, quando se dá um passo completo entre estes meios passos.²⁰

Serão tratados a seguir alguns aspectos descritos por Fernandes que delineiam traços em comum entre a Harmonia Espacial e os Fundamentos Bartenieff. Estão descritos os pontos que são de particular interesse quando relacionados à dança de salão, a fim de completar cada vez mais o quadro relacional entre a dança de salão e a teoria do Sistema Laban/Bartenieff.

Foram selecionados dois pontos importantes: Relacionamento do Corpo com e dentro do Espaço e Arquitetura Tridimensional.

O Relacionamento do Corpo com e dentro do Espaço pode ser apontado como essencial ao estudo da dança de salão, sobretudo, porque neste tipo de dança, o corpo não se relaciona somente consigo e com o Espaço, mas sim em múltiplos níveis. Há uma relação com o próprio corpo, com o corpo do outro, com o Espaço, além de uma atitude em relação ao comportamento dos dois corpos unidos em relação ao Espaço.

Neste aspecto, é importante perceber, durante a prática da dança de salão, o próprio corpo no espaço que ocupa e sua possibilidade de se relacionar com diferentes elementos que ocupam o mesmo espaço que ele e com o próprio espaço, assumindo a consciência sobre as relações e reações que a condição espacial em questão desperta no corpo movente. Sobre esta possível relação do corpo com os elementos que ocupam o mesmo Espaço, este aspecto está

²⁰ A descrição detalhada do Passo Básico do Bolero já foi feita, anteriormente, no estudo da Categoria *Corpo* quando se trata do tema *Iniciação e Sequenciamento*.

presente na pesquisa não apenas quanto à dança de salão, mas também quanto aos desdobramentos da pesquisa prática, quanto à dança com objeto, à medida que o objeto é um elemento que dança com o corpo, compartilhando do mesmo Espaço.

A arquitetura Tridimensional, por sua vez, compreende o Comprimento, a Largura e a Profundidade, trabalhando Tensões Dimensionais e Diagonais com o corpo, podendo-se destacar o caráter da dança de salão, diretamente relacionado à profundidade.

Pode-se entender esta afinidade, partindo-se da ideia de que, na dança de salão, costuma-se dançar em Ronda²¹, e devido a este sentido de movimentar-se e locomover-se das duplas, avançando e recuando na Ronda, a Profundidade é a dimensão que assume maior importância na dança de salão. Na dança a dois, a Profundidade ganha importância no Espaço entre os corpos e no espaço que o corpo do outro ocupa, pois ambos interferem na percepção do volume do próprio corpo nesta situação em Parceria, que é percebido como um novo corpo -conforme fora mencionado anteriormente- de maior volume, composto pelos corpos dos parceiros e os espaços entre eles.

➤ **Kinesfera e Alcance do Movimento**

Prosseguindo o estudo da Categoria Espaço, o próximo conceito a ser visto é o de Cinesfera ou Kinesfera. A Kinesfera trata do espaço físico tridimensional em torno do corpo. Ela pode ser imaginada como uma bolha transparente e flexível em torno de todo o corpo,

21 A *Ronda* é o sentido de movimento em que os pares se movimentam no salão de dança. Os professores de dança de salão ensinam em aula que a *Ronda* acontece no sentido anti-horário. Desta forma, os casais devem se movimentar no salão de dança, seja nos bailes ou nas aulas práticas, neste sentido. Além disto, eles também ensinam que, na *Ronda*, as ultrapassagens de casais devem acontecer por fora do círculo da *Ronda*, e que, quanto mais iniciante for o casal, ele deve localizar sua dança mais próximo do centro deste círculo, e quanto mais avançado, mais próximo à periferia.

capaz de se expandir e recolher, de acordo com a sensação que o próprio corpo tem acerca deste Espaço Pessoal. O corpo interage não apenas com sua própria Kinesfera, mas é capaz de perceber também seu Espaço Interno e seu Espaço Interpessoal, considerando, além de sua própria Kinesfera, as de outras pessoas, seu espaço geral, e o próprio corpo no espaço de ação.

É interessante ressaltar que a Kinesfera pode ter um alcance que pode ser pequeno, médio ou grande, sendo que o pequeno abrange cerca de 10 a 20 cm de distância do corpo, o médio, de 30 a 50 cm, e o grande, a partir de 50 cm do corpo.

Estes valores de distâncias são delimitados, porém a percepção visual do indivíduo sobre o próprio corpo, costuma ser um referencial também bastante válido para considerar o tamanho da Kinesfera. Além disto, é importante considerar também que o corpo pode mover-se dentro de um só alcance, ou englobando também alcances maiores ou menores de Kinesfera, sucessivamente, ao longo da movimentação. Assim, em alguns casos pode ser impreciso especificar que tal indivíduo está se movendo numa Kinesfera de determinado tamanho, pois, por exemplo, ele pode, no momento seguinte ampliar ou reduzir o alcance de sua Kinesfera, ou mesmo, numa situação mais difícil, estar com uma parte do corpo se movendo com a Kinesfera pequena e a outra média ou grande.

Em relação à dança de salão, é interessante observar que a dama e o cavalheiro apresentam Kinesferas individuais, porém considerando os parceiros, quando o casal está mutuamente conectado, pode se formar uma Kinesfera Compartilhada entre a dama e o cavalheiro, uma Kinesfera do casal, conforme pode ser observada na representação das kinesferas na próxima imagem.

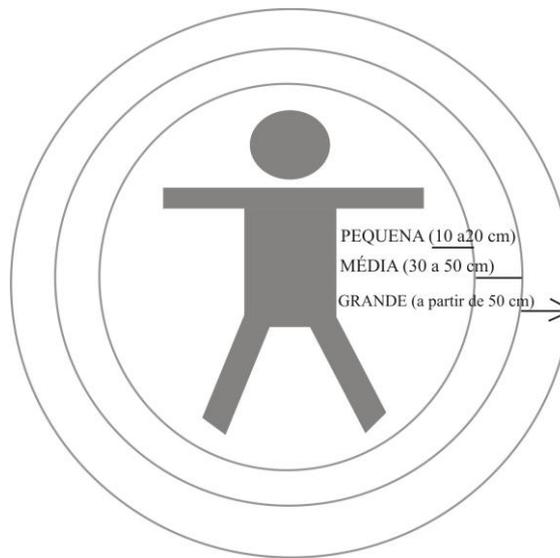


Figura 6: Tamanho da Kinesfera

A partir do conceito de Kinesfera, foi possível identificar a ideia de Kinesfera Compartilhada, que não consta claramente na teoria do Sistema Laban/Bartenieff, mas que pode ser aplicada à percepção do Espaço da dupla na dança de salão. Percebemos que, quando estão dançando juntos, os corpos componentes do casal compartilham de um Espaço próprio comum aos dois membros do casal, além dos seus próprios Espaços pessoais. Este Espaço peculiar ao casal pode ser compreendido como a Kinesfera do Casal, construída de forma compartilhada pelos dois membros do casal, que engloba a percepção do Espaço próprio ao casal.

Esta Kinesfera Compartilhada do Casal envolve a noção de cada parte dele sobre este Espaço compartilhado e, por isso, por mais que consista num Alcance Espacial comum a ambas as partes, pode apresentar sutis diferenças com relação à percepção individual deste espaço compartilhado, podendo ter maior alcance para um e menor alcance para o outro.

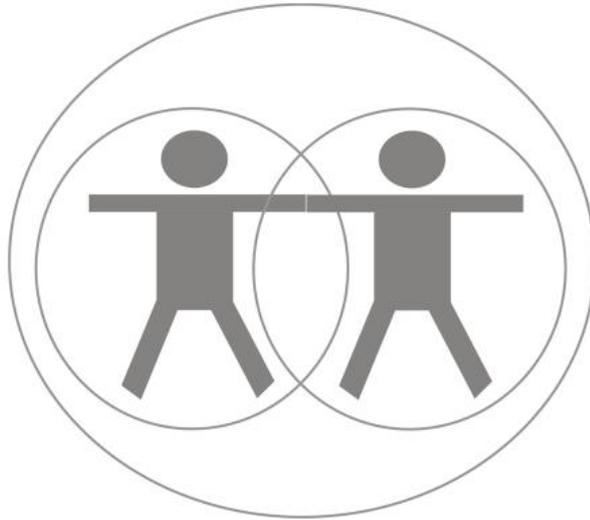


Figura 7: Kinesferas individuais e Kinesfera do casal

Quando um casal está dançando e outro casal esbarra nele, não é só a pessoa que sofreu o esbarrão que se sente com a Kinesfera invadida. Quando um casal está dançando, compete, principalmente, ao cavalheiro a vigília para que ninguém esbarre naquele casal, ou invada a Kinesfera do casal. Porém, algumas vezes os esbarrões acontecem, e a sensação do esbarrão do casal é tão forte quanto a de um esbarrão individual, como quando se anda na rua e se dá um encontrão em alguém, mas de grande impacto. De modo muito interessante, a percepção do esbarrão é sentida por ambos os parceiros porque, por mais que apenas um deles seja fisicamente abordado, a Kinesfera do casal é atingida.

Esta Kinesfera compartilhada pode ser percebida não apenas nos casos de esbarrões, mas também quanto às variações de Alcance do Movimento. Quando o casal está dançando bastante junto e abraçado, pode-se ter a ideia de uma Kinesfera pequena, recolhida, mas em movimentos mais expansivos, como por exemplo, quando o cavalheiro solta a dama no salão,

mantendo o contato de um braço, ou mesmo afastando-se dela sem contato, pode ser nítida a relação de conexão entre eles, quando estão compartilhando da mesma kinesfera, de tal modo que, mesmo estando afastados, compartilham de um espaço próprio do casal.

➤ Padrão Axial

O Padrão Axial é o próximo conceito da Categoria Espaço a ser visto. Ele consiste nas referências espaciais utilizadas para descrição de movimentos e pode ser estudado de acordo com diferentes tipos de Cruz Axial - a cruz axial envolve os vetores de Comprimento, Largura e Profundidade em relação a um ponto de referência para o Espaço. Há três principais tipos de Cruz Axial: a Padrão, a Do Corpo e a Constante.

A imagem abaixo indica uma representação da noção de Cruz Axial, considerando-se o corpo como o centro da cruz e as setas as direções que podem ser consideradas ao se identificar esta Cruz. Conforme veremos a seguir, o que delimita qual Cruz Axial se está aplicando para descrever um movimento, por exemplo, é o referencial adotado: o Espaço, o corpo ou um ponto específico no Espaço.

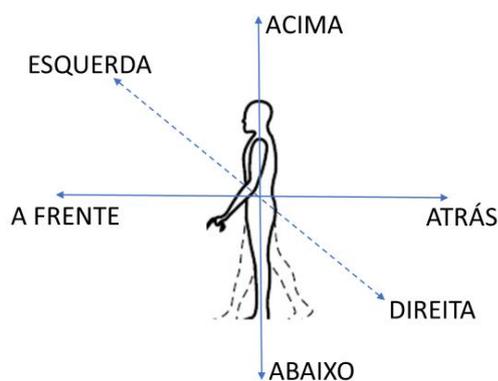


Figura 8: Padrão Axial

A Cruz Axial Padrão apresenta sua referência no Espaço, de modo que a descrição de movimentos de um corpo no Espaço, de acordo com esta Cruz Axial, obedece aos pontos de localização do espaço em que o corpo se encontra. Os pontos referenciais de cima e baixo, por exemplo, permanecem constantes, independentemente da posição do corpo.

Na Cruz Axial do Corpo, o referencial do espaço está no corpo, mais especificamente no seu Centro de Peso (localizado um pouco abaixo do umbigo), então um movimento para cima, será realizado para cima da cabeça do indivíduo de acordo com este tipo de Cruz Axial.

Já na Cruz Axial Constante, o referencial está em um ponto específico no Espaço, como por exemplo, em uma sala, determinar o canto próximo à porta como a frente. O referencial da teoria do Sistema Laban/Bartenieff costuma utilizar, principalmente, a Cruz Axial do Corpo, que identificamos ser a mesma que predomina nos movimentos da dança de salão, ressaltando-se dois aspectos em relação ao movimento e à locomoção.

Quanto ao movimento, o referencial é considerado, individualmente, no corpo de cada um (dama e cavalheiro), já que devido à posição dos parceiros, de frente um para o outro, na maioria dos passos, o sentido da frente de um coincide com o sentido de trás do outro e vice-versa, de modo que ao se considerar a Cruz Axial do Corpo de cada um para realização dos movimentos, facilita-se a compreensão e execução dos mesmos. Em termos de locomoção no salão, o referencial é o corpo do cavalheiro (para ele e para a dama). O casal que se movimenta para a frente, se move para a frente do cavalheiro, por isso, em geral, observando casais dançando em Ronda no salão, é comum notar os cavalheiros posicionados de frente para o sentido anti-horário (sentido padrão da Ronda) e as damas de costas para este sentido.

➤ **Formas Cristalinas**

O próximo conceito desta categoria a ser estudado são as Formas Cristalinas. A partir da ideia de que o corpo se movimenta ligando pontos e desenhando linhas no Espaço, e que, com isto, sua Kinesfera assume diferentes formatos, é possível compreender que as projeções do corpo nestas relações de formar no espaço podem compor Formas Geométricas, as quais podem também se configurar também em Formas Cristalinas. Ao desenhar formas no Espaço, os movimentos do corpo podem desenhar formas Geométricas Simples, como os pontos e as linhas, entretanto, as Trajetórias Espaciais da sequência que o corpo delineia podem ser descritas de acordo com formas de Sólidos Cristalinos, ou partes deles.

Neste sentido, segundo Fernandes (2006), Laban delimitou cinco Formas Cristalinas – polígonos regulares - para estruturar os princípios do corpo no espaço: o Tetraedro, o Octaedro, o Cubo, o Icosaedro, e o Dodecaedro – de acordo com o número de lados do polígono. Para alguns autores, o cubo seria o último sólido cristalino a ser estudado nesta teoria, diferente da ordem acima descrita. Entretanto, como não se pretende tratar sobre o Icosaedro e o Dodecaedro por sua menor identificação específica com o trabalho da pesquisadora, no texto, passaremos do estudo a respeito do octaedro, diretamente, às considerações referentes ao cubo.

Estas figuras têm grande importância na teoria Labaniana, pois Laban delimitou pontos em cada Sólido Cristalino que, ao serem ligados, delineiam Percursos. Estes, por sua vez, passam por diversos pontos da Kinesfera Geométrica de cada forma e são chamados de Escalas Espaciais.

As Escalas Espaciais são estruturas básicas que, ao serem trabalhadas, podem contribuir para o desenvolvimento das potencialidades do corpo e da percepção dos pontos no Espaço, já que conectam nos Percursos o Corpo e o Espaço. Apesar de o Sistema Laban/Bartenieff sugerir modos de realizar as escalas, é importante ressaltar, que os pontos definidos no Espaço podem ser utilizados combinados de maneiras diferentes das desenvolvidas por Laban, utilizando-as como base para a investigação pessoal.

A primeira forma cristalina a ser vista é o Tetraedro Regular, que se trata da forma conhecida, popularmente, como pirâmide. Esta forma possui quatro lados e quatro vértices (ou pontos), sobre uma base sólida formada por três pontos. É importante considerar que este é o mais simples Sólido Geométrico e que todos os demais derivam dele. Segundo Fernandes (2006, p. 193), “sua estrutura sólida de base (formada por três pontos e apenas um outro ponto acima desta), concede uma imagem de repouso, indicando corpos em posições estáveis. Por isso, não existem Escalas Espaciais nesta forma.”

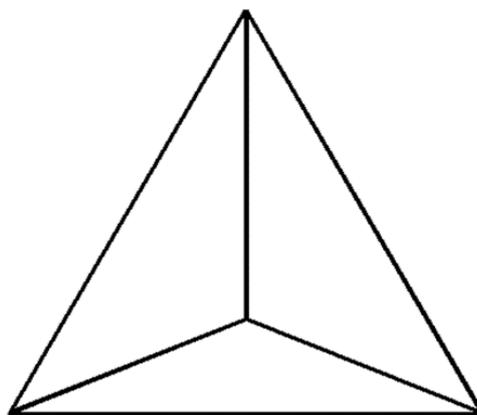


Figura 9: Tetraedro Regular

O Octaedro, que poderá ser observado a seguir, é uma figura formada a partir da intersecção de três Dimensões ou Eixos no centro do corpo²²: Vertical, Horizontal e Sagital. Ela é composta por oito lados e seis vértices (ou pontos) e sua imagem consiste em uma base quadrangular comum a duas pirâmides invertidas. Segundo Fernandes (2006), a Dimensão é uma linha que parte do Centro do Corpo em duas direções ou vetores opostos. A Dimensão Vertical corresponde à Altura, partindo do centro nas direções Acima e Abaixo, a Horizontal, corresponde à Largura, partindo do centro em direção à Esquerda e à Direita, e a Sagital, por fim, corresponde à Profundidade, partindo do centro do corpo em direção à Frente e Atrás. Unidas, estas três dimensões compõem uma Cruz Axial dentro do Octaedro.

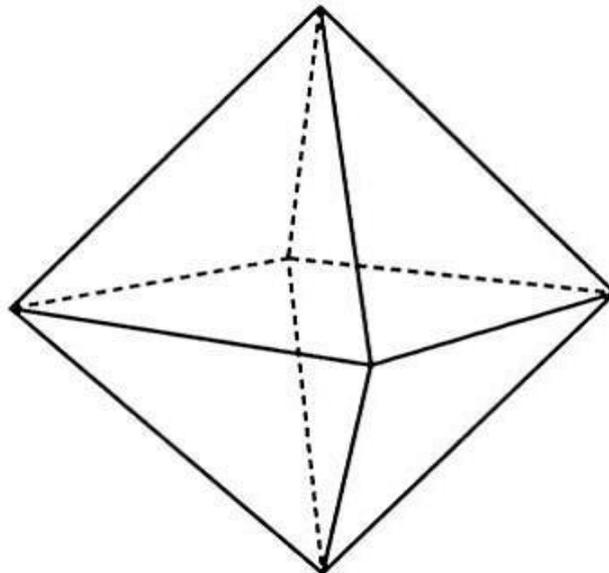


Figura 10: Octaedro

No Octaedro trabalha-se a escala Dimensional ou de Defesa, pela qual o corpo descreve as três Dimensões, indo da Vertical (acima - embaixo), para a Horizontal (esquerda -

22 Segundo Fernandes (2006), é possível compreender que o Centro do Corpo se relaciona ao centro da pélvis, localizado um pouco abaixo do umbigo, no ponto mediano entre o abdome e o sacro, de onde emergem as três dimensões do corpo.

direita) e para a Sagital (à frente - atrás), sempre passando pelo centro do corpo entre um ponto e outro.

O próximo sólido a ser visto é o Cubo. Trata-se da forma, popularmente conhecida como a de um dado de jogos, formada por seis quadrados iguais, unidos três a três. Corresponde a um Hexaedro Regular que possui seis lados e oito vértices (pontos). Ligando-se as pontas do cubo, temos as suas Diagonais. As Diagonais do cubo apresentam em si três vetores simultâneos. Ao se voltar para cada esquina do cubo, o corpo alonga-se de acordo com três vetores, como por exemplo, na Diagonal Direita, acima e à frente, o corpo dirige-se, simultaneamente, para estas direções, exatamente, no ponto mediano destes três pontos Dimensionais.

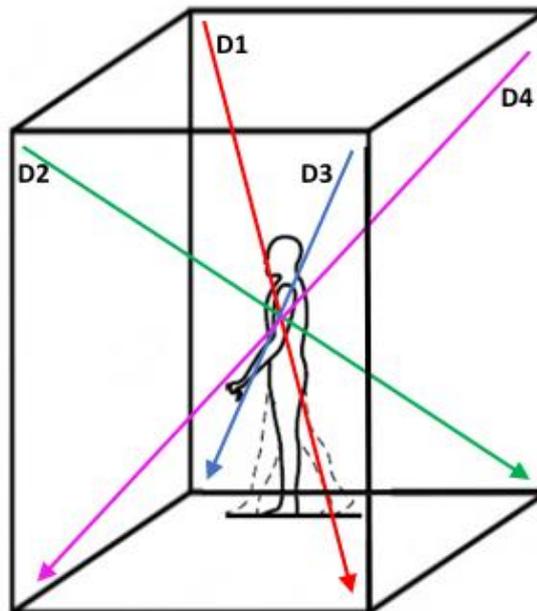


Figura 11: Cubo e suas Diagonais

Iniciando-se a escala do Cubo, chamada de Escala Diagonal, com o braço direito:

Diagonal 1	Parte do vértice da Direita Alta à Frente para o Vértice da Esquerda Baixa Atrás;
Diagonal 2	Parte o Vértice da Esquerda Alta à Frente para o /Vértice da Direita Baixa Atrás;
Diagonal 3	Parte do Vértice da Esquerda Alta Atrás para o Vértice da Direita Baixa à Frente;
Diagonal 4	Parte do Vértice da Direita Alta Atrás para o Vértice da Esquerda Baixa à frente.

Quadros e Tabelas 10: Diagonais do Cubo

Percebe-se que a ordem das Diagonais com o braço direito segue sentido anti-horário. Se realizadas com o braço esquerdo, estas diagonais deverão seguir o sentido horário.

O Icosaedro é uma figura poliédrica composta por vinte lados e doze vértices (pontos). Esta figura delinea Planos, e, neste estudo geométrico espacial, compreende-se que estes Planos são formados a partir da junção de duas extremidades do Octaedro, uma de cada Dimensão. Assim, o Plano Vertical deriva das Dimensões Vertical e Sagital, o Plano Horizontal, das Dimensões Horizontal e Sagital, e o Plano Sagital deriva das Dimensões Sagital e Vertical. Visualizar os Planos como figuras concretas já conhecidas do cotidiano contribui para seu melhor entendimento: o Plano Vertical, pode ser entendido como o Plano da Porta, o Horizontal como o Plano da Mesa e o Sagital, como o Plano da Roda.

Quadros e Tabelas 11: Planos

PLANOS	VERTICAL OU PLANO DA PORTA	Dimensões Vertical e Sagital
	HORIZONTAL OU PLANO DA MESA	Dimensões Horizontal e Sagital
	SAGITAL OU PLANO DA RODA	Dimensões Sagital e Vertical

O Dodecaedro apresenta doze lados e vinte vértices (pontos). Trata-se de uma figura complementar ao Icosaedro. E também forma planos, porém, estes apresentam suas dimensões secundárias e primárias invertidas em relação aos Planos do Icosaedro.

Não nos atemos nas escalas, pois logo no início do estudo sobre as Formas Cristalinas, foi possível perceber que a dança de salão acontece predominantemente com movimentos realizados no Octaedro, no Cubo e, considerando algumas poses, no Tetraedro. A presença do trecho acerca do Icosaedro justifica-se pelo fato de esta figura delimitar Planos, que são essenciais ao estudo do Espaço ao longo da movimentação e da própria movimentação em si.

As Formas Cristalinas foram descritas pois acredita-se que estas estão mais diretamente relacionadas aos tipos de movimentação característica da dança de salão, que desenvolve, predominantemente, Percursos que passam principalmente pelos pontos das três Dimensões do Octaedro e das Diagonais do Cubo.

➤ **Percurso Espacial**

O próximo item a ser analisado nesta categoria é o Percurso Espacial, que consiste no rastro desenhado pelo movimento, conectando, no mínimo, dois pontos no Espaço. Este conceito é muito rico para a presente pesquisa, pois apresenta forte relação com assuntos propostos no próximo capítulo.

Quando analisados segundo o estudo das Formas Cristalinas no Sistema Laban Bartenieff, os Percursos podem ser classificados como centrais (passando por caminhos de modo irradiando do centro do corpo), Transversos (cortando o espaço entre o centro do corpo e a borda da forma cristalina) ou Periféricos (passando pelas bordas da forma cristalina).

Considerando a dança de salão e suas seqüências de movimento próprias, é possível observar que estas podem trilhar qualquer um destes três tipos de Percurso. No entanto, pensando nos Percursos de movimentos dos principais passos da dança de salão, pode-se perceber que a maioria deles passa pelas Dimensões traçadas pelo Octaedro, caracterizando assim, uma afinidade com os Percursos Centrais. Assim, conclui-se que os percursos dos movimentos da dança de salão são, predominantemente, Centrais e Dimensionais, ou seja, se dão, principalmente, de acordo com as direções e sentidos determinados pelas Dimensões do Octaedro (Vertical, Horizontal e Sagital), passando em grande parte dos passos por caminhos irradiando do Centro do Corpo.

Nota-se que na dança de salão, a principal parte do corpo envolvida são os membros inferiores, e que são, predominantemente, os seus movimentos que delineiam os Percursos Espaciais deste tipo de dança. É frequente que se observe Percursos Espaciais muito semelhantes em passos de modalidades diferentes da dança de salão.

Estes Percursos, mesmo sendo semelhantes, podem apresentar imagens dançadas completamente diferentes em cada modalidade em que aparecem. Isto se dá devido às características expressivas (categoria Esforço) próprias a cada modalidade.

Este assunto será mais detalhado no Capítulo 3, no qual proponho a ideia de Padrões de Movimento. Estes Padrões não se referem nem aos Padrões Neurológicos Básicos descritos na Categoria Corpo deste Capítulo, nem aos concebidos por Warren Lamb em seu estudo de identificação de Padrões de Forma e Esforço voltados para seleção de gerentes industriais. Proponho no terceiro capítulo um estudo de identificação de Padrões de Movimento mais frequentes na dança de salão.

A ideia de identificar Padrões veio do contato com os Padrões Neurológicos Básicos e os Padrões propostos por Lamb. Entretanto, a identificação de Padrões de Movimentos frequentes na dança de salão apresenta também forte relação com os Percursos Espaciais delineados nestes movimentos, que, muitas vezes, podem ser identificados como um mesmo Percurso, presente em diferentes modalidades, em passos que recebem nomes diferentes por apresentarem Fatores de Esforço próprios ao ritmo dançado em cada modalidade.

➤ **Tensão Espacial**

O último conceito desta categoria a ser visitado é a Tensão Espacial, que consiste na interação ativa entre o torso e os membros no espaço, gerando uma contra tensão. Entendemos que este conceito esteja diretamente relacionado aos estudos das escalas nas formas cristalinas, tema que não apresenta relação direta com o propósito desta pesquisa e, portanto, não será detalhado.

1.3 - CATEGORIA FORMA

Primeiramente, é importante ressaltar que a Categoria Forma não foi, originalmente, concebida por Rudolf Laban. Sabe-se que ele voltou sua atenção em algum momento para Formas Espaciais, sobretudo, relacionadas a assuntos geométricos, como pode ser observado na Categoria Espaço. Entretanto ele, em si, não estruturou algo específico sobre a Forma,

como o fez nos estudos da Corêutica²³ e Eukinética²⁴, posteriormente desenvolvidos para os estudos das Categorias Espaço e Esforço, respectivamente.

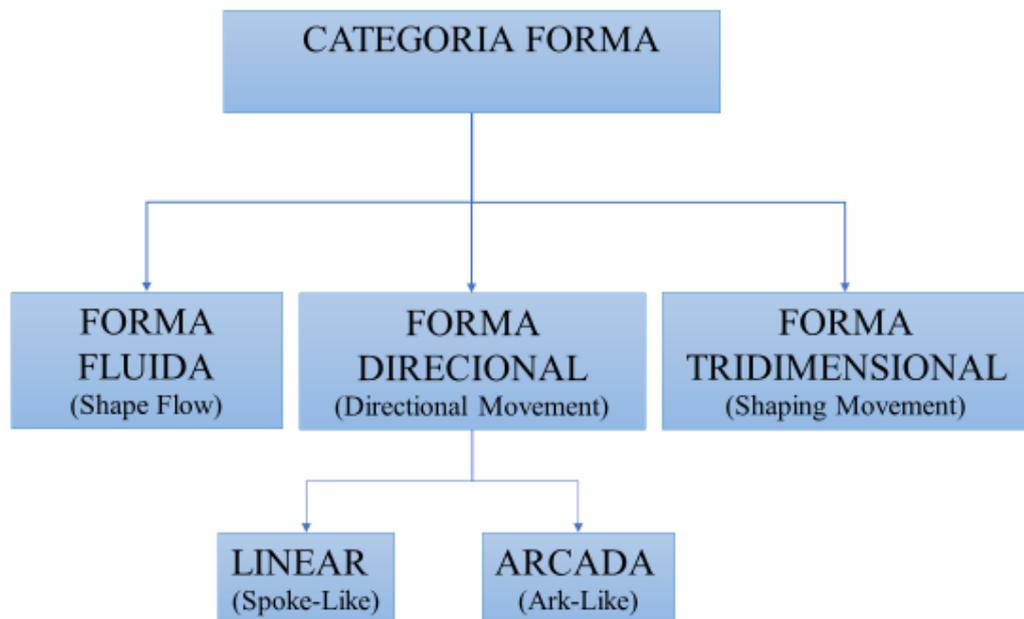
Dentre os desenvolvedores das teorias de Rudolf Laban, um dos que mais contribuiu para o desenvolvimento e delineamento da categoria Forma foi Warren Lamb, que a partir de seu estudo sobre Postura e Gesto, voltado, inicialmente, para a Análise de Movimentos para recrutamento de gerentes industriais, deu prosseguimento consistente aos Estudos sobre Esforço e Forma (Effort/Shape).

A categoria Forma envolve, principalmente, as formas básicas (às quais não nos deteremos neste estudo) e os modos de mudança da forma corporal. Há três modos de mudança da forma que são a Forma Fluida ou Forma Fluxo (Shape Flow), a Forma Direcional (Directional Movement), que pode ser Linear (Spoke-Like) ou Arcada (Ark-Like), e a Forma Tridimensional ou Esculpindo (Shaping Movement).

23 “Corêutica ou Harmonia Espacial trata-se do estudo da organiza o espacial dos movimentos que Rudolf Laban desenvolveu como sendo seu sistema de harmonia espacial. Corêutica e também nomeada de harmonia espacial. O estudo prático da Corêutica consiste em exercícios espaciais ou escalas, executadas no treino corporal diário O espaço Corêutico e concebido a partir do corpo. Assim cada pessoa tem um território próprio. A Coreutica trata do estudo das formas espaciais dentro da Cinesfera.” (RENGEL, 2001, p.42)

24 “Eukinética ou Esforços trata-se do estudo dos aspectos qualitativos do movimento. E o estudo do ritmo e dinâmicas do movimento. E o estudo das qualidades expressivas do movimento. Eukinética e parte integrante da Teoria dos Esforços. A Eukinética levou Laban a conceituação da palavra esforço e dos quatro fatores de movimento.”(RENGEL,2001,p.69)

Quadros e Tabelas 12: Esquema da Categoria Forma



A Forma Fluida ou Forma Fluxo corresponde ao relacionamento do corpo consigo mesmo, normalmente, através de movimentos expandindo e recolhendo.

Em conjunto com a atenção proprioceptiva, renúncia interna e eu mais profundo a Forma Fluxo envolve uma vontade de abraçar a existência da mudança, para se preparar para a inconclusividade. Ela está intimamente ligada à respiração e, portanto, à expansão e ao recolhimento. A Forma Fluxo não é independente de sentimentos, e se altera entre expansão, conforto, atração e absorção por um lado, e recolhimento, desconforto, repelir e expelir, do outro.²⁵ (COTTIN, 2012, p.33)

A partir das palavras de Cottin (2012) pode-se compreender que a Forma Fluida ou Forma Fluxo está diretamente relacionada à mudança do tipo de atitude corporal em resposta

25 In conjunction with proprioceptive attention, internal relinquishment and the deeper self, Shape Flow involves a willingness to embrace the existence of change, to prepare for inconclusiveness. It is intimately connected with breathing and therefore with growing and shrinking. Shape Flow is not unrelated to feelings, and shift between growing, comfort, attracting and absorbing on the one hand, and shrinking, discomfort, repelling and expelling on the other. (COTTIN, 2012, P.33) (Nossa tradução)

a algum estímulo emocional, de modo que esta resposta se relacione a ações expansivas, quando exposta a situações confortáveis e atrativas, e a ações recolhidas, ao expor-se a situações de desconforto e repulsa.

A Forma Direcional está bastante ligada ao movimento de esticar-se em direção a algo. Pode ter alguma relação com a ideia descrita na categoria Corpo de Intenção Espacial, pela qual o corpo se volta em direção ao espaço, porém a diferença é que na forma direcional o corpo se estica em direção a pessoas e objetos e não necessariamente ao Espaço. Na Intenção Espacial, o foco do conceito é na Intenção, enquanto na Forma Direcional, o foco do conceito é na Forma do corpo. A Forma Direcional pode variar de acordo a Dimensão para a qual o corpo se dirige (Vertical- Altura-, Horizontal- Largura- ou Sagital- Profundidade), sendo Linear, quando desenha uma linha reta com o corpo ou alguma parte dele, ou Arcada, quando desenha um arco (uma curva) com seu corpo ou parte dele.

A Forma Tridimensional ou Esculpindo traz em um de seus nomes a ideia da escultura, que é uma forma artística tridimensional, assim, entende-se que este tipo de forma relaciona o corpo com o meio em que se encontra de maneira tridimensional. Conseqüentemente, neste tipo de forma, encontram-se em evidência as três Dimensões. A dimensão Vertical abriga as ênfases de Ascensão e Descida; a Horizontal, as ênfases de se Fechar e se Espalhar; e a Dimensão Sagital que tem as ênfases de Avançar e Recuar.

Na dança de salão um dos principais momentos em que se pode observar a Forma Fluida ou Forma Fluxo é no que se chama de fazer Charme, também chamado conforme visto como um tipo de Enfeites, que já foram descritos anteriormente. Esse Charme envolve movimentos de braços durante os passos, que muitas vezes consistem em gestos que

acariciam o próprio corpo ou o corpo do outro, e, de acordo com o grau de envolvimento com que se toca o próprio corpo nestes gestos de Charme, eles podem se constituir num exemplo de Forma Fluida ou Forma Fluxo.

Na maioria dos casos, é mais comum observar a dama realizando movimentos de charme, entretanto, o cavalheiro também é livre para inseri-los em suas sequências. No forró existe um movimento em que o cavalheiro conduz a dama a alisar sua própria cabeça, como podemos visualizar na figura a seguir. Trata-se de um passo em que o foco do movimento é a própria ação de fazer charme. Entretanto, é importante ressaltar que, para que se constitua como Forma Fluida ou Forma Fluxo, a dama precisa envolver-se nesta ação de “auto-carícia”, seja sentindo-se confortável e atraente com o movimento, realizando-o de forma expansiva, seja se sentindo desconfortável e repulsando o movimento, realizando-o de maneira recolhida. Observe a sequência das fotos deste passo do forró envolvido nesta relação de charme.

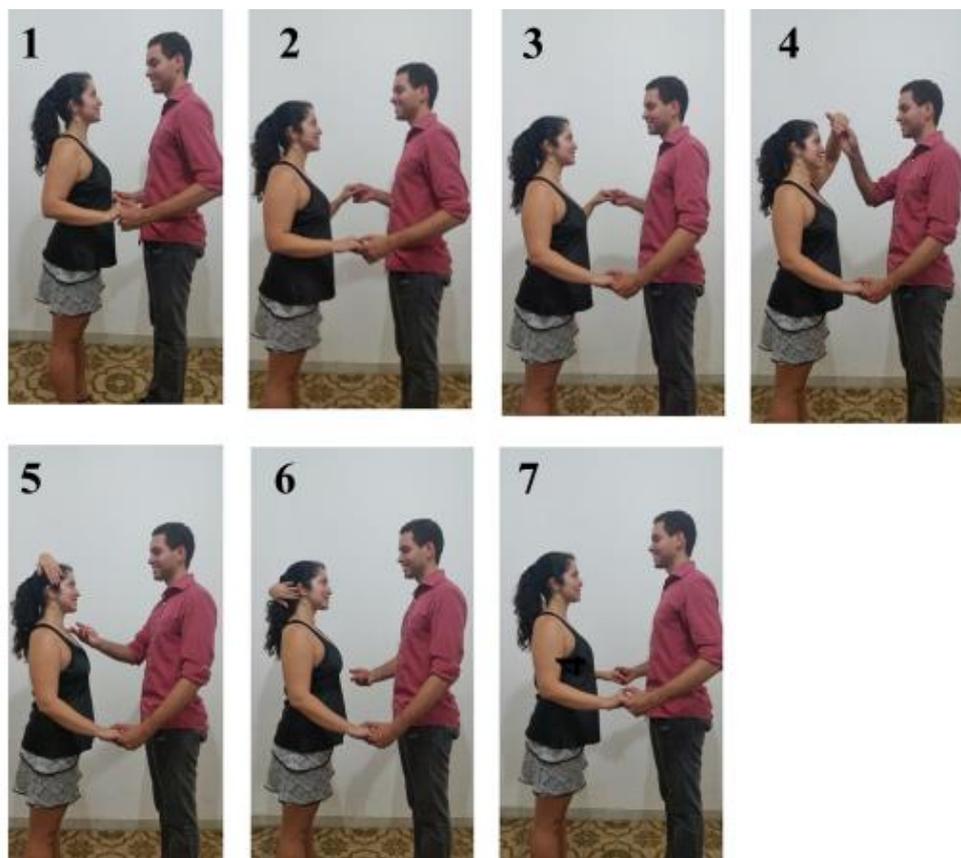


Figura 12: Passo de carinho do forró

É possível relacionar uma maneira interessante de perceber as formas Direcional e Tridimensional na dança de salão. Observando os corpos dos parceiros em conjunto, a Forma Tridimensional salta aos olhos, pois as três dimensões ficam evidenciadas nas relações entre os espaços e encaixes de um corpo com o outro. Por outro lado, se cada corpo for observado, individualmente, mesmo que se movimentando em Parceria, a Forma Direcional fica bastante realçada na movimentação. O Passo Básico do Bolero por si mesmo é um movimento, predominantemente, Direcional, de modo que o caminhar para frente e para trás dos parceiros evidencia esta Forma Direcional. Entretanto, ao ser realizada em Parceria, a Forma Tridimensional dos corpos suaviza o forte caráter Direcional deste movimento, que se for realizado individualmente, apresenta a forma direcional evidenciada.

Assim, compreende-se que a movimentação dos passos da dança de salão apresenta Formas Direcionais bem evidentes que, quando realizadas em Parceria, adquirem caráter, predominantemente, Tridimensional, sobretudo devido a posição espelhada e complementar dos corpos se movimentarem.

1.4 - CATEGORIA ESFORÇO

A Categoria Esforço foi desenvolvida a partir dos estudos de Laban sobre a Eukinética, estudo dos aspectos qualitativos do movimento, do ritmo e dinâmicas do movimento, responsável por informar sobre as qualidades expressivas do movimento. Eukinética integra a Teoria dos Esforços e levou Laban a conceituação da palavra Esforço e dos quatro Fatores de movimento

Assim, a Categoria Esforço estuda as qualidades dinâmicas que expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro Fatores, que são o Fluxo, o Espaço, o Peso e o Tempo. Cada fator apresenta duas polaridades: uma Condensada e outra Entregue.

A polaridade condensada compreende o Fluxo Contido, o Espaço Direto, o Peso Forte, e o Tempo Acelerado. Enquanto na polaridade Entregue, o Fluxo é Livre, o Espaço Indireto, o Peso Leve e o Tempo Desacelerado. Assim, o Fluxo pode ser Contido ou Livre, o Espaço, Direto ou Indireto, o Peso, Leve ou Forte e o Tempo, Acelerado ou Desacelerado. O quadro abaixo ilustra de maneira clara a relação entre os Fatores e as Polaridades:

Polaridade	Fluxo	Espaço	Peso	Tempo
Condensada	Contido	Direto	Forte	Acelerado
Entregue	Livre	Indireto	Leve	Desacelerado

Quadros e Tabelas 13: Fatores e Polaridades da Categoria Esforço

➤ **Fator Fluxo**

O Fator Fluxo envolve a tensão muscular para deixar fluir ou conter o movimento. Pensar no controle e liberação das necessidades fisiológicas é uma boa imagem para se compreender o agenciamento muscular de contenção e liberação do movimento. Um exemplo de oscilação de fluxo na dança de salão pode ser observado no Passo Básico do Bolero, descrito anteriormente. O Percurso da sequência de movimentos do Passo Básico do Bolero envolve meio passo à frente com a perna esquerda, um passo atrás com a esquerda, transferindo o peso pela perna direita, meio passo atrás com a direita e um passo à frente com a perna direita, transferindo o peso pela perna esquerda. Sempre que se dá um meio passo o Fluxo tende a ser Livre, enquanto nas passagens pelo passo inteiro, o Fluxo tende a ser mais Contido.

➤ **Fator Espaço**

O Fator Espaço, está relacionado à atenção que o indivíduo dispensa ao seu ambiente durante o movimento. É importante ressaltar que no Sistema Laban/Bartenieff trabalha-se com o Espaço enquanto Categoria e com o Espaço enquanto Fator. O Fator Espaço está relacionado a uma Atenção ou Foco Espacial, trata-se de uma atitude corporal em relação ao Espaço. Enquanto a Categoria Espaço, mais abrangente, envolve todos os Fatores que o corpo em movimento precisa atentar em relação ao Espaço em que se encontra. Estes Fatores da Categoria Espaço podem ser observados no estudo da própria Categoria neste capítulo.

O Fator Espaço compreende, então, uma Atenção Espacial que pode ter Foco Direto ou Indireto. É comum se relacionar o Foco Espacial intimamente ao foco da visão, entretanto,

é importante ressaltar que no sistema Laban/Bartenieff o Foco Espacial pode ser relativo a todo o corpo, podendo envolver também o foco do olhar, ou tendo-o como principal.

No estudo do Fator Espaço é importante ter em mente que ele trata, principalmente, de uma atitude interna do indivíduo em relação ao Fator Espaço que o rodeia. O Fator Espaço tende a ser Direto nos movimentos de recolhimento e Indireto nos de expansão, e isto pode ser, nitidamente, percebido na dança de salão, sobretudo no bolero. Quando os parceiros estão dançando abraçados, o Fator Espaço tende a se manter Direto, porém ele se torna Indireto, nos momentos em que o cavalheiro “abre” o abraço, e solta uma das mãos da dama, seja numa pose ou numa caminhada.

➤ **Fator Peso**

O Fator Peso está relacionado às mudanças na força que o corpo aplica para realizar diferentes ações. Por exemplo, no Peso Forte que aplicamos para empurrar móveis dentro de casa a força aplicada é totalmente diferente da força que se aplica para fazer um brinde com taças de cristal, ou mesmo segurar uma bexiga. Assim o Fator Peso pode ser, basicamente, Forte ou Leve.

É importante destacar que a distinção entre Peso Leve e Peso Forte correspondem a variações do Peso Ativo. Isto porque, no caso específico do Fator Peso, as Polaridades Condensada e Entregue podem se apresentar como Ativas ou Passivas. Quanto ao Peso Passivo, ele pode ser Fraco ou Pesado. Este Peso Passivo está relacionado a movimentos que apresentam o Peso largado, abandonado.

➤ **Fator Tempo**

O Fator Tempo, por sua vez, indica as mudanças na velocidade do movimento, que pode oscilar entre diferentes gradações entre o muito rápido e o extremamente lento, nomeados no Sistema Laban/Bartenieff como Acelerado e Desacelerado, respectivamente. Na dança de salão, a aplicação do Fator Tempo costuma estar intimamente relacionada ao ritmo musical correspondente à modalidade a qual se dança e à música específica.

➤ **Pré-Expressividade**

Na Categoria Esforço, também são estudados Fatores da Pré-Expressividade, que abordam o desenvolvimento das qualidades expressivas na infância e que estão presentes, subliminarmente, na Expressividade adulta. Ela trabalha as vertentes de aprendizagem e defesa em cada Fator Pré-Expressivo, de modo que a Aprendizagem pode ser modificada pelo Fluxo Livre e a da Defesa pelo Fluxo Contido. Assim, o Espaço, o Peso e o Tempo apresentam, na Pré-Expressividade, polaridades um pouco mais suaves, mais relacionadas à fase da descoberta, característica da infância. Deste modo, os termos mudam e os fatores são descritos de forma sutilmente diferente: o Espaço pode ser Flexível ou Canalizando, o Peso, Gentil ou Veemente, e o Tempo, Hesitando ou Repentino.

Aplicando-se os fatores descritos acima à dança de salão, no passo de samba de gafeira chamado giro da dama, que foi descrito anteriormente, podemos identificar alguns aspectos dos Fatores Expressivos. O impulso que o cavalheiro dá para o Giro da Dama²⁶

²⁶ Visto anteriormente na descrição do Giro da Dama e Giro da Dama com Resgate neste mesmo capítulo.

pode ser caracterizado como Repentino e provocar um movimento mais Acelerado, além disto, este ato de interromper o movimento da dama é um movimento em que o cavalheiro aplica um Peso mais Forte ao seu movimento e no corpo na dama. Esta interrupção como o próprio nome já diz, interrompe o Fluxo do movimento da dama, contendo-o e mudando sua direção.

Os Fatores Expressivos podem ser combinados de diferentes maneiras. Ao se combinar dois Fatores, pode-se ter os Estados Expressivos, ao se combinar três Fatores, incluindo o Fluxo, temos os Impulsos Expressivos, e quando se combina três fatores, sem incluir o Fluxo, temos os Impulsos de Ação ou, como são mais conhecidos, Ações Básicas do Esforço ou da Expressividade.

As combinações podem conter uma ou outra polaridade de cada um dos fatores que a compõe. Acreditamos que não serão aplicadas na pesquisa de modo claro as relações com os Estados e com os Impulsos. Portanto, serão demonstradas abaixo, em forma de quadro, as Ações Básicas da Categoria Esforço, as quais acredita-se poder encontrar mais claramente identificação nos movimentos da dança de salão com suas composições de fatores. Além disto, neste quadro, constam as modalidades da dança de salão em que se pode perceber algum traço de determinada Ação Básica.

Quadros e Tabelas 14: Ações Básicas do Esforço e relações com as modalidades da Dança de Salão

Ações Básicas	Fatores			Associação com a(s) Modalidade (s) da Dança de Salão
	Espaço	Peso	Tempo	
Socar	Direto	Forte	Acelerado	Tango/ Samba de gafeira
Flutuar	Indireto	Leve	Desacelerado	Bolero/Forró
Pontuar	Direto	Leve	Acelerado	Forró
Pressionar	Direto	Forte	Desacelerado	Zouk
Chicotear (Açoitar)	Direto	Forte	Acelerado	Zouk
Torcer	Indireto	Forte	Desacelerado	Zouk
Sacudir (Espanar)	Indireto	Leve	Acelerado	Forró
Deslizar	Direto	Leve	Desacelerado	Tango/Bolero

É importante ressaltar que as modalidades relacionadas às Ações não necessariamente apresentam estas Ações como uma característica constante, ou mesmo predominante, mas sim, apresentam movimentos, ou algum aspecto na sua prática que, de algum modo, podem remeter a estas ações. Acredita-se que, em uma análise minuciosa de cada passo e de sua composição de movimentos, seria possível encontrar nuances de diferentes Ações num mesmo passo, porém, não nos detivemos em tal análise, pois ela não é o objetivo desta pesquisa.

Este capítulo elucidou alguns princípios do Sistema Laban/Bartenieff e sua importância para a pesquisa se dá por apresentar relação direta com a prática, tanto por aproximar o Sistema em questão da dança de salão por meio da descrição de passos característicos deste tipo de dança na exemplificação dos princípios do Sistema; quanto despertando a ideia da identificação de Padrões de Movimento na dança de salão; como

também servindo de base para propiciar variações nas sequências de movimento criadas para o trabalho prático dançado.

O capítulo a seguir apresentará outro fator de suma importância na construção do processo artístico em dança da presente pesquisa: a dança com objetos. Será apresentado o modo como os objetos emergiram ao longo do processo prático da pesquisa, a análise de como os objetos fizeram parte de diversos momentos da trajetória da pesquisadora na sua prática de dança, e algumas referências teóricas sobre a dança com objetos que contribuíram para a compreensão da sua presença no trabalho prático dançado que foi construído nesta pesquisa.

2– DANÇA COM OBJETOS: UM CAMINHO PARA A CRIAÇÃO

Este capítulo se destina a dança com objetos. Ele se divide em três etapas: uma apresentando o histórico da pesquisadora em dança com objetos, outra, expondo perspectivas de outros pesquisadores sobre a dança com objetos, e uma terceira etapa, tratando dos modos como a investigação com objetos foi aplicada a esta pesquisa.

No primeiro momento do capítulo, o texto aborda o surgimento não programado da questão do objeto na pesquisa e um caminho para compreender este surgimento a partir do histórico da pesquisadora com objetos em diferentes contextos de dança ao longo da própria vida. Entende-se que, a partir deste histórico, o corpo da pesquisadora recorreu à sua memória de dançar com objetos diante da possibilidade de dançar sozinho, após a indisponibilidade do parceiro. Seguindo esta possibilidade, acredita-se que a parceria com o objeto se desenvolveu como um recurso do corpo e da mente criativa para encontrar um novo tipo de parceria, por um lado, e recorrer às suas experiências para a criação, por outro.

O capítulo segue expondo perspectivas acerca da dança com objetos a partir dos estudos de Giselda Fernandes (2012) e André Lepecki, (2012) que por caminhos diferentes, consideram como parceria, a relação corpo-objeto na dança, modo pelo qual esta relação também é pensada nesta pesquisa. Um aspecto importante da pesquisa foi encontrar estas referências sobre a dança com objetos e, a partir delas, pensar em outras maneiras de utilizá-los na prática dançante, diferentes das que já tinha sido possível vivenciar, desenvolvendo um caminho próprio para trabalhar esta busca dos diferentes usos para os objetos no processo criativo.

O terceiro momento do capítulo aponta os modos de investigação de movimento em dança com objetos aplicados nos laboratórios práticos da pesquisadora, destacando a importância de conhecer o objeto a ser pesquisado e suas características para experimentá-lo, tanto em movimentos próximos ao seu uso comum, quanto movimentos capazes de fazê-lo escapar deste uso.

Deste modo, este capítulo se dedica às reflexões acerca do objeto no processo criativo em dança e suas relações com o corpo dançante, já que tais relações se tornaram o aspecto principal da criação e do produto desta pesquisa. Seguem-se dados da história do corpo envolvido na pesquisa com objetos, referências e caminhos seguidos que contribuem para a compreensão do surgimento e crescimento desta relação corpo-objeto na criação em dança, que veio substituir o parceiro humano ausente da dança de salão e se tornou um grande Parceiro-Objeto.

2.1 – HISTÓRICO COM OBJETOS

Como já foi dito anteriormente, a ideia de dançar com objetos surgiu neste trabalho após um bloqueio criativo, diante das estratégias que se havia delimitado e diante da ausência do parceiro. A partir destes fatores, passou-se a pensar em confeccionar um objeto que, gradativamente se tornou seu parceiro na dança. E de onde realmente surgiu esta ideia de dançar com os objetos neste processo?

Voltando na história de vida dançante da pesquisadora, foi possível definir três experiências importantes relacionadas à criação e ao objeto que, sem dúvida, contribuíram para que ele se tornasse um recurso criativo.

A primeira experiência consiste na técnica de *baton twirling*, desenvolvida no Brasil com o nome de *baston*, praticada por mais de dez anos pela pesquisadora. A atividade do baston aconteceu de maneira intensa de 1993 a 2004 como praticante e professora e, ministrando algumas aulas sobre a técnica em encontros entre 2004 e 2008. “O baston é um esporte envolvendo uma haste de metal sendo girada com as mãos, podendo ser lançada e passada pelo corpo para uma rotina coordenada, similar à ginástica rítmica.”²⁷ Esta rotina coordenada costuma ser utilizada para provas de obtenção de grau na técnica e em campeonatos mundiais. A prática no Brasil no período citado envolvia mais a parte dançada e de apresentações expositivas da técnica do baston do que a competição em si.

27 “Baton twirling is a sport involving the manipulation of a metal rod with the hands and body to a coordinated routine, similar to rhythmic gymnastics.” - www.wbtf.org (acessado em 20 de dezembro de 2016 às 11:05) – tradução e adaptação nossa.

O baston foi introduzido no Brasil a partir de uma religião japonesa chamada Instituição Religiosa Perfect Liberty, onde se teve a oportunidade de praticar a dança e de realizar provas técnicas obtendo a titulação de primeiro e segundo grau na técnica (há provas até o décimo grau), graus com os quais já se pode se tornar instrutor da técnica.

Trata-se de um esporte que combina dança, agilidade, coordenação, ginástica de flexibilidade e muito mais enquanto manipula um único baston ou bastons múltiplos. As coreografias costumam ser elaboradas a partir da música de modo que a movimentação aconteça o mais harmoniosamente de acordo com seus compassos e nuances. O manuseio do baston envolve principalmente movimentos de girá-lo pelo seu centro ou pelas suas extremidades em alta velocidade, oferecendo a imagem do percurso do movimento do baston a quem assiste. Além disto, recebem destaque os movimentos de girar o baston pelo corpo e de lançamento do baston, que envolve, no caso dos lançamentos, muitas vezes, a realização simultânea de movimentos enquanto o baston está no ar ou a troca de baston durante um lançamento coletivo (*exchange*).

Um baston tem duas extremidades de borracha que se ligam às extremidades da haste metálica. Em uma extremidade, há uma ponta grande que seja chamada “ball”. Na outra, há uma ponta pequena chamada “tip”. O baston é equilibrado fora do seu centro para permitir o rolamento apropriado. Na realidade segura-se o baston pelo seu centro de massa, já que o peso de cada bola emborrachada da extremidade é diferente, de modo que a extremidade “ball” pesa mais do que a “tip”. A haste pode ser de várias espessuras dependendo da preferência do praticante ela é chamada de “shaft”.



Figura 13: Baston

Dependendo do tipo de movimentação, o baston pode ser movimentado a partir de três posições: com a mão na extremidade “ball”, com a mão na extremidade “tip”, e principalmente a partir do centro de massa do baston, segurando-o no “shaft”. Alguns movimentos podem envolver suas mãos no baston.

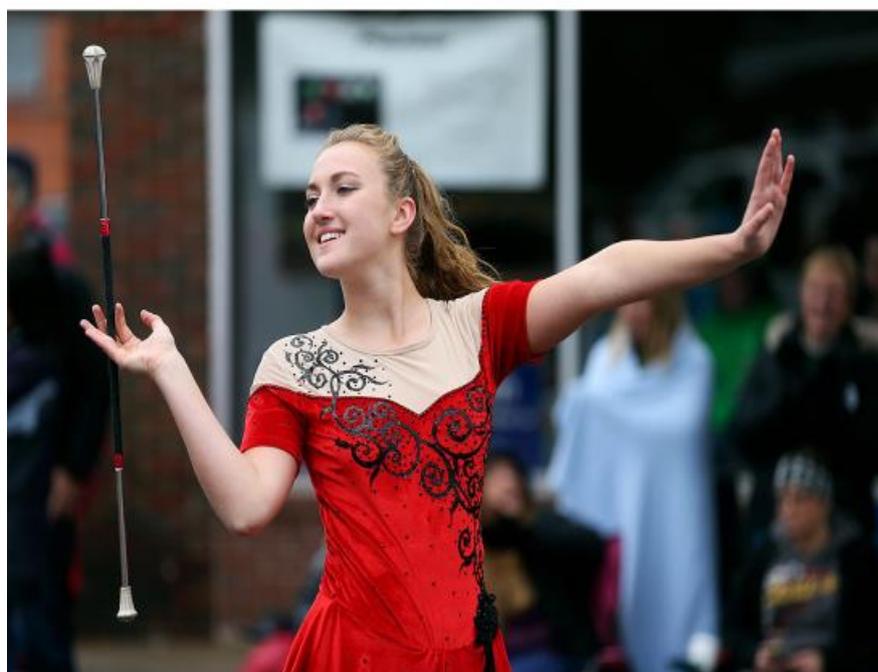


Figura 14: Praticante de Baston da Islândia em performance com banda e marcha em 2015

Entende-se que é preciso conhecer bem o objeto para uma boa prática do esporte, que é um esporte dançado. Suas coreografias são projetadas para promover a expressão do corpo através da dança e movimento para criar uma demonstração de força, flexibilidade, aptidão física, beleza, estética e harmonia em coordenação com a manipulação do baston. O foco é uma exibição virtuosa das habilidades do praticante, sobretudo nas coreografias competitivas. Na oportunidade de prática no Brasil, a maioria das apresentações eram não competitivas, a título de festivais demonstrativos por região ou mesmo pequenas apresentações locais. Nestes casos, a dança e as formações de desenhos e efeitos de filas podiam ser mais exploradas do que a técnica, sobretudo em grupos mais iniciantes.

Refletindo sobre a prática do baston por mais de dez anos como praticante e como professora da técnica, é possível destacá-la como experiência, já que houve a vivência em criar e coreografar com objetos. Na prática no Brasil, além do próprio baston, havia também a manipulação de pompons e, bandeiras e bambolês adaptados com uma haste metálica no meio (haste esta que não era necessariamente um baston, mas semelhante). Nestas práticas o foco criativo era a virtuosidade dos movimentos, a partir de uma técnica de manipulação de objetos específica, com um certo tom de exibição de movimentos de risco como lançamentos.

Claramente, o caráter desta dança esportiva está bem distante do que se realizou na investigação da presente pesquisa, porém, a prática do baston evidencia uma das primeiras experiências da pesquisadora com algum tipo de dança que envolvesse objetos, informando assim, sobre a história deste corpo com a manipulação de objetos no contexto da dança.

A segunda experiência envolvendo a relação corpo-objeto foi desenvolvida na pesquisa como bailarina bolsista na Companhia de Dança Contemporânea Helenita Sá

Earp/UFRJ²⁸ ao longo da graduação em Dança, na qual foi possível criar um solo de dança envolvendo os objetos no processo criativo e no trabalho coreográfico.

Na companhia de dança, houve a oportunidade de se criar um trecho dançado para abertura para o espetáculo “Sob Medida” da companhia, que tinha como tema central algumas questões relacionadas a corpo e moda. A proposta desta dança de abertura do espetáculo consistia na criação a partir do poema “Eu, etiqueta”, de Carlos Drummond de Andrade, que associa peças de roupa, acessórios e objetos em sua função de artigos de consumo e traz a reflexão crítica do ser humano que, em meio a tantos artigos de consumo, deixa de ser homem e passa a se ver como coisa.

Alguns trechos do poema citam em seu contexto peças de roupa e, como o tema do espetáculo era moda, a movimentação foi criada a partir dos movimentos de vestir e retirar peças de roupa. Partindo dos gestos concretos de vestir-se e despir-se, dilatou-se tais gestos, alterando-os de modo a dissolver as formas gestuais concretas, criando novas formas a partir daquelas e definindo-as, assim, coreograficamente. Após esta dança criada, a direção e figurino do espetáculo solicitaram que fosse incluída a relação do vestir adaptada a adereços que foram criados para a este trabalho coreográfico, colocando-os e dilatando os gestos, mesmo o gesto concreto de pôr o objeto ainda estando presente. Foram utilizados três objetos: um par de brincos, um cinto e uma pulseira, que chegavam ao local de apresentação numa sacola de compras de papelão, imitando uma sacola de loja, retratando tais adereços como objetos de consumo. Este trabalho coreográfico de abertura do espetáculo recebeu o nome de

28 Companhia de Dança Contemporânea Helenita Sá Earp/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

“Mulher-Etiqueta” em homenagem ao poema de Carlos Drummond de Andrade que embasou a sua criação, chamado “*Eu, Etiqueta*”.

Novamente, surge uma relação intensa com o objeto na prática de dança da pesquisadora, neste caso, tanto na motivação, quanto na própria prática deste trabalho dançado, com o uso dos objetos. Então, neste segundo contato com o objeto na dança, a relação com o objeto passava muito mais por uma função de adereço. Os adereços neste trabalho citado operavam na esfera do objeto cênico, envolvido no ato da representação de um personagem, dentro de um contexto temático.

O objeto motivador impulsionou a movimentação em seu uso literal de vestir e despir as roupas, assim como os acessórios realmente vestidos ao longo da coreografia compuseram a movimentação dançada exclusivamente em seus usos comuns, com função de exibição. Mais uma vez, é importante colocar que não se trata de uma relação direta das experiências vividas com estes objetos com a interação com o objeto que se configurou na presente pesquisa. Entretanto, também é importante colocar que é mais um meio de se relacionar com o objeto que o corpo da pesquisadora vivenciou e que passou a fazer parte da sua história corporal. As lembranças destas relações fazem parte da memória deste corpo e, tanto a experiência vivida com o baston, quanto esta, com os adereços cênicos, podem ter influenciado o surgimento da ideia de pesquisar com os objetos na presente pesquisa.

A terceira vivência relacionando corpo e objeto na dança, também envolvendo o período da graduação em Dança, tratou-se do processo de elaboração do trabalho de conclusão de curso, que consistia na Criação a partir das Formas de Esculturas, que não deixam de ser um tipo de objetos. Pensando num modo de relacionar as formações em

comunicação social - publicidade e propaganda e em dança, surgiu a ideia de pensar na criação de movimento a partir de imagens dos corpos nas propagandas. A ideia concentrou-se em torno da escultura como ponto de partida para a criação e o trabalho final contou com um texto teórico e um trabalho prático coreografado sobre Criação em Dança a partir das Formas das Esculturas. A metodologia consistia em criar movimentações que fizessem o corpo se colocar e sair da forma corporal da escultura (de corpos humanos) de diferentes maneiras, por diversos caminhos – Percursos Espaciais.

A relação com o objeto passou também muito pelo cerne da representação: a argila imaginária amassada nos movimentos e as esculturas de argila como cenário. Acredita-se que neste trabalho descrito a relação com o objeto se deu muito mais na fase de construção e elaboração das sequências, como num laboratório de movimento de personagem. Tratando da imitação da forma da escultura no corpo e brincando de sair e retornar a esta forma, e da sensação de amassar e moldar a argila imaginária por meio de gestos das mãos no espaço.

Esta relação laboratorial com o objeto descrita acima, enquanto matéria que constrói um objeto, é ainda mais específica que as descritas anteriormente, porém, não é menos importante que as demais, pois somada a outras experiências não descritas, sobretudo no âmbito do teatro, foram responsáveis para que a relação atual com o objeto na criação em dança se configurasse.

O trecho a seguir aplica-se ao que se deseja expressar sobre a memória se revelando no ato da criação, nem sempre de modo concreto, por vezes deixando detalhes esquecidos, mas sempre retomando algum assunto do passado, que aparece no ato criativo do artista.

O esquecimento não é o lado negativo da memória, não devendo ser considerado como falta a ser preenchida ou como perda triste da lembrança; tampouco a memória é o lado positivo do esquecimento, um lugar para a acumulação das lembranças e dos hábitos, como um amplo estoque ou um reservatório onde poderíamos reencontrá-los, voltando, como por magia, aos momentos do passado. Sabe-se, atualmente, que a memória, longe de designar a capacidade de lembrar graças às imagens que conservamos das coisas, como se estivessem impressas de modo permanente em nosso cérebro, indica um processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente. (LAUNAY, 2013. P. 89)

Pressupõe ainda lembrar de uma evidência: a dança é uma arte “viva” – no momento do gesto dançado, o passado não para de se reconfigurar e de gerar figuras ainda não advindas. (LAUNAY, 2013. P. 90)

Nos fragmentos acima, Isabelle Launay (2013) refere-se à a memória no tocante à citação de obras já consagradas em novas remontagens. Entretanto, consideramos que o mesmo processo se dá à abordagem que damos aqui neste texto. Uma memória que é uma reinvenção do passado, de uma época vivida pelo corpo.

Entende-se que a memória do corpo dançante se manifesta quando o bailarino se coloca no exercício da criação. No momento da investigação prática, o bailarino ativa sua memória corporal de modo consciente ou inconsciente, sujeitando-se a agenciamentos que a prática faz emergir com base na história deste corpo. De acordo com as citações acima, este agenciamento faz parte de um “processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente”, de modo que no ato prático, sem que o bailarino-pesquisador perceba, ao longo do seu processo criativo, “o passado não para de se reconfigurar e de gerar figuras ainda não advindas.”. Entende-se este processo como uma manifestação das experiências do corpo, às quais a mente recorre no ato criativo, muitas vezes, sem a consciência de que está buscando elementos do passado para sua nova criação do presente. Esses movimentos reaparecem como referências buscadas num outro tempo que se reconfiguram de um novo modo neste novo processo.

Por isso, acredita-se que no processo de investigação prática desta pesquisa, sabendo-se que não haveria parceiro para investigar a dança a dois, o próprio corpo, de modo inconsciente, relacionada à vivência com objetos na cena dançada e trouxe à tona os pensamentos que direcionaram a confecção e a investigação com a saia, ponto que marcou a entrada do objeto na pesquisa.



Figura 15: Sequência de lançamento do chapéu com giro como se fosse o baston

Acredita-se que, tanto neste momento, quanto em fases posteriores de investigação direta com os objetos a memória de interação com objetos presente no corpo da pesquisadora se manifestou de maneiras variadas na investigação com os diferentes objetos. E trata-se não apenas da movimentação que foi selecionada para a sequência final de apresentação, mas em

diferentes vídeos de laboratórios é possível perceber momentos de agenciamento análogo em que o corpo adaptou o objeto para realizar o movimento advindo de sua memória.

Destaca-se aqui dois momentos que não entraram na sequência final: o lançamento do chapéu para o alto com giro simultâneo, como se fosse o lançamento de um baston também com este giro (que pode ser observado na figura 16); e o manuseio da saia segurada pela sua ponta, como se fosse uma fita de ginástica rítmica (com a qual já se dançou também nas atividades da prática do baston), ou mesmo o próprio baston nas movimentações em que pode ser segurado por uma de suas pontas (que pode ser observado na figura 17).



Figura 16: Sequência de passagem da saia pelo corpo como se fosse o Baston segurado pela ponta

Por todos estes argumentos acima, acredita-se que a história deste corpo com objetos na dança se refletiu nesta pesquisa, a partir da questão da falta de um parceiro humano para as investigações práticas a dois, recorrendo aos objetos como novos parceiros de dança.

A diferença desta experiência recente para as demais se dá no fato de que as investigações com o objeto, desta vez, passaram das funções de adereço, e figurino para um objeto presente na cena, um Parceiro-Objeto, um objeto que não participa da dança colocado no corpo, mas “com” o corpo, de modo junto, integrado, numa relação na qual objeto e corpo participam conjuntamente da criação. No trabalho prático final desta pesquisa houve a preocupação em abordar exatamente este processo de transformação de Objeto-Adereço ou Objeto-Figurino ou Objeto de Cena para Parceiro-Objeto.

2.2 – PARCERIA CORPO-OBJETO NA DANÇA: PARCEIRO-OBJETO

Ao longo da investigação prática sobre a dança com objetos nesta pesquisa, dois nomes foram essenciais para a compreensão da relação com o objeto que estava se configurando no trabalho: Giselda Fernandes e André Lepecki. Através do contato com o trabalho de Giselda Fernandes sobre o seu conceito de *objeto partner*, por meio da participação em um workshop e de um artigo seu com o artista Hilton Berredo foi possível perceber questões práticas sobre a relação com o objeto que se somaram ao que já se pensava sobre esta relação. O contato com o texto “9 variações sobre coisas e performance²⁹” de André Lepecki proporcionou a ampliação da visão sobre a relação corpo-objeto na dança, proporcionando reflexões sobre o processo de desativação das funções de uso do objeto e sua ativação como *coisa* que, liberta da sua função de mercadoria, pode interagir na dança com o corpo ao nível de parceria, onde corpo e objeto se acolhem e se dão mutuamente como *coisa*.

29 LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. Tradução de Sandra Meyer. Revista Urdimento. Nº 19/ novembro de 2012. Este texto foi encomendado por Lilia Mestre e Van Elke Campenhout e é uma versão ligeiramente diferente daquela que apareceu pela primeira vez em IT, Thingly Variations in Space, Bruxelas, MoKuM, 2011. Reimpresso em Swedish dance history, 2012.

➤ **A perspectiva do objeto, segundo André Lepecki**

O posicionamento de André Lepecki que apresentaremos se tornou importante para esta pesquisa pois passou a ser uma busca dentro das investigações no trabalho prático de dança criado. No roteiro deste trabalho dançado, os objetos chegam à cena dançada, trazidos numa bandeja, como algo especial, objetos de valor. Em seguida busco mostrar tanto aspectos da pesquisa que trazem o objeto na função de um performer substituto, devido às circunstâncias específicas da pesquisa, quanto momentos em que objetivo atingir uma abordagem do objeto próxima à visão de parceiro que André Lepecki trata em seu texto. Para que o leitor compreenda mais claramente esta noção de objeto buscada, principalmente, nos momentos finais do trabalho dançado desenvolvido na presente pesquisa, destacamos à seguir considerações sobre a linha de pensamento que André Lepecki constrói no referido texto.

As nove variações sobre coisas e performance que nomeiam o texto desenham uma linha progressiva pela qual cada variação acrescenta ao texto um novo pensamento, por vezes sob o apoio de um autor auxiliar, que André Lepecki utiliza para construir para o leitor seu caminho de entendimento sobre a presença dos objetos no mundo como dispositivos e mercadorias, a relação subjetiva construída do encontro humano com tais objetos e a importância da despossessão mercadológica destes objetos e dos próprios sujeitos para assumirem a nomenclatura de *coisas* e, de *coisa* para *coisa*, lado a lado, formarem uma parceria entre *coisa* (corpo) e *coisa* (objeto).

A *variação do dispositivo* é a primeira que André Lepecki apresenta. A partir de um ensaio de Giorgio Agamben³⁰ ele destaca que no mundo contemporâneo há dois grandes domínios: o dos organismos vivos e o dos *dispositivos*³¹. E, segundo Agamben, a subjetividade é um terceiro elemento que surge a partir do confronto entre estas duas esferas. Nesta tríade, o *dispositivo* se destaca em posição de vantagem, pois exerce função de domínio e controle sobre o sujeito. Nesta primeira variação, o ponto mais importante é compreender a capacidade do *dispositivo* de controlar ou assegurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres viventes. André Lepecki encerra esta variação colocando a questão de que Giorgio Agamben, além de destacar o *dispositivo* como sistema geral de controle traz também a ideia de *dispositivo* presente na *coisa que comanda*. Lepecki transcreve uma listagem do texto de Agamben que traz primeiramente mecanismos de controle cuja conexão com o poder é claramente conhecida, como prisões, manicômios, escolas, medidas jurídicas, entretanto, a listagem também conta com objetos comuns do mundo como uma caneta, um cigarro, computadores e telefones celulares, deixando clara a ideia de que tanto mecanismos de controle propriamente ditos da sociedade, quanto todos os objetos presentes no mundo podem ser considerados *dispositivos*, coisas que comandam.

A segunda variação é descrita como a *variação da variação do dispositivo* e se inicia explicando que, segundo a listagem de *dispositivos* de Agamben, compreende-se que a mesma

30 AGAMBEN, Giorgio. "What is an apparatus?" and the other essays, Meridian, crossing aesthetics, Stanford, Calif.:Stanford University Press, 2009.

31 André Lepecki expõe em seu texto a seguinte definição de dispositivo: "Chamarei de dispositivo literalmente *qualquer coisa* que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres viventes. (AGAMBEN 2009, p. 14 in LEPECKI, 2012, p.94). Para mais informações sobre o conceito de dispositivo em Agamben, indicamos seu texto "O que é um dispositivo?". Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/12576/11743>

poderia estender-se infinitamente, sobretudo de acordo com o capitalismo, que se caracteriza, entre outras coisas, por uma acumulação e proliferação de *dispositivos*. Nessa lógica, à medida que a humanidade produz objetos, também produz *dispositivos* que subjagam e diminuem a capacidade humana de produzir subjetividades não subjagadas a eles. Assim, André Lepecki destaca nesta variação que “os objetos parecem estar governando nossa subjetividade, parecem estar nos subjetivando, direcionando gestos e corpos sob a função do dispositivo.” (LEPECKI, 2012, p.95)

A *variação mercadoria* traz a ideia de que o capitalismo com uma lógica aparentemente mágica que transforma tudo que é feito para o uso dos seres humanos em mercadoria. E, paralelamente, traz a ideia de Guy Debord pela qual o fetichismo da mercadoria traz a dominação da sociedade por meio de uma colonização da vida, dominação esta denominada *sociedade do espetáculo*³², “na qual o espetáculo corresponde ao momento histórico em que a mercadoria completa a sua colonização da vida social”. (LEPECKI, 2012, P.95). Dentre todos os aspectos que Lepecki descreve sobre a dominação da mercadoria de acordo com Guy Debord, destacamos o caráter da mercadoria de regular a vida dos sujeitos, dos objetos e da matéria em si. “Sob seu domínio, seres humanos e coisas encontram suas capacidades esmagadas ou substancialmente diminuídas.” (LEPECKI, 2012, p.95). Assim, o poder da mercadoria se constitui no sentido de tentar impedir que as coisas existam fora do seu regime e uso e mercantilização. Complementa ainda que, ao transformar uma coisa em mercadoria, esta destina-se ao uso utilitário que se submete a uma economia ditada pelo modo

32 Para uma pesquisa mais precisa sobre a sociedade do espetáculo recomendamos a obra: DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Contraponto Editora. 1997. E-book gratuito disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>

espetacular de exibição que demanda sempre o “uso correto” dos objetos e destina-os a serem descartados como lixo em curtos prazos.

Neste ponto, fazemos uma pausa na descrição das variações para uma análise dos objetos na presente pesquisa. O chapéu e a saia foram selecionados como objetos de fetiche dentro do campo social da dança de salão. Apesar da dança de salão ser um campo de cunho social bem mais forte do que mercadológico, podemos observar, na atualidade, a mídia contribuindo para a espetacularização da dança de salão, sobretudo por meio de concursos de dança de emissoras de televisão, exibindo “os famosos” dançando tais danças e competindo entre si. Esta espetacularização não apenas convida novas pessoas a praticar a dança por diversos motivos, mas também pode construir um fetiche mercadológico em torno do estilo de se vestir para dançar dança de salão, incluindo as roupas, sapatos e os acessórios. A própria aula de dança de salão ou mesmo os bailes podem ser ambientes de construção social do fetiche em torno dos objetos, à medida que os dançarinos nestes locais privilegiam momentos de suas danças voltando o foco delas para os objetos que usa e veste e não para os movimentos em si.

A quarta variação recebe o nome de *variação despossessão*, pois trata da despossessão do valor de uso do objeto. Diante da capacidade libertadora dos objetos de escaparem totalmente de seus *dispositivos* de captura, uma vez livres, André Lepecki defende que recebam um novo nome, diferentes das classificações como “mercadoria”, “dispositivo” ou mesmo “lixo”. Ele defende que os objetos recebam o nome de *coisa*, “que seria a força despossessiva e deformadora que todo objeto exerce sobre o sujeito” (LEPECKI, 2012, p.96). O autor considera ao fim desta variação que talvez se possa extrair algo dessa ideia de

desposseção em prol do aprendizado de uma maneira de que sujeitos e objetos tornem-se menos sujeitos e objetos e mais *coisa*.

Na *variação descolonizadora*, entendemos que a descolonização consiste em excluir dos objetos seu valor de uso, propondo uma relação colocando-se lado-a-lado dele, de *coisa* para *coisa*. Para desenhar este quadro, André Lepecki explica que o colonialismo procura *coisificar* os sujeitos que subjuga, porém, transformando-os menos em *coisa* e mais em mercadoria, objetos com valor de uso e valor de troca destinados ao descarte. Neste sentido, entende-se que colonialismo e capitalismo são mecanismos aliados na transformação violenta de pessoas e objetos em bens de consumo. Na busca de uma solução descolonizadora, Lepecki considera parcialmente a ideia de “*profanação*” que Giorgio Agamben propõe a qual define-se como um “ato de resistência que restauraria a coisa para o uso livre dos homens” (AGAMBEN in LEPECKI, 2012, p. 96). Porém, Lepecki não aceita tal solução pois, por meio dela, os homens afirmariam seu poder sobre as coisas, ao fazer delas livre uso, desconsiderando a existência de uma *alteridade radical nas coisas*. Lepecki traz esta ideia da alteridade das *coisas* por meio de Silvia Benso que, segundo ele, defende que esta alteridade exige uma atenção radical para com o inorgânico, o inerte. E, ao observar algumas danças recentes ao período em que o texto foi escrito, Silvia Benso traz também a ideia de uma “*ética das coisas*”, que consiste em conviver com as coisas, sem forçá-las a um constante utilitarismo. E por isso, Silvia Benso considera que os objetos são vistos nas danças do período de escritura do texto sendo utilizados para instaurar situações referenciais onde bailarinos e *coisas* definem entre si a simples situação de estarem lado-a-lado, numa relação de coisa, livre de utilitarismo, significação ou denominação.

A sexta é a *variação ética*, que trata da ética de reconhecimento da complexidade das *coisas* e da sua referência ao ato da escuta, cuidado e atenção com a sua alteridade. Esta variação reforça que a *coisa* traz a ideia da libertação dos organismos vivos, dos inorgânicos e da subjetividade da força julgadora do *dispositivo-mercadoria*. Todo objeto contém uma *coisidade* que pode oferecer linhas de fuga da soberania dos dispositivos colonizadores. Esta fuga de objetos, sujeitos e subjetividades dos dispositivos colonizadores implicaria em *deixar as coisas em paz* para que se afirmassem como *coisa*, combatendo, assim, os regimes que as aprisionam. Neste sentido, André Lepecki encerra a variação com uma expressão de Mario Perniola que destaca a importância confiar no modo de ser da coisa.

A sétima *variação* é a *antipessoal* e, acreditamos que recebe este nome por tratar da negação da personalidade da dança focada no próprio eu do dançarino. A partir do surgimento na década de 1990 e no início dos anos 2000 da ideia de um *devir-animal* em alguns trabalhos de dança como linha de fuga, Lepecki propõe que outra linha de fuga para a questão da personalidade na dança possa ser encontrada no que ele denomina de *devir-coisa*, que pode proporcionar novos regimes para a dança e para o dançarino, nos quais, nem o objeto, nem a pessoa ocupem mais o centro, mas que ambos sejam este centro do trabalho de dança. Entendemos que a diferença deste novo regime esteja entre corpo e objeto ocuparem individualmente uma posição central, e serem juntos a questão central da obra de dança.

A *variação da linha-de-fuga*, oitava, traz um contraponto entre o surgimento de objetos na dança criados por escultores para serem usados nas produções de dança como performers substitutos ou como geradores de efeitos cênicos, de acordo com descrição de

Rosalind Krauss no texto de André Lepecki, e o que ele denomina de proliferação de *trilhas* levadas por coreógrafos para o palco com o objetivo de criar um ambiente. A partir destas posições, ele destaca que, na atualidade de 2012, os objetos não apareciam como adereços, geradores de efeito ou como performers substitutos, mas como trabalhos onde corpos e objetos surgindo lado-a-lado e mantendo o campo interativo entre eles aberto para que algo mais pudesse acontecer. Entendo que este algo mais seriam alguns desdobramentos criativos deste posicionamento e interação com o objeto nesta relação lado-a-lado com ele. O texto destaca que este ato delinea uma zona de indiscernibilidade entre o corporal o subjetivo e a *coisa*, além de afirmar o objeto como *coisa*. André Lepecki finaliza as considerações desta variação com a ideia de que investir em *coisas* como parceiros é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos não apenas na dança, mas também nos demais segmentos das artes. A mudança promovida pelo despojamento dos objetos das armadilhas denominadas *dispositivos*, *mercadorias*, *pessoa* e *eu*, corresponde, então, à ativação política do objeto.

A nona variação é conclusiva e se chama *variação da citação final*, consistindo apenas em uma citação de Mario Perniola que destaca a ideia de que doar-se como *coisa* não se trata de se oferecer à exploração, mas de oferecer-se ao movimento impessoal que desloca o outro de si, permitindo que ele se dê e acolha o outro, simultaneamente, como *coisa*.

A partir da revisão do conteúdo destas variações propostas por André Lepecki entende-se a importância de despojar os objetos de seu uso mercadológico e, afastando-os deste uso, classificá-los como *coisa*, que, lado a lado com o corpo, também como coisa, interage com ela em igual patamar relacional, como parceiros.

A partir do contato com este texto, foi possível determinar esta ativação política do objeto como um dos objetivos do trabalho prático de dança criado nesta pesquisa, por meio do modo de parceria descrito por André Lepecki.

➤ **O contato com a concepção de *objeto-partner* de Giselda Fernandes**

O estudo da prática na presente pesquisa foi dividido sob três aspectos que serão descritos de forma mais detalhada neste capítulo: observar e conhecer o objeto, a livre interação no uso comum do objeto e experimentação do objeto em novos usos. Sobre o terceiro aspecto, o contato com a pesquisa de Giselda Fernandes foi essencial.

Em 19 de Novembro de 2016 houve a oportunidade de participar da oficina ministrada por Giselda Fernandes no teatro Cacilda Becker – Rio de Janeiro chamada “Entre Sacos e Cisnes”. A oficina tinha relação direta com o seu espetáculo em cartaz que abordava a sua relação com sacos plásticos brancos sob diferentes perspectivas. Na oficina, o saco plástico foi o parceiro de pesquisa dos participantes e um ponto essencial que contribuiu muito para a presente investigação foi a experimentação de duas relações com o objeto: o corpo como suporte para o objeto e o objeto com suporte para o corpo, e seus desdobramentos. A partir destas duas relações foi importante perceber como o objeto se comporta e corresponde a diferentes situações em interação com diferentes partes do corpo. Além disto, notamos também como o conteúdo da interação se altera se mudamos a quantidade de objetos e o modo como ele entra em contato com o corpo.

A ideia de pensar o objeto interagindo com diferentes partes do corpo, que não a de seu uso comum, no caso do chapéu e da saia que foram os objetos definidos para prosseguir a prática, já tinha sido cogitada no processo da criação desta pesquisa, porém, pensar no objeto

como suporte para o corpo e vice-versa foi um aspecto essencial para uma saída mais efetiva dos lugares e posições comuns onde apoiar e encaixar o objeto na investigação. Daí a importância da participação do workshop com Giselda Fernandes, pois foi o que proporcionou o contato com esta estratégia.

Após este contato com a noção de parceria de Giselda Fernandes no workshop, buscando alguma bibliografia sobre seu estudo, foi possível encontrar no artigo “Palco e cidade na experiência de os dois Cia de Dança”, escrito por ela e Hilton Berredo, considerações acerca da pesquisa sobre o *objeto-partner*. Ela explica o uso do *objeto-partner* como muito mais que um objeto de cena, um parceiro.

Após a criação de *Castelo, Ô Água, e Às Vezes Banco*, Giselda Fernandes sentiu a necessidade de se dedicar um pouco à construção teórica. Usou o termo *objeto-partner* primeiramente em sua monografia de graduação na Faculdade Angel Vianna e aprofundou o conceito em trabalho de pós-graduação na UniverCidade, preocupada em esclarecer as implicações de se dançar com um objeto-partner e não com um objeto de cena. No segundo caso, o bailarino usa um objeto qualquer, uma cadeira, por exemplo, seja para criar um ambiente, seja para apoiar-se, enquanto executa movimentos de uma coreografia que não se centra na relação de seu corpo com aquela cadeira, mas que usa a cadeira como um objeto decomposição da ambiência da cena. No caso do *objeto-partner*, pelo contrário, trata-se de se adotar um objeto qualquer para com ele explorar possibilidades de movimentação e disso extrair uma dramaturgia que resulta da relação do corpo com um objeto específico. Daí se chamar de *partner* esse objeto, uma atribuição que se dá a um parceiro, normalmente a uma pessoa com personalidade e corporeidade singulares. (FERNANDES, BERREDO2012, P.11)

A partir da compreensão de Giselda Fernandes deste *objeto-partner* como parceiro, foi possível perceber a ligação direta deste conceito dela e seu significado com o modo como se passou a tratar o objeto e sua relação com o corpo dançante na presente pesquisa. O objeto como parceiro, que extrapola seus limites relacionais, deixando de ocupar-se de seu uso apropriado enquanto coisa, para assumir novos usos, lugares e relações com o corpo na interação dançada.

Um objeto, parceiro que, como no texto sobre a parceria presente nas considerações adicionais, pode ser ora condutor, ora conduzido. Diferente das relações entre condutor e conduzido que se configuram entre dois parceiros humanos, em que, em alguns momentos, uma pessoa pode conduzir diretamente movimentos, e em outros, ser induzido a outros movimentos; na relação de parceria entre corpo e objeto, na maioria das vezes, o corpo assume o papel do condutor e o objeto, o de conduzido. Mesmo no tocante à função do conduzido, de poder induzir movimentos, há alguns momentos, em que pode-se perceber na pesquisa com o objeto que ele, nas circunstâncias em que se encontra, pode sugerir, indutivamente, alguma atitude do corpo do performer para interagir com ele na maneira como se encontra. Esta ideia corrobora a relação no texto sobre a contextualização da dança de salão presente nas considerações adicionais, que trata sobre a parceria, no qual a pessoa do conduzido, numa dança a dois, pode apresentar a capacidade de propor relações, diferente de alguns pontos de vistas observados na dança de salão, em que a pessoa conduzida somente corresponde a estímulos ou, em outros casos, é carregada para a realização dos movimentos.

Entendendo, então, o objeto como um parceiro destacamos também a perspectiva de André Lepecki acerca do objeto como um parceiro, que já foi explicada anteriormente.

Esse simples ato de colocar coisas em sua quietude, imobilidade e concreta *coisidade* ao lado de corpos, não necessariamente junto com os dançarinos, mas *lado a lado*, resulta em um evento substancial: sublinha a estreita linha que simultaneamente separa e une corpos e coisas, delinea uma zona de indiscernibilidade entre o corporal, o subjetivo e a coisa. Tal operação não é duchampiana, no sentido de querer afirmar o objeto cotidiano como arte, após o objeto ter sido assinado por um artista ou trazido para um contexto de arte. Ao invés, esta operação pretende afirmar o *objeto como coisa*, e assim libertar a coisa capturada no objeto, aprisionada que fora pela razão instrumental e pelos dispositivos artísticos. Investir em coisas, não como substitutos do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria, é ativar uma mudança

fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (na dança, no teatro, nas artes visuais, na performance e na instalação). Esta mudança corresponde à ativação política da coisa, para que esta possa fazer aquilo que e melhor faz: despojar objetos e sujeitos de suas armadilhas chamadas “dispositivo”, “mercadoria”, “pessoa” e “eu”. (LEPECKI, 2012, Pág. 97-98)

Destacamos este trecho para comentar especificamente a perspectiva sobre a parceria que André Lepecki propõe para o corpo com o objeto. O trecho refere-se à *coisidade* que todos os objetos contêm e que pode oferecer-nos linhas de fuga frente aos dispositivos colonizadores. Esta *coisidade*, ao mesmo tempo, separa e une corpos e coisas, proporcionando uma relação sem fronteiras bem definidas entre corpo, subjetividade e coisa.

A citação se aproxima da ideia de objeto-parceiro na dança trabalhada na presente pesquisa. Este trecho encerra a oitava tese do artigo e trata claramente da questão de colocar *coisas* (objetos) ao lado de corpos no espaço da dança ou performance. Neste sentido, LEPECKI destaca a importância de não considerar esta ação enquanto um ato Duchampiano³³, pois o cerne do ato não é firmar o objeto cotidiano como objeto de arte, como Marcel Duchamp propunha com seus ready-mades. Em Seu texto André Lepecki destaca esta operação de pôr o objeto ao lado do corpo e sua relação enquanto afirmação do objeto como *coisa*. Deste modo, o objeto liberta-se da função de coisa, capturada no objeto, liberta-se também de seu uso comum, socialmente atribuído enquanto dispositivo-mercadoria, para se colocar disponível enquanto objeto-coisa-matéria, livre para a experimentação em usos diferentes do que lhe fora socialmente atribuído.

33 Analogia aos ready-mades de Marcel Duchamp. “ O termo é criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias). Seu primeiro ready-made, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho (*Roda de Bicicleta*). ” ([Http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made))

Então, o objeto não opera enquanto substituto de outro corpo, mas como um parceiro. A ideia de parceria que André Lepecki propõe trata-se então de uma parceria entre coisa (corpo) e coisa (objeto).

Entendemos que a diferença entre a possibilidade de ter pesquisado com outro corpo e a da pesquisa com objetos, neste processo, consiste no fato de que a parceria entre corpo e objeto pode propor a ativação política do objeto. Não que a interação entre corpos não possa proporcionar uma ativação política, mas seria uma ativação política dos corpos e não dos objetos como defendemos nesta pesquisa. Esta ativação política se dá, na medida em que se despoja objetos e sujeitos das suas interações enquanto *dispositivos-mercadorias*, pondo em evidência a simples interação *coisa-coisa* entre o corpo e o objeto, capaz de colocar os objetos em situações diversas do seu uso convencionalmente e socialmente demarcado. Ao colocar um objeto em contato com o corpo dançante, não propomos necessariamente a ativação política do corpo, mas a ativação política do objeto por meio da sua liberação das funções do uso comum para assumir usos diferentes em experimentação. Este é o diferencial da parceria entre corpo e objeto.

Quando tratamos da parceria em relação ao *objeto-partner* proposto por Giselda Fernandes traçamos um paralelo entre a parceria a que se propõe a pesquisa e o texto sobre a parceria da dança de salão presente nas considerações adicionais de nossa pesquisa. Para interagir com o objeto, buscamos, inicialmente, a ideia de um parceiro substituto ao performer que pesquisaria movimentos de dança de salão. Porém, com o desenvolvimento das investigações com os objetos, em paralelo com as leituras sobre o tema, foi possível perceber que a parceria corpo-objeto permitia muito mais do que a simples relação análoga aos papéis

de condutor e conduzido da relação de parceria na dança de salão, trazendo a possibilidade da investigação como corpo-coisa e objeto-coisa em patamar de igualdade na cena dançada.

Além disso, na presente pesquisa buscamos desativar os objetos saia e chapéu, principalmente, da sua função social do baile de dança de salão. Alguns homens utilizam chapéus ao frequentarem bailes como uma forma de se sentirem mais seguros e autoconfiantes ao usar tal chapéu, ou mesmo no intuito de demonstrar algum estilo para os outros. Muitas mulheres frequentam bailes utilizando saia ou vestido. O gesto de fazer a saia rodar no salão nos movimentos de giro pode transmitir um ar de feminilidade, sedução, ou mesmo instigar o parceiro para algum tipo de relação fora da dança. São diversos os significados e funções sociais que estes objetos podem assumir. E, ao colocá-los como parceiros de pesquisa de movimentos na criação em dança, pode-se desativá-los de tais funções convencionadas para, num ato político, colocá-los num lugar outro, com função ainda desconhecida, mas que não se apresenta mais enquanto objeto funcional, mas como Objeto-Coisa.

De modo interessante, tanto Giselda Fernandes, quanto André Lepecki, defendem, cada qual ao seu modo, a parceria entre corpo e objeto, desenvolvendo cada um seu pensamento sobre essa parceria. Na prática da presente pesquisa foi possível encontrar-se com o objeto por meio de duas perspectivas de parceria. Por um lado, a partir da ausência de um corpo enquanto parceiro, de modo que, em alguns momentos da prática, o objeto assume a função de outro corpo, de um performer substituto. Por outro lado, em outros momentos da prática, foi possível experimentar o viés do objeto enquanto um *Parceiro-Coisa* ou *Parceiro-Matéria* ou *Parceiro-Objeto*, com o qual se investigou possibilidades de mover-se de modo a fugir da sua convencionalidade objetal.

Assim, é possível destacar o caminho de construção da parceria nesta pesquisa pelo qual partiu-se da parceria entre corpos na dança de salão, como proposta no início do trabalho, da relação na qual condutor e conduzido apresentaram funções criativas, passando pela parceria entre corpo e objeto, na qual o objeto substitui o corpo faltante na pesquisa, para chegar até a parceria corpo-objeto na qual o objeto não substitui um corpo, mas é pleno em si, em sua materialidade e em sua capacidade de se configurar e reconfigurar em novas experiências de uso ao interagir com o corpo.

A partir desta ideia defino uma própria noção de Parceiro-Objeto, um objeto que, ao mesmo tempo que pode suprir a carência de outro corpo humano na pesquisa de movimentos, por meio do imaginário do performer, também apresenta a capacidade de se desativar enquanto *dispositivo* e experimentar com o performer novas perspectivas de interação, diferentes das socialmente construídas.

A seguir serão descritos os modos de interação pesquisados por meio da prática nas investigações entre corpo e objeto. É importante ressaltar que não se defende este caminho percorrido necessariamente como um método fechado para a pesquisa em dança com objetos, mas como uma possibilidade de investigação entre corpo e objeto que foi aplicada à presente pesquisa e que sempre poderá ser renovada e aprimorada, de acordo com outras pesquisas e com outros objetos.

2.3 - UM CAMINHO NA PRÁTICA COM OBJETOS

Destacamos duas possíveis razões para o surgimento do objeto na prática desta pesquisa. A primeira diz respeito ao histórico de ter dançado interagindo com objetos de algum modo ao longo de diferentes momentos da vida, e a outra envolve a substituição do

parceiro ausente na pesquisa em dança de salão. As teorias apresentadas enfatizaram a importância de se deslocar os objetos do seu uso comum, de mercado na pesquisa com eles em dança. Entretanto, é possível perceber também que, ao longo do processo, a relação de parceria com os objetos se transformou passando por diversos estágios de interação com eles. Por isso, nesta pesquisa, foram destacados também na prática momentos deste percurso investigativo, que não envolve, simplesmente, a saída do seu uso comum, mas a construção do caminho até chegar a este ponto de fuga.

Assim, a partir da própria investigação com os objetos, destacamos o caminho de interação percorrido em algumas etapas da pesquisa criativa com eles: o objeto como figurino, o objeto em interação com o corpo de acordo com o seu lugar de uso e modo de uso socialmente comum, a experimentação de novos usos para o objeto. De acordo com estas etapas, definimos três aspectos principais da interação com o objeto, os quais encontram-se listados no quadro a seguir.

Quadros e Tabelas 15: Etapas para pesquisa com objetos

- 1). Observar: conhecer a Materialidade do Objeto**
- 2) Livre interação de acordo com o uso comum do objeto**
- 3). Experimentar novos usos para o objeto**

2.3.1 – Observar: conhecer a Materialidade do Objeto

O primeiro passo para começar a pesquisar com o objeto é conhecê-lo. Para tanto, é importante observar suas características materiais como forma, peso e espaço que pode ocupar. Parte-se do princípio de que ele é físico, portanto, construído a partir de alguma matéria e com propriedades peculiares a ela. Até mesmo o ar, se for considerado como objeto, apresenta sua

materialidade, que envolve sua temperatura, densidade, visibilidade, umidade, podendo ser descrito como frio, quente, com neblina, seco ou úmido.

Denominamos estas características materiais do objeto como a Materialidade do Objeto, compreendendo-a como o fator que começa a apontar as possibilidades específicas de interação. Assim, é importante, em primeiro lugar, estar atento a estas características físicas do objeto a ser utilizado, pois elas que indicam ao performer os primeiros caminhos de interação com seu objeto.

Cada objeto é feito de um material específico, por exemplo, tecido, plástico, metal, dentre outros; e possui um volume próprio, uma forma, considerando todas suas dimensões de altura, comprimento e profundidade; que ocupa um espaço³⁴ e apresenta um peso específico. As cores do objeto, que envolvem sua materialidade, também podem interferir na relação dele com o corpo, de acordo com a identificação ou não do performer com tal cor.

Tendo como exemplo a saia confeccionada nesta pesquisa, o material que a constitui é um tecido com brilho, na cor azul metálico, com a outra face preta. Trata-se de um tecido maleável, com elasticidade e com um peso equilibrado no caimento da saia, de modo a não deixá-la pesada demais, nem leve demais para ser girada e mobilizada. Ela possui um elástico na cintura e modelagem rodada. Suas dimensões são diferentes em seus lados, de modo que, dividindo-a em quatro lados, dois deles são bem curtos, enquanto os outros dois são claramente mais compridos. O comprimento das partes maiores atinge a altura dos joelhos da performer, enquanto o da menor parte chega à altura de suas coxas. Sobre a cor do tecido,

34 De acordo com a materialidade do objeto, seu formato pode variar, um tecido, por exemplo, pode estar esticado ou amassado, dobrado, enroscado, podendo assim ocupar o espaço de diferentes maneiras.

pode-se dizer que o tom de azul foi um primeiro atrativo para sua escolha, puramente por empatia estética. O tom de azul brilhoso, porém discreto neste tipo de tecido despertou a atenção, encantando esteticamente a pesquisadora, motivando a decisão de produzir a saia.

A maneira como se configuram estas, principalmente, e outras características podem determinar que tipos de interações físicas são possíveis com este objeto. Por exemplo, o balançar de uma saia rodada, como se ela fosse uma bandeira, é possível e apresenta um efeito visual próprio para a saia. Por outro lado, se tentarmos realizar o mesmo movimento, como de balançar uma bandeira, com um chapéu do estilo panamá, não apenas o movimento fisicamente será diferente devido às características do objeto, como também seu efeito visual e as possibilidades criativas de explorá-lo.

No processo criativo, esta Materialidade do Objeto pode ter grande interferência no modo como o corpo interage com ele. O toque do objeto com a pele pode variar de acordo com a textura do material com que é feito, o modo como apoiar o objeto sobre o corpo e este sobre ele depende diretamente da sua forma e das possibilidades de maleabilidade que apresenta; a maneira de segurar o objeto, erguê-lo, e mobilizá-lo também depende muito da sua forma. E estas relações de tocar, apoiar e pegar o objeto estão diretamente relacionadas com o processo de experimentação com ele e, com as escolhas criativas a partir desta experimentação.

Além disto, o resultado da movimentação, em termos visuais e dinâmicos, recebe influência direta desta Materialidade do Objeto. Por exemplo, no trabalho de dança criado nesta pesquisa, ao apoiar a saia azul sobre o corpo cobrindo-o e movendo-o sob a saia, com o tecido leve dela obtém-se o efeito de deixar visível ao espectador o movimento das formas do

corpo sob o ele, de modo que as mobilizações das suas partes sejam facilmente percebidas, mesmo sob o pano. Porém, se substituirmos a saia por outra de tecido mais pesado, este efeito de visualizar os movimentos do corpo sob o tecido se apresentará alterada, já que no tecido mais leve qualquer mínimo movimento fica mais perceptível e, no tecido mais pesado, as movimentações precisam ser mais fortes para mover significativamente o tecido, de modo que as mais sutis praticamente não apareçam sob o tecido pesado.

Fatores Dinâmicos estudados na Categoria Esforço do Sistema Laban/Bartenieff também podem ser alterados numa mesma sequência de movimentos, alterando-se a Materialidade do Objeto. Adotando como exemplo a simples alteração do tecido da saia, objeto de investigação nesta pesquisa, podemos obter algumas possibilidades de variação. Se balançarmos a saia segurando-a pela ponta, como movendo uma fita, a saia leve apresenta um Tempo mais lento e Fluxo mais contido, enquanto a mais pesada, move-se com Fluxo mais livre e Tempo mais acelerado para se obter o mesmo movimento. A aplicação da Força para realizar este movimento descrito é muito maior na saia pesada do que na leve, estando relacionada ao Fator Peso, mais Forte. O Espaço também tende a ser mais indireto no movimento descrito com a saia leve e mais direto com a saia pesada neste exemplo.

Assim, destacamos a riqueza criativa que a Materialidade do Objeto pode proporcionar quanto ao seu modo de interação com corpo, de maneira que cada objeto investigado pode proporcionar um novo leque de possibilidades de formas corporais e modos de mover a partir desta interação específica. Por isso, consideramos que, nesta relação de mobilizar objetos no trabalho de dança, é imprescindível estudar as suas características, considerando-os, muito além de outro corpo para interagir, como um parceiro com o qual se relaciona e experimenta propostas de movimento. Ao adotar o objeto como o parceiro, conhecendo bem suas

características, será possível o surgimento de um campo cada vez maior de possibilidades entre o corpo do artista e o objeto.

2.3.2 – Livre interação de acordo com o uso comum do objeto

Neste tipo de interação com o objeto é enriquecedora a busca de todas as possibilidades de mover-se com o objeto em situações próximas do seu uso comum, como por exemplo, se o objeto é um chapéu, usando-o na cabeça, ou, se é uma saia, presa na cintura.

Pensar em experimentar a interação com o objeto em seu uso comum, testando o máximo de possibilidades por mais simples que pareçam, pode trazer à mente a ideia de cair em clichês ou achar-se ridículo realizando determinados movimentos. Entretanto, destacamos que este tipo de experimentação pode ser bastante interessante à medida que, a partir de um movimento que poderia ser censurado por si mesmo, podem surgir propostas interessantes de interação corpo-objeto. No processo de investigação com o chapéu nesta pesquisa, a autocensura conforme comentada foi um fator de dificuldade, pois ao realizar movimentos simples tinha a sensação de estar ridícula propondo tal movimento. Entretanto, após a apreciação das filmagens dos laboratórios de investigação, foi possível encontrar alguns movimentos que achei interessantes entre aqueles que julguei inicialmente como simples demais ou clichês.

Além da investigação com o objeto na sua função comum, destacamos outras ações interessantes neste tipo de investigação que puderam proporcionar bons frutos para a pesquisa de movimentos. Segurar ou tocar o objeto com diferentes partes do corpo, vesti-lo e retirá-lo do corpo (se for alguma peça de vestuário ou adereço), lançar, mover, observar, são algumas das ações nortearam na prática as possibilidades próximas do uso comum do objeto.

Nota-se que estas ações introduzem o próximo item de que trataremos: a retirada do objeto de seu uso comum. Compreendemos estas ações de interação, imprimindo movimentos aos objetos em contato com diferentes partes do corpo, como algo que se dá entre a investigação com o objeto em seu uso comum e a busca de novos usos para esta experimentação com o objeto, que será apresentada a seguir.

2.3.3 - Experimentar novos usos para o objeto

Em primeiro lugar, essa busca de novos usos para o objeto pode ser compreendida como um modo de retirar o objeto de seu uso comum, definido pela sociedade e pelo mercado, ou, como foi proposto anteriormente nas palavras de André Lepecki, como um meio de “despojar objetos e sujeitos de suas armadilhas chamadas *dispositivo*”.

Para tanto, a partir da própria investigação foi possível definir algumas estratégias. Em Primeiramente, destaca-se a investigação do objeto posicionado em lugares do corpo diferentes de seu uso comum e as possibilidades de mover o corpo com o objeto em tais lugares. Esta proposta gera situações diferentes para o contato do corpo com o objeto, estimulando, inclusive, uma sensibilidade tátil que algumas partes do corpo não vivenciam em suas ações cotidianas. Acredita-se que em alguns casos deste tipo de interação a própria imagem do objeto em contato, apoiado ou segurado por alguma parte do corpo inusitada pode ser algo interessante de se observar. Destacamos o exemplo do uso do chapéu nos pés vivenciado na pesquisa que proporcionou tanto esta vivência tátil para a parte do corpo, quanto a imagem inusitada do objeto.

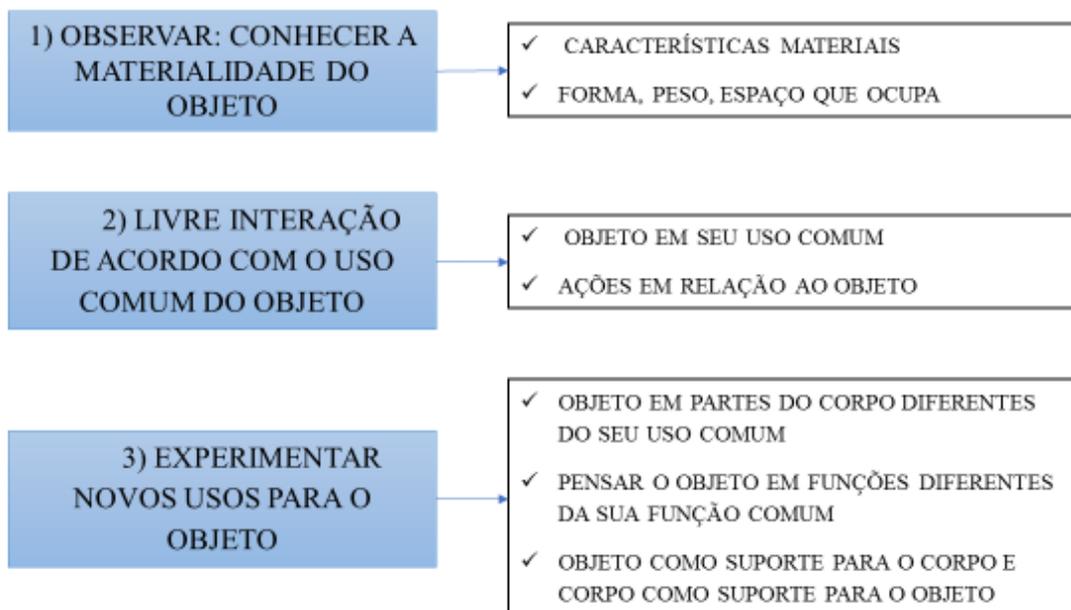
Em segundo lugar, está a proposta de pensar o objeto em outras funções, nem sempre definidas, mas sempre saindo de seu uso socialmente apropriado. Dentre os exemplos

vivenciados, foi possível experimentar a saia como bandeira, o chapéu como um trenzinho e algumas outras possibilidades que em algum momento permaneceram na sequência de apresentação e, em outro momento foi retirado para dar vez a outras investigações. Este tipo de experimentação precisa de atenção em dois aspectos: primeiro, estimular o imaginário criativo, permitindo-se visitar os mais variados contextos na imaginação, externando-os por meio de movimentos em interação com o objeto. Segundo, evitar se autocensurar no momento da experimentação, procurando realizar todos os movimentos percebidos, deixando a seleção para etapas posteriores. Mesmo que estes movimentos experimentados não sejam definitivos, eles poderão motivar investigações posteriores mais aprofundadas a partir destas diferentes propostas surgidas neste tipo de investigação. Por vezes, podemos realizar movimentos que acreditamos ser muito simples, ou mesmo elementares. Porém, a partir do simples e suas possíveis modificações é possível se chegar a variações deste movimento que podem se tornar ricas e interessantes para a proposta do trabalho prático dançado.

Por fim, destaca-se o corpo como suporte para o objeto e vice-versa. O contato com esta estratégia foi possível a partir de um workshop realizado em novembro de 2016 com a artista Giselda Fernandes no teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, em que foi possível vivenciar estas estratégias em interação com o objeto saco plástico, como foi descrito anteriormente neste capítulo. A partir da vivência no workshop, a estratégia foi adaptada e experimentada com os objetos da presente pesquisa: o chapéu e a saia. Um aspecto interessante da proposta do objeto sobre o corpo é a mobilização do corpo e do objeto, evitando-se que o objeto caia no chão e evitando-se pegá-lo com as mãos. Estes dois pontos permitem que corpo e objeto se coloquem em situações desafiadoras e saiam delas sem utilizar a solução mais simples que seria o toque das mãos. É importante destacar que a

materialidade do objeto, citada na primeira etapa desta seção, é um fator decisivo neste tipo de investigação, pois define o modo como o objeto se comporta em cada situação. Além disso, é importante destacar que não é apenas a função mútua de suporte entre corpo e objeto que ocorrem nesta estratégia, mas o modo como resistem ao peso do outro e como o corpo se move nestas situações.

RESUMO DAS ESTRATÉGIAS DE INVESTIGAÇÃO COM O OBJETO



Quadros e Tabelas 16: Resumo das Estratégias de Investigação com o objeto

Este capítulo foi dedicado à dança com objetos no tocante à sua abordagem sobre o corpo e a construção da sua relação com seu Parceiro-Objeto. Para tanto, apresentou o

aparecimento do objeto na pesquisa prática e o modo como a pesquisadora compreende a presença do objeto no presente processo artístico como consequência da sua própria memória corporal, dadas suas vivências anteriores dançando com objetos. Referências teóricas sobre a dança com objetos trouxeram ao texto embasamento para compreender modos de pensar este objeto em sua relação com o corpo, tanto na prática, com a construção de um caminho próprio norteador da investigação da interação do corpo com o objeto, quanto no tocante à análise deste objeto e suas possíveis relações com o corpo em sua interação investigativa com ele, proporcionando reflexões sobre as funções comuns deste objeto no contexto social padrão e sobre a ativação política deste objeto no trabalho artístico dançado por meio da busca por interações com o corpo fora destas funções comuns que assume em seu uso social.

O capítulo seguinte se destina a apresentar o processo artístico dançado da pesquisa, situando o leitor sobre o percurso percorrido pela pesquisadora, desde aspectos como a determinação dos estímulos iniciais a serem pesquisados, passando por questões circunstanciais que desviaram o foco inicial que envolvia produzir um trabalho de dança a dois, as alternativas buscadas para ajustar o rumo da pesquisa e o aparecimento do objeto como novo parceiro de dança.

3 – REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO PRÁTICO: DA DANÇA DE SALÃO À CRIAÇÃO EM DANÇA COM OBJETOS

Este capítulo apresenta o processo prático da pesquisa. Nele, serão descritos os estímulos iniciais, o projeto de pesquisa com os Padrões de Movimento identificados na dança de salão e como, em determinado ponto, as investigações práticas enveredaram para o campo da dança com objetos.

O capítulo se inicia com a descrição do planejamento e estímulos da investigação prática, introduzindo a concepção dos Padrões de Movimento da dança de salão e desenvolvendo tal ideia em seguida, apresentando, por fim, o relato do processo da pesquisa e as relações que foram se firmando entre a prática e alguns aspectos da investigação teórica prévia.

3.1 - PLANEJAMENTO E ESTÍMULOS PARA A PRÁTICA

Ao elaborar o projeto da pesquisa muitas questões apareceram como, por exemplo: o que dançar? Criar a partir de quê? Que tipo de dança produzir? E, inevitavelmente, as experiências e vivências mais próximas da pessoa que se dispõe ao propósito criativo começam a influenciá-lo e a responder a estas e outras possíveis indagações que ele possa ter.

No início, por ocasião da elaboração do projeto de pesquisa, a prática da dança de salão era uma constante na vida da pesquisadora e tinha sido o modo de retornar a dançar após dois longos anos realizando um trabalho cujas circunstâncias limitavam a possibilidade de praticá-la. O ponto chave da escolha da dança de salão como foco inicial foi o fato de estar dançando em uma companhia de dança de salão, cujo o processo de elaboração de coreografias nem sempre incluía a criatividade dos bailarinos. O desejo de criar algo relacionado à dança de salão cresceu com esta situação, e sabia-se que o objetivo desta pesquisa seria criar algo a partir da dança de salão.

Mas que aspecto da dança de salão seria utilizado como ponto de partida para esta criação? As possibilidades eram muitas: poderia ser escolhida uma modalidade de dança ou duas dentre as existentes, ou mesmo algum aspecto baseado nas relações das pessoas nos ambientes de bailes, algum aspecto específico característico presente em algumas

modalidades dançadas. Mas havia um ponto intrigante desde que se tinha começado a estudar as diferentes danças de salão: alguns passos em diferentes modalidades pareciam apresentar o mesmo percurso espacial de movimento, e identificou-se que, aparentemente, o que mais se altera de um para o outro, caracterizando cada um, são as variações dinâmicas ou da ordem da Categoria Esforço (Espaço, Fluxo, Peso e Tempo) do Sistema Laban/Bartenieff.

Então, a partir deste pensamento, um primeiro recorte temático se delineou: os Padrões de Movimento na dança de salão. Mais adiante seria observado que a escolha destes padrões foi motivada por dois aspectos percebidos nos estudos sobre o Sistema Laban/Bartenieff e seus princípios: a Categoria Esforço, como exposto acima, e os Padrões Neurológicos Básicos vistos na Categoria Corpo desenvolvida por Irmgard Bartenieff.

Destacamos os Padrões Neurológicos Básicos (PNB), já vistos no capítulo que trata do Sistema Laban/Bartenieff, que dizem respeito ao desenvolvimento neurofisiológico do ser humano da gestação à vida adulta. É importante destacar que estes Padrões Neurológicos Básicos tratam de relações conectivas entre centro e periferia de maneira que são estudados de acordo com os estágios de desenvolvimento do movimento humano. O estudo dos Padrões Neurológicos Básicos da Categoria Corpo do Sistema Laba/Bartenieff despertou, assim, a percepção e identificação da existência de Padrões de Movimento no estudo da dança de salão.

Defino os Padrões de Movimentos da Dança de Salão como tipos de movimentação e percursos de sequências de movimentos frequentes no estudo de diferentes modalidades deste tipo de dança e que variam de uma para outra, de acordo com alterações no modo de se mover, sobretudo envolvendo Fatores da ordem da Categoria Esforço do Sistema

Laban/Bartenieff. Configura-se, assim, por meio dos Padrões de Movimento da dança de salão, nosso primeiro estímulo para a criação.

3.2 – PADRÕES DE MOVIMENTO DA DANÇA DE SALÃO

Neste texto são definidos quais os Padrões de Movimento foram identificados na dança de salão e selecionados para trabalhar na pesquisa. Existem diversos movimentos entre as diferentes modalidades de dança de salão cujos percursos coincidem. Optei por separar os Padrões de Movimento de maior frequência e de mais simples identificação na apreciação deste tipo de dança:

- Caminhadas,
- Movimentos de riscar o chão com os pés,
- Movimentos de deslizar os pés no chão,
- Giros e meias voltas,
- Acentos e enfeites de perna.

Pretende-se destacar alguns exemplos de movimentos em diferentes modalidades por meio de uma análise a partir das Categorias do Sistema Laban/Bartenieff, sempre identificando as Categorias e Fatores de maior relevância dentro da sequência de movimentos analisada.

É importante destacar também que a análise apresentada a seguir expressa a percepção da presente pesquisadora sobre suas próprias impressões ao observar o movimento e procurar identificar os principais Fatores descritos pelas Categorias do Sistema Laban/Bartenieff envolvidos. Isto não significa que seja uma análise definitiva ou única, pois acredita-se que o

olhar de outras pessoas pode notar e identificar Fatores diferentes dos identificados nesta pesquisa.

3.2.1 - Caminhadas

Com relação às Caminhadas, foram identificados quatro tipos de Padrão de Caminhadas mais frequentes que serão apresentados com seus nomes comuns na dança de salão, seguidos da tentativa de descrevê-los.

Descreveremos, primeiramente, o *passo básico do bolero*. Como já foi descrito no capítulo sobre o Sistema Laban/Bartenieff. O passo básico do bolero consiste em uma caminhada para a frente e para trás. Um dos *passos básicos do forró* apresenta o mesmo Percurso Espacial do passo básico do bolero, sendo que entre eles há algumas variações que serão descritas a seguir.

- Em relação ao Fator Tempo da Categoria Esforço, percebe-se que o bolero pode ser dançado em compasso binário ou quaternário e, diferentemente do forró, que é dançado no compasso ternário.
- Em termos do Fator Peso da Categoria Esforço, é possível também diferenciá-los. Em aula, o passo básico do bolero costuma ser ensinado e demonstrado com o Peso Leve ou Sustentado, em todos os pontos de sua execução, enquanto no forró, o Peso costuma aparecer parcialmente abandonado em cada vez que um dos pés pisa o chão.
- Quanto ao Fator Espaço da Categoria Esforço, ele pode ser identificado como mais Direto no passo básico bolero e mais Indireto no do forró.

- E quanto ao Fator Fluxo da Categoria Esforço, compreende-se que se assemelham. Considerando seis transferências de peso entre os pés em ambos os passos básicos (do bolero e do forró), identifica-se que o Fluxo tende a ser Contido na terceira e sexta pisada, e Liberado nas demais pisadas. Porém nota-se que a liberação de Fluxo no passo básico do bolero e no do forró apresentam gradações diferentes de liberação.
- Outro aspecto que os diferencia é a Forma como se pisa com as pernas que, no bolero, está estendida no ato das pisadas e, no forró, levemente flexionada (soltura dos joelhos) nestes momentos.

O segundo Padrão de Caminhada seria o *trocadilho* do bolero. Descrevendo a realização do trocadilho com a perna direita³⁵, partindo da posição inicial com os dois pés unidos, a sequência se inicia cruzando a perna direita por trás da esquerda, em seguida, junta-se a perna esquerda no local onde está à direita e pisa-se novamente com a direita cruzando, desta vez, pela frente, unindo, novamente, a perna esquerda à ela. Esta sequência de movimentos é cíclica, ou seja, pode ser repetida quantas vezes se desejar. Trata-se de um movimento que, apesar de não ser uma caminhada propriamente dita, propõe um modo de pisar que leva a uma locomoção, por isso pode ser entendido como uma maneira específica de pisar no chão e, portanto, de caminhar. Apesar de ser um passo típico do bolero, podendo aparecer, desenhando tanto uma trajetória linear, quanto circular, também pode aparecer em modalidades com tempo mais rápido como o samba de gafieira e o forró com algumas variações adaptadas, sobretudo em relação do Fator Tempo da Categoria Esforço. Entende-se

35 Esta sequência de movimentos do trocadilho pode ser realizada tanto começando com a perna direita, quanto pela perna esquerda.

que o principal modo de variação do trocadilho seja o Fator Tempo, pois, neste caso, alterando-se o Tempo, já é suficiente para a sua adaptação para outras modalidades. Pode-se considerar que, ao realizar a mesma sequência de movimentos com mais velocidade (Fator Tempo), os outros fatores da Categoria Esforço tais como o Espaço, o Fluxo e o Peso podem se alterar, mas ainda assim, o percurso espacial da sequência pode ser identificado em relação Padrão de Movimento descrito em relação ao bolero, compreendendo-se sua adaptação a outro contexto ou, neste caso, outra modalidade de dança de salão.

O terceiro Padrão de Caminhada não se trata de um passo nomeado especificamente, mas de uma sequência que alguns professores chamam de *atrás, ao lado, à frente*, e é chamada assim pelo fato de a pessoa pisar nestas posições ao realizar o Percurso Espacial desta sequência. Nas versões deste Percurso Espacial praticadas no tango e no bolero a sequência descreve-se pelos movimentos de pisar cruzando a perna por trás, ao lado com a outra perna abrindo-a em paralelo com a primeira e, por fim, à frente dando um passo à frente em direção ao parceiro com a primeira perna (que cruzou por trás). Pode-se identificar este Percurso Espacial na movimentação da dama no *gancho redondo* do samba descrito no capítulo sobre o Sistema Laban/Bartenieff, no bolero e no tango como transição entre passos. Neste tipo de Padrão de Caminhada, acredita-se que o que mais influência seja a Categoria Espaço, pois a amplitude e as direções nas quais se realiza a sequência podem diferenciá-la.

A *caminhada do tango* é o quarto Padrão de Caminhada identificado. Esta caminhada se dá com as pernas estendidas ao máximo e pode ocorrer no sentido para a frente ou para trás, no caso, a pessoa conduzida sempre caminha para trás, enquanto a que conduz sempre caminha para a frente. Este tipo de caminhada é específico da modalidade do tango, podendo também ser vista de forma semelhante em algumas práticas do bolero já que, em alguns casos,

é comum ver passos do tango adaptados ao bolero. Um ponto forte deste tipo de caminhada diz respeito à Categoria Esforço, já que identifica-se o Espaço Direto, Peso Forte e Fluxo Contido.

3.2.2 –Riscar o chão com os pés

O segundo Padrão de Movimento selecionado é o movimento de Riscar o Chão com os Pés. Diversos passos abrigam este modo característico de se mover, tais como movimentos de “s”, característicos do bolero, e *enfeites do tango* pelos quais a dama desenha formas no chão como uma um pequeno Percurso circular, como uma pequena bola, ou abrindo e fechando um pé em direção ao outro, podendo flexionar a perna de base para dar mais amplitude à perna que se estende.

Este padrão de movimento está bastante relacionado à Categoria Espaço, no tocante aos Percursos Espaciais, que tratam dos desenhos que o corpo delinea no espaço enquanto se movimenta dançando.

3.2.3 – Pressionar deslizando

Semelhante ao Padrão de Movimento anterior destaca-se o que denomino Deslizar o Pé no Chão Pressionando-o. A ideia de riscar os pés no chão, descrita anteriormente, descreve tipos de movimento mais suaves, exatamente como de um lápis que risca e desenha o papel. Já este, de Pressionar deslizando, tem o ato de Pressionar como diferencial. Como foi observado em capítulo anterior, o Sistema Laban/Bartenieff apresenta, na categoria Esforço um conjunto de Ações Básicas desta Categoria que consistem na combinação de 3 fatores da Categoria: Espaço, Peso e Tempo. Sendo que a Ação de Pressionar é descrita pelo Espaço Direto, Peso Forte e Tempo Lento.

Podemos observar esta Ação de Pressionar na dança de salão quando, a partir de uma pose, por exemplo, em que as pernas estão de algum modo separadas, torna-se a uni-las, trazendo uma das pernas contra a outra, pressionando o chão com o pé. Este tipo de movimento costuma ser frequente no bolero e no tango.

Este Padrão de Movimento de Pressionar deslizando (os pés no chão) costuma ser adaptado na prática da dança de salão na finalização de sequências de passos, sobretudo no bolero e no tango, como um enfeite no movimento, ou alguma ligação entre sequências com o intuito de encaixar os movimentos na música.

3.2.4 – Giros, meias-voltas, acentos E enfeites

Optei por abordar em conjunto os últimos padrões identificados, por não se configurarem sozinhos como passos em si, mas movimentos pertencentes ou acrescidos, normalmente, a uma sequência de algum passo. Mesmo o passo *giro da dama* conta com uma sequência que envolve outros movimentos que antecedem e ocorrem após o giro em si.

Estes movimentos podem aparecer de maneiras diversas nas diferentes modalidades da dança de salão e são os Giros, Meias-voltas³⁶, Acentos e Enfeites. É importante destacar que a maioria da incidência destes Padrões de Movimento aparece mais comumente nas movimentações de dama.

³⁶ As meias-voltas não deixam de ser tipos de giros, entretanto, pensando na dança de salão, que é uma dança praticada a dois, e de frente para o par, esta relação de giro completo e meia-volta, em alguns movimentos, pode ser diferente, à medida que, de frente para o par, se a dama, por exemplo dá meia volta, fica de costas para o cavalheiro, e se dá uma volta completa, retorna a ficar de frente para ele.

Nas danças em par, os giros e meias-voltas são frequentes e podem ser realizados de diferentes maneiras, com os corpos juntos, de modo que as duas pessoas girem simultaneamente, ou separadamente, quando apenas uma delas gira.

Sobre os Enfeites, eles podem ser considerados tipos de Acentos e entende-se como enfeites movimentos como, por exemplo, as batidas de perna uma na outra ou no chão, características do tango, ou mesmo um levantar de braço da dama enquanto gira. Modos peculiares de mover os braços durante uma sequência de movimentos ou passo também podem ser considerados enfeites.

Particularmente, prefiro diferenciar os Acentos como o modo de destacar determinada parte da sequência de um passo, ao longo da realização da movimentação, acentuando, ralentando, acelerando ou pausando uma parte ou mais da sequência do passo.

Assim, enquanto o Enfeite privilegia e destaca especificamente uma parte do corpo, o Acento envolve o privilegiar tanto de uma parte do corpo, quanto de um momento da sequência por meio de variações dinâmicas. Para isto, podemos observar forte relação dos Acentos com a Categoria Esforço do Sistema Laban/ Bartenieff, já que, por exemplo, quando se acelera ou ralenta-se uma parte da sequência, varia-se o Tempo, ou quando se interrompe a sequência com uma pausa, varia-se o Fluxo, contendo-o.

É importante destacar que por mais que se tenha utilizado alguns princípios de Categorias do Sistema Laban/Bartenieff para diferenciar um movimento do outro na descrição realizada aqui dos Padrões de Movimentos da dança de salão identificados, o objetivo deste texto não foi o de realizar uma análise detalhada destes Padrões com base nas Categorias, e sim, destacar a existência dos Padrões de Movimento e as semelhanças de um mesmo

Percurso Espacial em Movimentos de diferentes modalidades. Por isso, nem todos os movimentos identificados encontram-se analisados com descrições detalhadas dos Fatores da Categoria Esforço do Sistema Laban/Bartenieff. Nos movimentos descritos em que se pôde observar extrema relação entre os Fatores e Categorias do Sistema Laban/Bartenieff e aquilo que se desejava enfatizar nos Padrões de Movimento, eles foram utilizados. Entretanto, outros Padrões de Movimento foram descritos sem a necessidade de alta diferenciação pelas Categorias e seus Fatores.

Assim, pensando nestes Padrões de Movimento, e nos Percursos Espaciais semelhantes entre si que podem aparecer em diferentes modalidades da dança de salão, se desenvolveram as primeiras investigações práticas. Com a saia vestida na função de saia, procurou-se realizar alguns dos Padrões de Movimento descritos, por vezes integralmente, conforme o passo da dança de salão, por vezes com variações. Além disto, buscou-se também não se prender muito à necessidade de incluir todos os Padrões de Movimento identificados na sequência do trabalho de dança criado. O princípio criativo a partir dos Padrões de Movimento consistiu em partir do Percurso de alguns deles para uma investigação de movimentos, como um estímulo inicial, que poderia modificar-se conforme experimentado em diferentes situações, como alterando-se o Plano Espacial da sequência, ou o Nível Espacial, ou mesmo o Tempo. Entende-se que, mesmo diante da modificação integral de um movimento, ele esteve na origem e, portanto, parte dele é carregada no novo movimento modificado. Para tratar de modificações e criação de novos movimentos, o próximo ponto traz algumas considerações, incluindo o surgimento de objetos na pesquisa como estímulo criativo e como parceiros.

3.3 – RELATO DO PROCESSO PRÁTICO

Este texto relata o processo de criação, as mudanças de rumo e os diferentes caminhos vivenciados nesta pesquisa, seguindo o encadeamento cronológico dos acontecimentos, a fim de apresentar ao leitor uma sequência lógica da construção da vivência neste processo.

No início da investigação prática, pretendia-se partir da dança de salão, suas formas, percursos espaciais de movimentações, selecionando Padrões de Movimento³⁷ presentes nas diferentes modalidades da dança de salão para a criação de um trabalho coreográfico em dança contemporânea. A estes estímulos somavam-se também algumas questões de gênero relacionadas à dança de salão e ao seu entorno. Uma terceira motivação partia dos princípios de movimento do Sistema Laban/Bartenieff, utilizando-os como ferramentas para nortear a criação e a experimentação de movimentos.

Entretanto, ao longo do processo, as ferramentas utilizadas do Sistema Laban/Bartenieff não foram suficientes para estimular a presente criação da maneira como se pretendia utilizá-los. Acreditava-se que os Princípios das Categorias Corpo, Forma, Espaço e Esforço colaborariam para o desenho das primeiras ideias de movimento da investigação, entretanto, após a criação da primeira versão de apresentação do trabalho dançado desta pesquisa, eles se revelaram recursos ricos para dar colorido aos movimentos, conferindo-lhes

37 Neste capítulo, em muitos momentos, falamos de Padrões de Movimento e de Padrões Neurológicos Básicos. Como nos estudos do Sistema Laban/Bartenieff alguns autores se referem aos Padrões Neurológicos Básicos, nomenclatura utilizada por Ciane Fernandes, como Padrões de Movimento, esclareceremos os usos de cada expressão neste texto. Quando o texto tratar de Padrões Neurológicos Básicos, estará se referindo aos Padrões de Movimento do Sistema Laban/Bartenieff e, quando tratar de Padrões de Movimento, se referirá aos Padrões de Movimento identificados na Dança de Salão nesta pesquisa, sequências de movimento cujo percurso espacial aparece se forma semelhante em diferentes modalidades, diversificando-se por pequenas variações de uma modalidade para outra.

variações que diversificaram as sequências de movimento em termos temporais, espaciais e dinâmicos.

No período em que se aplicou os Princípios do sistema Laban/Bartenieff como estímulo criativo sem muito sucesso, foi encontrado em guardados antigos um tecido azul, com o qual foi confeccionada uma saia e, a partir do uso desta saia, inicialmente como figurino; uma relação começou a se construir com ela. A saia começou a estimular o imaginário criativo da pesquisadora, despertando-a para o potencial criativo daquele objeto.

A assertiva acima pode ser compreendida de acordo com um comentário de LOBO e NAVAS acerca dos processos criativos.

Percebo nos relatos de criadores, assim como em vários processos por mim percorridos emaranhados e misturas de diferentes nascentes que, às vezes desviam-se de um foco inicial. As direções vão sendo guiadas por elementos que fogem ao nosso controle. Porém mais adiante, nos revelarão o essencial. (LOBO, NAVAS, 2008, p. 95)

Quando estas autoras tratam de “nascentes”, elas se referem ao caminho percorrido no estudo da composição, comparando metaforicamente o processo coreográfico criativo a um rio, que surge de nascentes, percorre um curso e, ao longo deste, também recebe o fluxo de rios afluentes que ao longo do curso do rio, também alimentam este percurso até que o rio desemboque no que podemos chamar de produto criativo. Entende-se as nascentes como as ideias iniciais dentro do planejamento do processo criativo e os afluentes como novos elementos que surgem ao longo do processo criativo. Na consideração acima LOBO e NAVAS dizem que, por vezes, algumas motivações (nascentes) se desviam do propósito inicial e novos elementos passam a guiar a pesquisa, como se novas águas passassem a correr no rio. E que, em momentos posteriores da pesquisa, estes novos elementos passam a ser

percebidos como o essencial, o cerne da pesquisa, que foi o que ocorreu nesta presente pesquisa com a entrada do objeto no processo criativo.

Neste ponto da pesquisa prática, de mudança de estímulo para a criação, foi agendada uma apresentação, enquanto proposição artística no seminário *Uso Impróprio*, realizado pelo PPGCA – UFF³⁸. Esta apresentação seria realizada no MAC³⁹ em 01 de dezembro de 2016. Ao trabalhar em função de prazos, de modo muito interessante a pesquisa começou a se desenvolver para resultados que nem sempre estavam de acordo com o planejamento.

Ao longo da elaboração do trabalho prático dançado: a saia, utilizada num primeiro momento como figurino, passou em algumas improvisações a aparecer em outros lugares que não em seu lugar de vestimenta, tornou-se um objeto com o qual se passou a investigar outras possibilidades de movimento, fora da função de figurino.

Diante deste fato, ao direcionar a criação do trabalho de dança de sete a dez minutos de duração para ser apresentado no evento no museu citado anteriormente, experimentou-se a pesquisa com outros objetos. A busca destes objetos surgiu a partir da pesquisa com a saia. E qual foi o critério para a escolha destes objetos? As questões de gênero observadas e já comentadas no trecho que contextualiza a dança de salão presente nas considerações adicionais desta pesquisa.

Tanto a investigação com os objetos próximos ao seu uso convencional, quanto a pautada na busca de novos usos para eles se deram por meio de laboratórios de investigação e

38 Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Artes – Universidade Federal Fluminense.

39 Museu de Arte Contemporânea de Niterói

improvisação. Ao começar a tratar do cunho improvisado dos laboratórios, faz-se necessária uma referência sobre a relação entre improvisação e laboratórios criativos. Para tanto, será apresentada a proposta didática de laboratório de Lenora Lobo e Cássia Navas apresentada em seu livro *arte da composição*, que acredita-se apresentar identificação com o processo de laboratório que foi aplicado a esta pesquisa de criação de movimento.

Para um mapa dos procedimentos didáticos e estímulos criativos que impulsionam uma improvisação, ele é semelhante ao acima apresentado. Lembramos que cada laboratório deve se iniciar pela proposta didática organizada nas três fases:

- Sensibilização: a escuta e preparação corporal;
- Improvisação: a resposta, a manifestação e a condução dos estímulos a partir do corpo em movimento;
- Conclusão: a coleta de material levantado. (LOBO, NAVAS, 2008, P.122)

LOBO e NAVAS descrevem esta metodologia didática após algumas páginas tratando da importância da improvisação como um processo complexo de resposta a impulsos provenientes de estímulos criativos. Além disto, elas colocam que, longe de ser um processo pautado no espontaneísmo, trata-se de um processo estruturado, conduzido por regras. Por fim, destacamos que LOBO e NAVAS entendem que se improvisa a partir do que está inscrito no corpo, as próprias sensações, percepções e memórias que conectam a superfície externa do corpo a processos interiores das origens de si mesmos. Neste sentido, identifica-se que a saia e o chapéu foram os estímulos criativos dos laboratórios de improvisação da presente pesquisa nesta fase, juntamente com o recorte temático das questões de gênero da dança de salão. A trilha sonora também pode ser considerada um estímulo, ao mesmo tempo que também foi uma regra, que limitou a criação das sequências dentro daquela proposta musical.

Denomino os laboratórios nesta fase da pesquisa como Laboratório de Improvisação e Continuação, pois a partir de uma sequência de movimentos já elaborada, da sensibilização da pesquisadora-performer pela música e pela relação com a saia como figurino, experimentou-

se diversos caminhos para dar continuidade à sequência já existente e, após diversas tentativas, selecionava-se aqueles de que mais se gostava a partir do registro em vídeo e encaixava-se na coreografia já existente, ampliando-a. Este método parece bem próximo ao descrito por LOBO e NAVAS e foi bastante rico para esta fase do processo criativo.

Os primeiros laboratórios criativos relacionavam os objetos aos seus locais de uso comum e ampliavam-se para investigações de contato e encaixe deles em outras partes do corpo diferentes de onde costuma ser socialmente utilizado. A saia, inicialmente, foi utilizada como saia, na cintura e, nos braços e mãos, com o efeito uma fita ou bandeira que se balançava gerando efeitos visuais de diferentes formas para o tecido. O chapéu foi utilizado na cabeça, sendo girado sobre o dedo indicador e encaixado no cotovelo, apesar de ter passado também por momentos interessantes de investigação na base deitada e invertida encaixado nos pés. O exercício de investigação com os sapatos passou pelo ato de encaixá-los nas mãos e, com ele, “pisar” com as mãos em diferentes partes do corpo. Por fim, a investigação com a flor consistia no exercício de fixá-la na roupa em diferentes partes do corpo e a parte do corpo onde a flor foi fixada era a parte de onde iniciava o movimento em variadas direções e sentidos, sempre trocando a flor de lugar, a cada dois ou três movimentos, experimentando novas partes deflagradoras.

Foram realizados alguns laboratórios com todos os objetos, entretanto, pensando na apresentação agendada, optou-se por selecionar apenas dois deles para melhor explorá-los na pesquisa de movimentos, pois entendeu-se que, pesquisando muitos objetos em pouco tempo, o resultado poderia ser uma investigação rasa sobre diversos objetos. Assim, abandonamos a flor e a sandália e adotamos agendada a saia e o chapéu para a realização desta apresentação de dança. Esta escolha se deu também por acreditarmos que, pesquisando mais intensamente

sobre dois objetos, seria mais provável que se encontrasse mais propostas interessantes, ao insistir na investigação sobre eles, podendo, assim, ampliar as possibilidades de desdobramentos na interação corpo-objeto.

Após a pesquisa em forma de laboratórios investigativos de criação, sem fechar sequências prontas; o trabalho prático precisou, então, se encaminhar para uma primeira versão concreta, que contou com uma sequência fechada de movimentos. Foi elaborada uma trilha sonora com base em sons de samba, tango e batidas eletrônicas semelhantes ao som das músicas com as quais se costuma dançar zouk, que serviu também de referencial para a elaboração desta versão do trabalho prático dançado.

Na primeira etapa da construção efetiva do trabalho prático de dança, começou-se a pensar em utilizar a saia não apenas em seu uso convencional como figurino, mas também em buscar novos usos para ela ao longo da dança construída, investigando movimentos com esta saia em diferentes partes do corpo. A saia deixa, então, de ser mera peça de figurino para assumir na pesquisa o status de objeto de pesquisa. Nesta fase, foi possível observar a Materialidade do Objeto saia, suas dimensões, as qualidades do tecido, que efeitos visuais os movimentos com o tecido produziam. A parte musical do tango foi toda dedicada às investigações com a saia vestida na cintura, em seu lugar comum de uso, encadeando movimentos inspirados nas movimentações de membros inferiores de tango e bolero, integrados a alguns dos Padrões de Movimento da dança de salão que, naturalmente, foram se encaixando nos movimentos desta sequência.

Nesta etapa da pesquisa prática, a investigação do corpo com os objetos foi, aos poucos, se transformando no principal ponto de interesse; porém, procuramos não fugir das

questões de gênero na dança de salão como recorte temático, uma vez que os objetos escolhidos foram com base nas pessoas de gênero da dança de salão – dama e cavalheiro.

Ao pensar em uma dramaturgia para a o trabalho prático de dança a ser elaborado, pensou-se então na própria situação do surgimento dos objetos na pesquisa. A ideia inicial consistia em uma parceria com outra pessoa. Mas não foi possível pesquisar com esta pessoa, então, foi necessário investigar individualmente, passar pela dificuldade da solidão na pesquisa para que, a partir desta dificuldade, surgissem novos objetos que se tornaram parceiros. A partir desta reflexão criou-se um texto/ poema a ser falado no início do trabalho, simultaneamente à movimentação. Ele foi gravado junto à trilha sonora, e, assim como esta, acabou sendo também suprimido. Entretanto, apesar desta supressão, acredita-se que, de alguma maneira, algo dele, ficou no trabalho dançado, por isso, a importância de considerá-lo. Assim, segue abaixo o texto:

Por toda minha vida,

Eu sempre quis ser dois,

Uma amizade, um amor, companhia mesmo.

Mas algumas vezes precisamos ser um,

Vencer a solidão e nos reinventar.

E, sozinhos, descobrir caminhos de acompanhar a nós mesmos.

E, quando atravessamos a fronteira da própria solidão,

Deixamos de nos buscar em outras metades,

E passamos a ser plenos em nós mesmos.

E, assim, foi possível desenhar o roteiro do trabalho prático de dança criado que contou com uma entrada em diagonal de costas, partindo do princípio da caminhada de costas

do tango, com alguns enfeites de perna, trazendo nos braços, uma bandeja⁴⁰ apresentando os objetos a serem utilizados. O segundo momento contou com uma movimentação da dançarina sozinha, sem objetos, ao som da leitura do texto descrito acima. O terceiro momento se deu com a experimentação com o chapéu e o quarto momento foi a coreografia de tango com a saia vestida, partindo para a experimentação com a saia em outros usos ao fim do trabalho. Este momento final com a saia contou com uma improvisação direcionada, de modo que algumas formas corporais por onde se gostaria de passar foram definidas, porém os caminhos e processos para se chegar a estas formas ficaram livres para a experimentação na presença do público. O trabalho foi pensado com base nas limitações de tempo até dez minutos e respeitando fase em que a pesquisa prática se encontrava, na qual sabia-se que não era o ponto final da investigação, ou seja, ainda era um trabalho em processo.

No primeiro ensaio no museu, a sequência estava bem definida, de acordo com o tempo e combinação sequencial dos movimentos na trilha sonora. O segundo e terceiro ensaio no museu foram muito enriquecedores para o processo de investigação com o objeto em situações diferentes, sobretudo com a saia. Nestes ensaios, começou a surgir o momento improvisado com a saia ao fim do trabalho dançado descrito acima. A partir de uma improvisação que se desejou fazer ao término da sequência final com a saia, no segundo ensaio no museu, foi possível perceber a ideia de apresentar ao espectador as imagens da experimentação do corpo em contato com a saia. Esta experimentação possibilitou uma

40 Acredita-se que a presença desta bandeja se relacione, de algum modo, a experiências vivenciadas participando em eventos em uma colônia japonesa entre 2011 e 2012, onde todas as mulheres, juntas, serviam às outras famílias nos eventos antes de se sentarem à mesa. A bandeja também pode ser uma referência a uma figura frequente em bailes de dança de salão: o garçom. Entretanto, revendo alguns vídeos de laboratórios com o chapéu, em um deles, o chapéu foi carregado como uma bandeja. Acredito que esta seja a razão mais forte de utilização da bandeja para carregar os objetos.

improvisação com alguns pontos marcados para encerrar o trabalho prático dançado, que, no dia da apresentação, ao ver da performer, pareceu ter se tornado a parte mais interessante da pesquisa prática. Acreditamos que esta descoberta no processo prático consolidou o objeto como material de pesquisa e também norteou as próximas investigações.

Alguns dias antes da apresentação foi decidido que se dançaria sem a referência da trilha sonora elaborada. Entendemos que ela foi importante para a criação do trabalho, mas, no ambiente do museu, a apresentação em silêncio parecia mais adequada. Isto porque, ao ensaiar a sequência no espaço do museu, duas questões chamaram a atenção. Em primeiro lugar, o silêncio daquele ambiente pareceu tão harmonioso, que foi possível julgar que a trilha sonora como foi elaborada perturbaria aquele silêncio que parecia tão agradável. Em segundo lugar, foi a partir do silêncio do museu que pode-se perceber que as músicas escolhidas pareciam conferir à pesquisa prática um tom de “apresentação de dança”, coreografia, quando, na realidade, em contato com a atmosfera do museu nos ensaios, foi possível conceber que gostaria que o trabalho fosse apresentado como uma trabalho prático de dança, evidenciando todo o caráter investigativo e experimental dos movimentos.

Após tal decisão, ocorreu um fato interessante pois, na semana do evento, foi recebida a notícia de que, no salão onde este trabalho dançado aconteceria, haveria uma obra sonora que não poderia ser desligada para a apresentação. Assim, a retirada da trilha sonora do trabalho dançado em questão foi providencial, pois, mantendo-a, ocorreria um conflito sonoro no espaço do museu que não seria interessante nem para nosso trabalho dançado, nem para a obra do outro artista. É importante ressaltar que a obra sonora não atrapalhou o bom andamento da realização da dança desta pesquisadora no evento.

A retirada da música do trabalho dançado proporcionou a realização dos movimentos no próprio tempo, pois antes eram realizados no tempo das músicas. Ao realizar os movimentos no próprio tempo, foi possível também acelerar algumas sequências e ampliar o tempo de realização de outras, podendo-se, inclusive, sentir-se mais livres para experimentar novas variações dinâmicas durante a execução. A obra sonora exibida simultaneamente ao trabalho dançado não interferiu na realização da sequência. Alguns espectadores relataram terem percebido que a movimentação estava harmoniosa com os sons da obra sonora, como se esta fosse a trilha sonora do trabalho dançado. Entretanto, essa harmonia concomitante entre movimento e som não foi proposital, e sim, ocasional.

Se, por um lado, a apresentação no museu estimulou bastante a criação, por outro, revelou também a fragilidade de algumas estruturas na sequência coreográfica, anunciando a necessidade da reformulação deste trabalho de dança. Em relação à dinâmica das sequências, que foi criada em cima da melodia sonora dos sons da trilha elaborada, seria necessária uma reformulação, já que a música foi suprimida. A improvisação parcial com a saia ao final do trabalho dançado se revelou um dos momentos mais interessantes de toda a sequência, logo, foi necessária a intensificação das experimentações sobre esta proposta e também transferi-la para as investigações com o chapéu.

➤ ALTERANDO A SEQUÊNCIA DO TRABALHO DANÇADO

Esta apresentação no museu motivou bastante o desenvolvimento da prática criativa na pesquisa. Além disto, após a apreciação dos registros da apresentação foi possível identificar aspectos Do trabalho dançado que precisariam ser revistos e, talvez modificados.

Foi preciso repensar dois pontos importantes: eram necessárias mais investigações com os objetos, sobretudo com o chapéu, e toda a sequência parecia ter uma linearidade dinâmica, ou seja, faltavam variações da ordem da Categoria Esforço do Sistema Laban/Bartenieff, como se toda a sequência de movimentos ocorresse numa frequência de Tempo, Fluxo, Peso e Espaço muito próximas, conferindo a todo o trabalho a ideia de uma combinação dinâmica única. As sequências foram criadas com base na trilha sonora que apresentava características de tempo bem semelhantes, apesar de conter ritmos diferentes. No intuito de proporcionar mais variações a estas sequências, retomou-se novamente os estudos das Categorias do Sistema Laban/Bartenieff, a fim de experimentar variações nas sequências do trabalho dançado, principalmente da ordem das mudanças de nível (Categoria Espaço) e das variações dos Fatores da Categoria Esforço: Espaço, Fluxo, Peso e Tempo.

Além disto, analisando a sequência de movimentos do trabalho em questão, foi possível avaliar que a ideia de apresentar o objeto ao público e mover-se com ele em situações próximas ao seu uso comum era importante estar presente na sequência, porém, nesta análise, também foi possível notar que era necessário dedicar mais tempo desta sequência para os momentos da investigação do corpo com o objeto no que denominamos de novos usos. O caminho da investigação com a saia parecia já apontado, porém as sequências de movimentação com o chapéu precisavam de uma investigação mais aprofundada.

Na investigação com o chapéu, buscou-se partir de laboratórios anteriores que trabalhavam o chapéu nos pés com o corpo na base deitada. Este direcionamento do corpo para o Nível Baixo⁴¹ foi importante pois a sequência apresentava poucos momentos com o corpo neste nível. As novas investigações com o objeto reforçaram o fato de que a dança de salão foi o motivador, mas a interação com o objeto tornou-se essencial para a pesquisa pois foi capaz de oferecer maior liberdade para a exploração de movimentos num campo mais amplo de possibilidades.

Com variações de Nível Espacial⁴² e dinâmicas⁴³ no restante da sequência do trabalho dançado, foram escolhidos alguns momentos nos quais se achava que a movimentação não apresentava muitas variações dinâmicas e procurou-se inserir nestes momentos algum tipo de variação referente à Categoria Esforço.

O trecho mais contemplado com estas variações foi o da sequência com a saia azul vestida na cintura, criado a partir do som de tango. Pensou-se em adaptar os primeiros movimentos da sequência para a base sentada e bases combinadas de quadril e membros inferiores no Nível Baixo. Em seguida, alguns movimentos foram substituídos, ou mesmo transformados, como por exemplo, um movimento de braço que assumiu a característica

41 Nível Espacial da Categoria Espaço do Sistema Laban/Bartenieff.

42 Categoria Espaço do Sistema Laban/Bartenieff.

43 Categoria Esforço do Sistema Laban/Bartenieff.

vibratória⁴⁴. Alguns momentos que pareciam repetitivos foram alterados para sequências menores.

Entende-se que, suprimindo alguns movimentos que se julgavam repetitivos e/ou transformando-os, alterando sua dinâmica, foi possível colorir melhor a sequência, proporcionando-a mais variações, e no caso deste trabalho dançado, foi possível destinar mais tempo dela para abordar as interações corpo-objeto.

Na sua última versão, o trabalho dançado apresenta alguns movimentos marcados conforme foram criados para a apresentação no museu. Mas inclui também, nos movimentos de interação em que se busca retirar os objetos de suas funções convencionadas, a ideia de ter um roteiro de vivência sobre algumas experimentações que acreditamos dar certo esteticamente na cena dançada, somado a momentos livres para a experimentação, nos quais se pode vivenciar de forma improvisada algo que se deseje realizar no ato do trabalho dançado

. Assim, entendemos esta dança criada como um trabalho constantemente em processo e que, a cada apresentação, pode apresentar uma experiência única, tanto para quem assiste, quanto para quem a realiza, devido a estes momentos que podem abrigar improvisações direcionadas que sempre retomam um roteiro, mas que possuem a função de produzir momentos únicos a cada apresentação.

44 Entende-se que o vibratório não é uma das Ações da Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff, entretanto, é um tipo de movimentação que consta na Labanotation. É importante ressaltar que o vibratório apresenta características peculiares em relação aos Fatores da categoria Esforço, apresentando predominantemente Fluxo Contido, Peso Forte e Tempo Lento e, no caso da sequência do trabalho dançado nesta pesquisa, apresentando Espaço Direto.

3.4 – RELAÇÕES

Este texto se destina a relacionar os principais aspectos apresentados e defendidos ao longo de todo desenvolvimento da pesquisa, analisando quais os pontos onde, na prática, todo o apanhado teórico pode ser identificado.

A pesquisa foi, inicialmente, apresentada autodeclarando-se como uma pesquisa qualitativa-performativa por abrigar em si, tanto aspectos inerentes à prática – que, segundo Brad Haseman (2015), correspondem à parte performativa - quanto aspectos relacionados à análise de questões teóricas que permeiam esta prática – que Brad Haseman (2015) aponta como referentes ao campo qualitativo. Neste sentido, a investigação teve um ano de embasamento teórico focado no processo de investigar a dança de salão e sua prática sob o ponto de vista de assuntos como a arte contemporânea, teorias de gênero, memória dançante, Sistema Laban/ Bartenieff, dentre outros. O objetivo da pesquisa tinha relação com uma inquietude surgida à partir da própria prática da pesquisadora em dança de salão somada ao seu desejo de criar dançando. Então podemos dizer que a presente pesquisa partiu de uma situação prática, passando pela busca de embasamento teórico em prol de uma criação também de ordem prática.

Ao longo deste texto, algumas questões do embasamento se fizeram essenciais ao processo de construção da prática, podendo-se destacar: a contextualização da dança de salão de acordo com a própria atuação, observação e vivência neste campo da dança; a análise de questões da dança de salão sob o cerne de teorias de gênero; o Sistema Laban/Bartenieff como fonte de pesquisa sobre os princípios de movimento que integram a prática do corpo dançante; a dança com objetos e a identificação de Padrões de Movimento na dança de salão.

Todos estes aspectos estão presentes no conteúdo do trabalho artístico de dança produzido nas últimas etapas da pesquisa. Mesmo que algum deles não apareça de maneira evidente na movimentação, ele se encontra no corpo da bailarina-performer-criadora sob a forma de informação e conhecimento de um processo que, por mais que tenha desembocado em determinado resultado na forma de movimentos, abriga em si uma densidade de informações bem mais ampla do que a simples apresentação estética destes.

Assim, ao apresentar a sequência de movimentos em sua dança com objetos, a performer-bailarina tem dentro de si suas motivações, questionamentos, perguntas com e sem resposta, problemas do processo, soluções encontradas e, mesmo ainda, as dúvidas de como todo o trabalho teria sido, se os problemas que surgiram não tivessem ocorrido, como a falta do par para pesquisar.

A falta do par, que parecia ser um problema para a investigação prática, culminou nas descobertas e percepção das questões mais ricas do processo prático. A partir desta ausência da pessoa, pode-se perceber a dança com objetos como ponto de fuga e buscar conhecimento sobre ela para aprofundar o processo investigativo e para a análise sobre este novo elemento na pesquisa. Além disto, pode-se atentar para o fato de que os objetos estiveram presentes em toda história dançante da pesquisadora e compreender tal história como razão para este direcionamento prático. O encontro com o objeto proporcionou, ainda, uma relação com ele de identificação do seu papel social no contexto da dança de salão e a proposta de buscar a desativação desta função por meio de um ato político através da dança. Um ato político que não necessariamente envolve uma crítica, mas a simples proposição do objeto como uma coisa, que pode ser explorada em interações diversas com o corpo, divergentes daquela para qual o mercado e a sociedade a direcionam.

Outro aparente problema ao longo da prática da pesquisa foi a dificuldade de utilizar o Sistema Laban/Bartenieff como ferramenta de criação. A identificação de Padrões de Movimento na dança de salão fazia parte da proposta criativa inicial. Entretanto, propor variações destes Padrões através dos princípios de movimento do Sistema Laban/Bartenieff, para a dança solo não parecia ter o efeito que se tinha idealizado sobre a proposição destas variações na dança a dois. Assim, foi importante fazer uma pausa nas investigações relacionadas ao Sistema Laban/Bartenieff e os Padrões de Movimento e focar na criação com o objeto. De maneira muito interessante, ao analisar momentos do trabalho de dança criado com os objetos foi possível identificar a presença de alguns Padrões de Movimento da dança de salão. O Sistema Laban/Bartenieff e alguns de seus princípios também foram muito úteis em outro momento do processo criativo. Eles foram mais bem utilizados nesta pesquisa para propor variações a partir da análise da primeira versão apresentada do trabalho de dança solo criado.

Nas primeiras leituras sobre teorias de gênero, tinha-se a sensação de que aquele conteúdo não apresentava relação direta com aqueles Padrões de Movimento da dança de salão que se pretendia investigar e variar. Entretanto, a partir da apreciação do filme *Tatuagem* (2013), em uma cena em que dois homens dançam juntos abraçados⁴⁵, de maneira romântica e envolvente, veio a percepção do quanto é difícil de se ver duas pessoas do mesmo sexo dançando juntas em eventos de dança de salão, fora das situações ditas como treino e, quando acontece, as pessoas do mesmo sexo que dançaram juntas ficam extremamente mal vistas no ambiente social do evento em que se expuseram em tal situação. Ao observar a cena do filme,

45 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VBsLypP0860>

foi possível perceber que um homem conduzia e outro era conduzido nas mesmas posições de dama e cavalheiro da dança de salão. E, gradativamente, a partir desta cena, foi possível identificar e refletir sobre algumas questões de gênero presentes na dança de salão, iniciando pela condução, passando pela subversão de poder, que, antigamente, consistia no poder do cavalheiro em determinar com quem e quando dançava, pois, detinha o poder social do convite e, atualmente, pode ser visto no poder da mulher que tem o poder financeiro de contratar um cavalheiro exclusivo para dançar quando quiser em toda uma noite. E, mesmo em relação aos Padrões de Movimento identificados, que são notados dentro da relação dama-cavalheiro de se executar os movimentos, dentro da lógica de separação sexista de papéis nesta base da dupla da dança de salão.

A presença das questões de gênero culmina com o surgimento dos objetos como parceiros de dança na pesquisa. A ideia de parceria foi transposta, em parte, para a relação corpo-objeto, pelo menos em alguns estágios do processo de investigação de movimentos, nos quais ora o corpo conduzia e ora o objeto induzia o corpo a algum movimento. Os próprios objetos pesquisados e selecionados para a pesquisa se trataram de objetos relacionados, de certa forma, aos gêneros da dança de salão. A escolha da saia foi motivada, em grande parte, pela sensação de dama de girar a saia pelo salão. Já a escolha do chapéu, recebeu influência do posicionamento relatado, certa vez, por um amigo indo para o baile de zouk, ao ser perguntado por que motivo sempre ia dançar zouk de chapéu. Ele respondeu: “o chapéu dá um charme para dançar e eu me sinto diferente quando danço com o chapéu, às vezes eu boto a mão no chapéu, tiro, incluo ele nos movimentos, as meninas gostam.”. Assim, as escolhas dos objetos receberam influência direta de sensações inerentes a cada pessoa de gênero da dança de salão.

Analisando esta escolha dos objetos e o próprio conteúdo da interação com eles No trabalho prático produzido, é possível afirmar que a interação com a saia foi bem mais explorada em termos de tempo e conteúdo investigativo do que a com o chapéu. Esta situação pode ser entendida pela afinidade da pesquisadora enquanto mulher, que dançou na dança de salão, na maioria das vezes como dama, com o objeto dito “de dama”, a saia. Por outro lado, compreende-se que focar a pesquisa em um só objeto na construção deste trabalho permitiu a maior exploração da relação do corpo com o objeto e a construção de uma investigação mais aprofundada propiciando a construção e análise mais clara e precisa do percurso percorrido na investigação com o objeto.

O terceiro capítulo se destinou a apresentar o percurso e os aspectos práticos do processo artístico de criação de um trabalho de pesquisa em dança que partiu de questões da dança de salão e chegou à dança com objetos. O objetivo principal de partir de elementos da dança de salão para a criação em dança foi atingido. Entretanto, como o texto descreve, o caminho para se chegar a este objetivo foi completamente diverso daquilo que se imaginava. Pretendia-se criar uma coreografia de dança a dois, em que condutor e conduzido se revezassem nestas funções, e na qual, Padrões de Movimento da dança de salão fossem variados ao serem confrontados com princípios de movimentos do Sistema Laban/Bartenieff. Este Sistema seria aplicado diretamente como instrumento modificador de sequências padronizadas da dança de salão na elaboração de novos elementos na dança a dois. A ausência da segunda pessoa que realizaria a investigação prática transformou todo o processo idealizado, de modo que a parceria prevista para se dar entre dois corpos passou a consistir na parceria corpo-objeto.

Ao passar a integrar o processo da pesquisa, a parceria corpo-objeto adicionou a ela não apenas considerações e descobertas sobre a prática, mas também a conduziu a uma investigação também teórica extremamente rica, que propiciou a construção de um processo artístico capaz de tratar da dança de salão, fugindo dos seus lugares óbvios e que permitiu o desvelar de todo um universo criativo a partir desta nova perspectiva de parceria.

Assim como foi ressaltada acima a importância da investigação teórica no contexto da parceria entre o corpo e o objeto nesta pesquisa, é importante destacar que a investigação teórica e a produção de textos reflexivos sobre a mesma permeou todo o processo artístico construído. Alguns destes textos foram essenciais para a construção do percurso e para que se chegasse a algumas soluções que permitiram a definição do trabalho de dança apresentado na conclusão da pesquisa.

Deste modo, tais textos serão apresentados abaixo como considerações adicionais, que não são da ordem prática da pesquisa, mas que influenciaram diretamente a construção do percurso da investigação prática e as escolhas realizadas ao longo deste.

CONSIDERAÇÕES ADICIONAIS

As considerações adicionais que seguem a seguir envolvem alguns textos produzidos ao longo do processo da pesquisa que permitiram a construção de um novo olhar sobre a dança de salão. A importância destes textos envolve a compreensão da escolha da dança de salão como ponto de partida para a pesquisa, dada a imersão da pesquisadora no universo deste tipo de dança no período imediatamente anterior ao seu início.

Além disto, os textos tratam de questões de gênero identificadas na dança de salão, responsáveis pelo desencadeamento de ideias e temas desenvolvidos na prática, tais como a escolha dos objetos a serem pesquisados, os tipos de movimento escolhidos para o trabalho prático em sua versão final e a própria denominação do objeto como parceiro.

É importante destacar que os trechos a seguir integram o artigo da autora denominado *Parceria: Reflexões sobre damas e cavalheiros no contexto da dança de salão*, publicado na *Revista Grau Zero – Revista de Crítica Cultural*, v. 4, n.2, 2016.

Ao propor uma pesquisa de criação em dança a partir de elementos da dança de salão, faz-se necessária a contextualização da realidade a partir da qual se construiu esta ideia e de como se compreende o universo da dança de salão a partir do qual se pretende refletir. Diferentes tipos de dança praticada em pares podem ser considerados como dança de salão. A pesquisadora Maristela Zamoner escreveu um artigo chamado *Conceitos e definição de dança de salão*, no qual a autora propõe uma definição para dança de salão e sua comparação com modalidades adjacentes para as quais também sugere conceitos.

Na literatura, alguns autores propõem conceitos de Dança de Salão que pretendem distingui-la de outras danças, o que se revela uma tarefa de complexa execução por meio de uma breve conceituação, como veremos, exigindo a formulação de uma definição.

Moreno (2004) traz o conceito de que “Dança de Salão é a arte de dançar em casal”, semelhante a Gonzaga (1996) que propõe ser a “arte de dançar a dois”. Reforçamos que, como arte, a Dança de Salão não pode ser folclore, nem pode estar restrita somente ao popular ou ao social. Zamoner (2005) propõe o conceito: *Dança de Salão é a arte de interpretar a música através de movimentos dos corpos de um casal, quando o cavalheiro atrai a dama a realizar esses movimentos*. Este conceito abrange a dança em casal, a condução e a música. Excluindo a Dança Social que não é arte e sim recreação e a Esportiva que é um esporte. Entretanto, não distingue indiscutivelmente de Dança Cênica, Tradicionalista, Folclórica e Popular que, conforme o ponto de vista, podem ser entendidas como compatíveis com este conceito. (ZAMONER, 2012, P.15)

Zamoner define a dança de salão de maneira bastante relacionada ao ato da dança improvisada conduzida pelo cavalheiro, de modo que permite abranger a abordagem cênica da dança de salão e outras abordagens como a popular. Com base na experiência vivenciada como aluna, bolsista, e dançando em bailes e numa companhia de dança de salão, optei por uma definição mais simples e mais abrangente para a dança de salão, entendendo-a como o conjunto de danças dançadas a dois, que se iniciam a partir de um abraço e para ele retornam ao longo das sequências de movimentos, executadas normalmente sob um ritmo musical e código de movimentação característicos.

Considerando o conceito que proponho, é importante destacar o propósito da pesquisa que aqui se inicia. Ela pretende tratar da criação a partir de elementos da dança de salão, ou seja, a dança de salão aparece como o tema e o fator motivador da pesquisa.

Estes elementos podem envolver desde questões culturais da dança de salão até aspectos da sua prática que encontram-se apontados por meio da identificação de Padrões de Movimento no terceiro capítulo desta pesquisa. As questões apresentadas neste texto surgiram para a pesquisadora a partir da sua vivência em aulas, bailes, e ensaios de coreografias dançadas a dois. Deste modo, tão importante quanto demarcar conceitos na pesquisa que se segue, é a reflexão norteadas pelos temas presentes na cultura da dança de salão, e a relação entre estes temas, com as sequências de passos característicos deste tipo de dança, e com as propostas criativas desenvolvidas a partir destas reflexões e relações.

Os conceitos relativos à dança de salão serão descritos ao longo do texto conforme a necessidade de explicá-los, à medida que aparecerem ao longo do desenvolvimento de cada assunto, assim como os demais conceitos adjacentes que embasam cada ideia envolvida na criação do solo de dança a que se propôs esta pesquisa. Num primeiro momento, ocorre uma

contextualização sobre este tipo de dança tratado e o entendimento do seu universo é apresentado a partir da própria observação didática, coreográfica e social deste tipo de dança.

CONTEXTUALIZANDO A DANÇA DE SALÃO

Os primeiros contatos com a dança de salão e suas diferentes modalidades ocorreram de modo esporádico, praticando com colegas ao longo da graduação em dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro entre 2004 e 2010, sendo que entre 2009 e 2010 houve uma primeira oportunidade de ser bolsista em uma academia de dança em Niterói. Entretanto, o conhecimento e interesse por este tipo de dança se intensificou a partir das experiências entre 2013 e 2015.

Entende-se o universo da dança de salão, principalmente, a partir do contexto em torno desta, vivenciado pela pesquisadora como bolsista da *Escola de Dança Camarim/Jaime Arôxa* em Niterói em 2013 e 2014; no *Espaço Gafieira*, também localizado em Niterói, nos primeiros meses de 2015; em alguns bailes frequentados em Niterói (RJ), São Gonçalo (RJ) e Rio de Janeiro, neste mesmo período, assim como em bailes frequentados durante o período da pesquisa. Além disto, foi possível aprender e ensaiar coreografias por oito meses, entre 2014 e 2015, numa companhia de dança de salão, o que permitiu outro entendimento sobre a cultura deste tipo de dança.

Considerando, assim, esta vivência e a observação da dança de salão na cidade de Niterói e adjacências, é possível definir pelo menos três campos de atuação referentes a ela: didático, social e coreográfico. Esta definição contribui para uma melhor compreensão do estudo teórico de alguns aspectos inerentes à tal tipo de dança. Entretanto, na prática, muitas vezes as bordas limitadoras destes campos podem não se apresentar de forma tão nítida assim.

O *Campo Didático* envolve o meio das academias ou escolas especializadas no ensino deste tipo de dança, espaços em que pessoas com bom conhecimento prático das modalidades ministram aulas. O tipo de aula mais comum de ser encontrado é a de dança de salão em si, que normalmente engloba o *samba*, o *bolero* e o *soltinho*. Em segundo lugar, como mais encontrados, ficam as aulas de *farró*, isoladamente, e as de *ritmos quentes*, que abrangem o *farró*, a *salsa* e o *zouk*. Estas modalidades citadas encontram-se definidas no Anexo 1, desta Pesquisa.

Os espaços de dança do tipo academias também organizam bailes ou encontros mensais ou semanais, nas suas unidades de funcionamento, para a prática.

Estes encontros se configuram como um baile em si, onde são tocadas, de forma aleatória, músicas de todas as modalidades de dança a dois, ensinadas na escola com o intuito de que os alunos possam praticar as modalidades estudadas nas aulas, e também para que observem alunos de outras modalidades, ocasionando um possível interesse em passar a praticar mais modalidades. Normalmente, estas práticas mensais são abertas ao público, e muitas vezes são frequentadas também por ex-alunos do local organizador da prática, e alunos de outras academias e espaços de aprendizado.

O *Campo Social* da dança de salão envolve o contexto dos bailes de dança de salão. As práticas periódicas das academias descritas acima também podem ser observadas de acordo com esta perspectiva, apresentando a diferença de que nas práticas periódicas de academias boa parte do público já se conhece, o que não ocorre sempre nos bailes. Tanto as práticas, quanto os bailes frequentados pela pesquisadora, no período mencionado anteriormente, arrecadavam um valor de ingresso entre R\$20,00 (vinte reais) e R\$30,00 (trinta reais). Alguns eventos eram temáticos, de acordo com a época do ano e outros até sugeriam

traje à caráter de acordo com o tema como, por exemplo, carnaval, festa junina, halloween. Apesar destas descrições, é importante ressaltar que investigar as características do ambiente social dos bailes da dança de salão concentra-se, nesta pesquisa, em relacionar alguns aspectos tradicionais da dança de salão que se refletem no comportamento social das pessoas nestes bailes, e que podem influenciar na sua postura corporal no baile e na execução dos movimentos da sua dança. Há conhecimento de alguns estudos em que o foco é este ambiente social da dança de salão⁴⁶ e que, mesmo não sendo o foco da presente investigação, apresentam alguns aspectos diretamente relacionados ao corpo e aos movimentos do praticante, estes sim, ligados ao tema da pesquisa.

O *Campo Coreográfico* da dança de salão pode ser dividido, simplificada, em duas ramificações de prática: a competitiva e a não competitiva - que neste estudo optou-se por chamá-la de coreográfica, a título de separação da competitiva e de identificação com o objeto que se deseja investigar a partir da dança de salão, que é a criação em dança.

A *Dança Competitiva* costuma ser bastante focada na exibição em si⁴⁷ com movimentos impactantes, e tem por objetivo impressionar os jurados. Este tipo de dança apresenta-se em competições de modalidades específicas, como por exemplo, as competições

⁴⁶ ALVES, Andrea Moraes. A dama e o cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade, Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2004

SOUZA, Maria Inês Galvão. Espaços de dança de salão no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro: tradição e inovação na cena contemporânea/ Maria Inês Galvão Souza, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

⁴⁷ Consideramos aqui “dança competitiva” o tipo de dança de salão artística que envolve realmente a competição com movimentos e expressões corporais e faciais realizados de modo exagerado, visando ressaltar o sucesso dos praticantes em realizar os movimentos coreografados com excelência e precisão, incluindo movimentos impactantes e tendo como objetivo, impressionar os jurados e receber premiações e colocações em determinados concursos e eventos competitivos.

de salsa, tango e zouk. Estas são categorias que se destacam bastante e sua apreciação tem foco na técnica da modalidade em si.

Já a dança de salão Coreográfica, *Não Competitiva*, parece ter um caráter mais voltado para a experiência estética, que se apresenta para ser apreciada. A dança do *Campo Coreográfico Não Competitivo*, pode até apresentar elementos performáticos ou impactantes, mas o intuito da obra, em si, é diferente daquele que visa a competição. Muito mais que exibir uma técnica, parece relacionar-se a propostas de variações criativas destes elementos técnicos.

Sabe-se que muitos profissionais atuam se envolvendo nos três campos da dança de salão de forma tão conjunta, que em muitos casos torna-se difícil identificar uma coreografia como competitiva ou não. A coreografia que um bailarino cria visando a competição, muitas vezes, é apresentada em eventos não competitivos, assim como algumas de suas sequências também podem servir de exemplo para aplicação de algum passo em sala de aula.

Porém, é importante reforçar que esta classificação de campos da dança de salão foi realizada aqui a fim de facilitar a compreensão teórica deste estudo e delimitar, exatamente, em que campo se encontra a base da investigação em dança desta pesquisa. Ela é um estudo que parte dos movimentos característicos e de quaisquer outros elementos da dança de salão, tendo como foco principal as bases dos movimentos que se apresentam didaticamente em aulas das diferentes modalidades que mais adiante serão definidos neste estudo como Padrões de Movimento.

A dança de salão não é composta apenas por seus movimentos físicos, ela envolve também uma série de regras culturais próprias, que podem incluir desde a vestimenta adequada para bailes até mesmo a proibição de se dançar em duplas ou pares do mesmo sexo

(como consta, por exemplo, no quadro de *Estatutos da Gafieira*⁴⁸ da tradicional Gafieira Estudantina), a seguir apresentado.

⁴⁸ ESTATUTO DA GAFIEIRA DA TRADICIONAL GAFIEIRA ESTUDANTINA

Texto copiado exatamente conforme a grafia do quadro

AOS CAROS FREQUENTADORES.

A presença de vocês é primordial. Tudo aquilo de vamos relatar é de grande importância para que os nobres amigos possam permanecer à vontade. Não queremos ser radicais nem inoportunos. O que queremos é que todos sintam-se bem e anseiem voltar a Estudantina Musical tornou-se sem dúvida alguma, reduto de lazer e bem-estar. Por esta razão pedimos para que cada um seja o fiscal de si mesmo, para com isso ser um fiscal daqueles que o rodeiam, convocamos a todos que nos ajudem a manter a chama acesa dessa maravilha chamada gafieira. A nossa intenção é preservar as nossas raízes, tradições, enfim, a nossa cultura. A gafieira como carinhosamente é chamada, não é palco de modismos ou de caprichos, é antes de tudo um reduto que quer preservar as suas características.

ESTATUTOS DA GAFIEIRA.

Art. 1º Não é permitido a entrada de cavalheiros: A) De camisetas sem mangas; B) De Bermudas; C) De chinelos de qualquer tipo; D) Alcoolizados; e) u qualquer objeto que cubra toda a cabeça, Art. 2º – Não é permitido a entrada de damas: A) de Shorts ou bermudas curtas; B) Camisetas tipo regata; C) Chinelos de qualquer tipo; D) Chapéu, lenços tipo turbantes, ou qualquer objeto que cubra a cabeça, fazendo parte ou não da indumentária. Art. 3º – No salão não é permitido: A) Uso de bolsa tiracolo grande ou pequena; B) Portar cigarro aceso na pinta de dança; C) Entrar na pista de dança com copos e garrafas com exceção dos garçons; D) Dançar mulher com mulher, homem com homem. Arte. 4º – No interior da gafieira não é permitido: a) Beijar demoradamente ou escandalosamente; B) Cavalheiros não colocar damas no colo e vice-versa; C) Provocar confusões; D) Berrar, gritar ou gesticular exageradamente; E) Colocar os pés ou subir nas mesas e cadeiras, sob quaisquer pretextos; F) Não é permitido dançar espallhafatosamente, incomodando os demais dançarinos. Art. 5º – A desobediência de quaisquer um dos artigos citados do presente estatuto, poderá implicar nas seguintes sanções ao infrator: A) Advertência verbal, B) Retirada do recinto; C) Suspensão a critério da direção da casa. Parágrafo único: traje aos frequentadores desta gafieira: passeio ou esporte fino gosto. E assim conseguirá divertir-se em um ambiente onde poderá trazer familiares e amigos, tendo a certeza de que você é na estudantina um baluarte do respeito e do prazer. OBS. Não esqueça: Enquanto houver dança haverá esperança.



Quadros e Tabelas 17: Quadro Estatutos da Gafieira

Em alguns bailes estas regras sociais são menos rígidas, entretanto, em outros, elas ainda são bem rigorosas. De modo interessante, em muitos bailes, nota-se que não é a organização que dita as regras, mas sim, o público presente no baile. A observação de alguns fatos em bailes, e a repercussão de algumas situações que refletiam o excesso de tradicionalismo provocaram algumas reflexões, que culminaram nos textos a seguir.

HETERONORMATIVIDADE REFORÇADA

Ao escolher a dança de salão com tema e ponto de partida para a criação em dança foi possível perceber que este tipo de dança é fortemente permeado por questões de gênero. Ao se usar o termo gênero, é importante destacar a diferença entre o que vem a ser o conceito de

gênero e o conceito de sexo. As citações a seguir contribuem para a melhor compreensão destes conceitos.

Enquanto o sexo se refere a fenômenos biológicos, o papel sexual ou gênero denota seus correlatos cultural, psicológico ou social: as normas, as expectativas e o comportamento adequado a ser homem ou mulher dentro de uma determinada sociedade. (...). As culturas se acrescentam às discussões da natureza e tentam sistematicamente ensinar uma direção de comportamento às mulheres e outra direção (habitualmente oposta) aos homens. (HANNA, 1999, p. 32 e p. 33)

HANNA expressa-se de maneira bastante clara no trecho acima, explicando que o sexo está relacionado a fatores biológicos, enquanto o gênero a fatores sociais, culturais e psicológicos. E destaca o papel da organização cultural da sociedade, capaz de direcionar a construção da expressão de gênero, ensinando e apontando comportamentos que o relacionam ao sexo biológico dos indivíduos.

SALIH (2012, p. 94), por sua vez, defende o gênero como um estilo corporal, que não deixa de ser cultural, social e psicologicamente construído, como citado acima, entretanto, ela destaca, em outras palavras, a interferência da sociedade na expressão de gênero - a ideia de expressá-lo de acordo com o desejo da sociedade, a qual direciona que os indivíduos expressem seu gênero de acordo com o sexo biológico. SALIH (2012, p. 94) destaca também a questão da punição da sociedade aos que não expressam seu gênero de acordo com seu sexo, esclarecendo que “O gênero é um “estilo corporal”, um ato (ou uma sequência de atos), uma “estratégia” que tem como finalidade a sobrevivência cultural, uma vez que quem não “faz” seu gênero corretamente é punido pela sociedade. ” (SALIH,2012, P. 94)

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. (BUTLER, 2003, p. 24)

Já Judith Butler (2006) pontua que a distinção entre sexo e gênero vem exatamente pôr em questão a ideia cultural e social de que o que está biologicamente definido é o que deve ser expresso. Ela coloca que por mais que o sexo pareça incontestável, o gênero não é uma causa do sexo com que se nasceu, nem mesmo fixo quanto o sexo. O gênero é culturalmente construído. O gênero de uma pessoa pode ou não coincidir com o gênero que ela expressa socialmente, de modo que pode-se observar, comumente, uma pessoa apresentando socialmente um comportamento e visual de gênero de aparências para a sociedade, tendo para si, uma identidade de gênero diferente daquela que ela expressa.

Com base nas teorias das autoras citadas, compreende-se, então, que o conceito de sexo está relacionado mais intimamente a fatores biológicos identificados e registrados na ocasião do nascimento do indivíduo, enquanto o conceito de gênero relaciona-se a uma construção de caráter cultural, social e psicológico, sendo assim externado por meio de atos que descrevem o que chamamos aqui de um “estilo corporal” que pode estar de acordo ou não com o sexo do indivíduo. Este “estilo corporal”, por sua vez, por vezes, pode ser abafado por uma expressão de gênero em desacordo com o gênero construído pelo indivíduo, de maneira que ele apresente socialmente uma expressão de gênero de acordo com seu sexo e em desacordo com seu gênero construído por receio de reflexos punitivos da sociedade.

No campo da dança de salão a própria configuração de sua unidade básica – o casal – já se apresenta como um instrumento de reforço da norma heterossexual da sociedade. Neste tipo de dança, a mulher é denominada dama e o homem, cavalheiro. Nas danças em casal conduzidas⁴⁹, pressupõe-se alguém que execute a função do cavalheiro, que é o condutor dos

⁴⁹ Entende-se por condução o estímulo dado através dos movimentos do corpo por parte do cavalheiro para que a dama possa responder com uma movimentação codificada correspondente àquela movimentação estimulada por ele.

movimentos, e alguém que execute a função da dama, que é o conduzido, e que responde por meio de movimentos aos estímulos que o corpo do cavalheiro, por sua vez, conduz. Apenas por esta configuração inicial da necessidade prévia de um cavalheiro que conduz e de uma dama que é conduzida, para que este tipo de dança aconteça, já é possível perceber um reforço de heteronormatividade presente nestes tipos de dança, que se fortalece ainda mais nos contextos de manifestação social dos bailes.

Com base nos estudos sobre gênero a partir de Judith Butler (2003) e outras obras de autores que compartilham do seu pensamento, é possível esclarecer alguns conceitos importantes para a compreensão das discussões a seguir. A partir de tais estudos, compreende-se como heteronormatividade o discurso que defende a ideia de que os seres humanos se dividem em duas categorias (machos e fêmeas), e que as relações sexuais e maritais (conjugais) só são normais entre os sexos diferentes. Deste modo, conforme tal discurso, o sexo do indivíduo, sua identidade e papel social de gênero deveriam se enquadrar nas normas masculinas e femininas, considerando a heterossexualidade como única orientação sexual normal. A expressão “heteronormatividade” costuma ser usada com frequência em textos que discutem questões relacionadas a gênero.

Outro conceito importante nos estudos de gênero é o de *performatividade de gênero*, o qual veremos de acordo com a descrição de Sara Salih.

Performatividade em teorias que tratam de gênero estaria associada à performatividade de gênero, um conceito que se relaciona ao modo como a pessoa expressa socialmente seu gênero, o qual nem sempre vai ao encontro do sexo da pessoa. “A ideia de performatividade é introduzida no primeiro capítulo de GT (Gender Trouble - Problemas de gênero) quando Butler afirma que “o gênero demonstra ser performativo – quer dizer, constituinte da identidade que pretende ser, ou que simula ser. Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se possa dizer que preexista ao feito” (GT, p.25)”. Butler, esclarece que “ (...) enquanto a performance supõe um sujeito preexistente, a performatividade contesta a própria noção de sujeito (GT, p. 33) (...) O gênero é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia: neste caso, um homem “masculino” ou uma mulher “feminina”. As identidades de gênero são construídas e constituídas

pela linguagem, o que significa que não há identidade de gênero que preceda a linguagem. (SALIH, 2012, p. 90 e 91)

SALIH no trecho acima diferencia a performance da performatividade, relacionando a performance à ideia de sujeito preexistente, e a performatividade à contestação da noção de sujeito. Entende-se que a performatividade de gênero está, então, relacionada à identidade de gênero que o indivíduo constrói por meio da linguagem. Ou seja, um indivíduo que nasceu, por exemplo, do sexo masculino, ao longo da sua vida constrói uma identidade de gênero que pode se identificar ou não com o sexo com que nasceu, de modo que, caso não se identifique, poderá, a partir de algum momento da sua vida, assumir uma performatividade de gênero mais relacionada a expressões femininas, desde o modo de se vestir, até o modo de se mover e falar, performando uma identidade de gênero diferente da do seu sexo.

Assim, a partir de BUTLER e SALIH, é possível considerar a dança de salão um instrumento heteronormativo, pois presume uma pessoa dançando no papel masculino comandando a outra no papel feminino. De maneira muito interessante, percebe-se que esta condição heteronormativa da dança de salão se dá independentemente da orientação sexual dos seus praticantes e da performatividade de gênero que eles apresentam. ABREU, em seu estudo sobre “A mulher na dança de salão” ressalta que a heteronormatividade encontra-se embutida no modelo de gênero da dança de salão, no qual, o homem conduz e a mulher é conduzida, independentemente de sua orientação sexual.

Independentemente das hierarquias que estruturam e governam o mundo da dança de salão, convém ressaltar que no próprio ato de dançar, o comando é do homem. É ele que convida para dançar⁵⁰, e que conduz durante a dança. À mulher, cabe esperar, interpretar a condução e ser conduzida. J. Marion⁵¹ destaca que a heteronormatividade

⁵⁰ O ato de ser o cavalheiro quem convida para dançar faz parte do ritual tradicional dos bailes de dança de salão. É como uma regra de etiqueta do baile, a dama não é impedida de fazer o convite para um cavalheiro dançar com ela, mas ela se coloca contra as normas de etiqueta do baile.

⁵¹ MARION, Jonathan S. *Ballroom: culture and costume in competitive dance*. Oxford/New York: Berg, 2008

está embutida no modelo de gênero da dança de salão: o homem conduz e a mulher é conduzida. Porém essa heteronormatividade é interessante na medida em que não está vinculada a questões de sexualidade. Ou seja, os homens conduzem e as mulheres são conduzidas, independentemente de sua orientação sexual. (ABREU, 2011, p.27)

A ideia de que os homens conduzem e as mulheres são conduzidas, independentemente de sua orientação sexual, colocada por ABREU no trecho acima, define a regra social da dança de salão, que é reforçada nos bailes mais tradicionais, e pela qual, homens convidam, conduzem a mulher durante a dança e, por fim, a levam de volta à mesa onde a convidou. Estas normas de bailes são inteiramente voltadas a casais heterossexuais de dançarinos e são impostas apresentando certo caráter excludente quanto a quaisquer outras manifestações performativas de gênero em que a pessoa deseje dançar socialmente em dupla, em uma configuração diferente da homem-condutor e mulher-conduzida.

A seguir destaca-se um trecho em que HANNA menciona que sensações e ideias sobre gênero tomam forma na dança por meio de modelos visuais que refletem e desafiam expectativas da sociedade para atividades específicas para cada sexo, incluindo padrões de dominação e estratégias de acasalamento. Estas sensações e ideias parecem bastante presentes no contexto da dança de salão analisado.

Sensações e ideias sobre a sexualidade e os papéis sexuais (também mencionados como gênero) tomam forma na dança. Esses modelos visuais segundo os quais o bailarino (homem ou mulher) executa o quê, quando, como e por quê, seja só, seja com ou para outro bailarino, refletem e também desafiam as expectativas da sociedade para atividades específicas de cada sexo, quer padrões de dominação, quer padrões de acasalamento. (HANNA, 1999, p.13)

HANNA trata da capacidade da dança de desafiar a expectativa da sociedade quanto a padrões de dominação e de acasalamento, entretanto, esta citação se torna interessante em

relação à dança de salão pois ela propõe exatamente o oposto, reforçando estes padrões de dominação e de acasalamento ditados pela sociedade.

Na dança de salão espera-se da dama uma atitude gestual de sedução e sensualidade, enquanto do cavalheiro espera-se uma atitude viril de liderança, termos que serão descritos a seguir. Em um ou mais dos workshops ministrados por Jaime Arôxa, assistidos na Camarim Escola de Dança em 2014, em Niterói, ele orientou-cavalheiros e damas de maneira explícita a pensarem em seus órgãos sexuais ao dançar. Segundo as indicações de Arôxa, os homens deveriam pensar numa ereção interna, pela qual em vez de erguerem seu órgão sexual, erguessem sua postura a assumissem em seu corpo uma atitude corporal de virilidade. E às mulheres, ele propôs a ideia de que, ao pensar em seus órgãos genitais, estimulassem sua feminilidade, sensualidade e potencial sedutor. Para isto, elas deveriam pensar “nela”, sua genitália, enquanto realizassem os movimentos da dança.

ABREU também ressalta em alguns trechos da sua dissertação sobre “*A mulher na dança de salão*” este momento de aula, na ocasião de um curso, em que o professor Jaime Arôxa também incentivou este pensamento no próprio órgão sexual, a fim de “ligar Ela” (o órgão sexual feminino), no caso das mulheres e de estimular uma “ereção interna”, no caso dos homens.

Como Arôxa resumiu no coquetel de encerramento da Semana da Mulher, o aprendizado mais importante do curso foi “aprender a ligar Ela”. Por “Ela”, é feita referência ao órgão sexual feminino. Para ser sensual ou resgatar a sensualidade, seria preciso sentir “Ela” e levar a energia de “lá” para as demais partes do corpo. “Façam todos os movimentos pensando “Nela” e sintam como a energia é diferente” – disse Arôxa.(ABREU, 2011, p. 65)

Como vimos, ele ensina as mulheres a “ligarem Ela” e ao mesmo tempo ressalta a importância de se ter controle. Para os homens, fala às vezes em “ereção interna”, que segundo ele, acontece quando “ao invés de ir para frente vai para a cabeça”.(ABREU, 2011, p. 104)

Ao perceber um mesmo recurso de aula, tanto na experiência vivenciada por ABREU, quanto na da pesquisadora em questão, é possível compreender que tal discurso se trata de uma proposta própria deste professor. Através deste recurso, homens e mulheres ativariam uma memória corporal heterossexual, ou um imaginário corporal heterossexual, a fim de que seus corpos aparentassem em sua dança atitudes corporais relacionadas à virilidade da liderança (nos homens) e à sensualidade sedutora (nas mulheres).

Este recurso mostra-se de fato muito útil para a ampliação da consciência da capacidade de homens aplicarem seu caráter viril, e de mulheres seu caráter sensual, em suas respectivas danças. Entretanto, não podemos negar que se trata de um recurso heteronormativo, que reforça esta característica, já fortemente presente na dança de salão.

Em relação ao convite para a dança, de acordo com a etiqueta social da dança de salão, a tradição recomenda que o cavalheiro convide a dama para dançar, indo até a mesa em que ela está sentada e, após a dança, leve-a de volta até a mesa onde a convidou. Esta regra é bastante heteronormativa, e vem sendo gradativamente relativizada tanto pelas gerações mais jovens praticantes da dança de salão, quanto pelo surgimento do serviço dos cavalheiros de aluguel ou de ficha.

Difícilmente, nota-se em um baile mulheres dançando juntas ou homens dançando juntos, salvo em bailes entre pessoas conhecidas, onde uma professora pode dançar como cavalheiro com sua aluna, ou em *bailes ficha*.

Entende-se por baile-ficha o tipo de baile em que dançarinos são contratados por música. As damas compram fichas de valores baratos (entre R\$2,50 e R\$5,00 de acordo com o baile e seu público) e cada ficha equivale a uma música. Há uma equipe de dançarinos disponíveis, e a dama entrega a ficha ao cavalheiro com quem ela deseja dançar. Nestes

bailes, a ideia de que o cavalheiro convida a dama é subvertida, pois é a dama quem escolhe os cavalheiros, para quem dará suas fichas em troca da dança.

Já foi possível observar algumas vezes, nesses bailes, colegas dançarinos do mesmo sexo treinando passos mais avançados entre eles, quando não estavam dançando em troca de alguma ficha. É possível observar, ainda, em bailes de aniversariantes, momentos em que se faz uma “rodinha”⁵² onde os amigos do aniversariante se dirigem ao centro da roda para dançar com ele, seja o aniversariante homem ou mulher. Quando o aniversariante já tem um nível avançado, como quando são bolsistas de academias ou professores, neste caso, seus amigos que também têm um nível avançado dançam com ele em diferentes funções (ora dama, ora cavalheiro).

O texto a seguir trata desta relação subversiva que se constrói nos bailes-ficha e da importância deste tipo de baile para que mais mulheres venham conseguindo praticar mais a dança de salão nestes ambientes.

O CONTRATO E O DANÇARINO DE FICHA: SUTIL SUBVERSÃO

Os bailes são frequentados e compreendidos como um espaço de festa e lazer, onde os amantes de uma “boa dança” se encontram e valorizam os contatos de amizade e dança. Tradicionalmente nos bailes de dança de salão a dominação masculina mascara-se na chancela do cavalheirismo:

O cavalheirismo expressa o controle do homem sobre a mulher, representando um tipo de relacionamento hierárquico que está também presente na vida cotidiana. É o homem quem convida a mulher para dançar, é ele quem a leva de volta para seu lugar quando a dança termina, é ele quem comanda os passos (...) (ALVES,2004, p. 50)

⁵² A rodinha de aniversariante é um costume cultivado por alguns professores e organizadores de bailes, pelo qual a pessoa que aniversaria naquele dia, ou no caso de alguns bailes, naquele mês, vão para o centro de uma roda, e, ao som de uma música, vários parceiros revezam-se para dançar com o aniversariante durante a música.

Imagina-se que as damas ficavam reféns desse cavalheirismo, que provavelmente não abrangia a todas, somente as mais atraentes e as que melhor dançavam. Isto se dá até o momento do surgimento dos *bailes-ficha* e dos *contratos de dança*. Como foi apresentado anteriormente, a ideia dos *bailes-ficha* consiste em uma bilheteria que vende fichas, que podem ser entregues a qualquer um dos dançarinos profissionais contratados pela organização do baile em troca da dança em uma música. Já os chamados *contratos* consistem, normalmente, em um pagamento para que o dançarino profissional acompanhe a contratante (ou as contratantes, pois algumas senhoras podem dividir o valor do contrato), durante todo um baile, e dance com a contratante sempre que ela quiser.

Com isto, o *contrato* e o *dançarino de ficha* configuram-se numa sutil subversão da dominação de gênero presente na dança de salão. Não é mais apenas o cavalheiro quem decide quando e com quem quer dançar. A boa condição financeira permitiu à muitas mulheres se libertarem da obrigação de ficarem um baile inteiro na mesa, esperando alguém convidá-las para dançar. Esta condição de espera das mulheres nos bailes por um par tem como origem também uma questão numérica. Nestes ambientes, o número de mulheres querendo dançar sempre costumou ser maior do que o de homens com este intuito e com o domínio dos passos da dança de salão. Portanto, é importante registrar a questão numérica somada à do cavalheirismo e seu critério seletivo como causas desta condição da dama aguardar ser convidada para dançar.

Sutilmente, apesar de a condição numérica permanecer frequente, o cavalheiro vai perdendo parte de seu papel hegemônico no ambiente dos bailes de dança de salão, para dividir o poder de decisão sobre com quem e quando dançar com as mulheres que podem pagar por isso.

À medida que as mulheres passam a escolher seus parceiros e a pagá-los por esse serviço, uma subversão da lógica do controle masculino aparece em dois níveis: primeiro, elas passam a escolher com quem vão dançar e o que vão dançar – se um determinado ritmo não lhes interessa, elas simplesmente negam a dança e seu par tem que esperar o momento em que elas queiram voltar a dançar. Segundo, ao terem um par ao seu lado, essas mulheres conquistam um lugar no baile. A posição que a mulher mais velha tem nos salões é inferior. Ela é a última escolha do cavalheiro, ou melhor, não é uma escolha, não é uma parceira digna. Seu destino é “passar o baile sentada”, “tomar chá de cadeira”. Assim, o pagamento de um par para dançar é uma imposição da sua presença no salão. (ALVES, 2004, p.61)⁵³

A ideia aqui é ressaltar esta perda gradativa da hegemonia de um papel masculino de dominação neste campo da dança de salão. Assim, compreende-se que ainda que sutil, esta subversão de poder, quanto à decisão de com quem e o que dançar, é um grande avanço conquistado dentro deste universo tão repleto de conceitos, regras e opiniões engessadas no tradicionalismo, que é a dança de salão em muitos dos ambientes onde é praticada.

Neste contexto, surgem algumas reflexões sobre a ideia da expressão “parceria”. A pressuposição de um *casal* para a realização da dança de salão e o ar de hegemonia masculina não parecem ser tão presentes no significado da palavra parceria. A decisão de analisar este termo surgiu da observação da maneira como dançarinos profissionais referem-se à pessoa com que dançam fixamente, como parceiro (a).

PARCERIA

Segundo o dicionário Michaelis online, os significados para parceria envolvem: “1 *Reunião de pessoas por interesse comum; sociedade, companhia. 2 Sociedade comercial, em que os sócios ou parceiros só são responsáveis pelo quinhão com que entraram*”⁵⁴. De fato, a

⁵³ Sobre as questões sobre a mulher idosa neste ambiente de dança de salão, ALVES (2004) tem um estudo em que apresenta considerações mais específicas e amplas sobre este tema.

⁵⁴ <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=parceria> (acessado em 06/04/2016)

relação entre parceiros na dança, é uma reunião entre duas pessoas com o interesse comum de dançarem juntos harmoniosamente, e no caso dos parceiros de dança e que são profissionais, não deixa de haver também uma forma de sociedade, englobando, parcialmente, também o segundo significado citado. A etimologia relaciona-se à expressão do latim *partiariu*, que por sua vez relaciona-se à ideia de cota, que viria a ser uma parte, então, tem-se a ideia de que na parceria cada um tem ou contribui com uma parte; no caso da dança de salão, cada parte contribui de uma forma: um conduzindo e outro sendo conduzido.

Refletindo-se sobre ideia de uma parceria de fato, utopicamente, seria possível pensar que uma parceria de dançarinos de salão envolveria quaisquer pessoas em ambos os papéis desempenhados na dança – condutor e conduzido, independente de sexo, gênero e performatividade⁵⁵, tanto de maneira didática, quanto coreográfica, ou socialmente. Mesmo sendo uma possibilidade viável, acredita-se que, de acordo com o comportamento observado entre os praticantes deste tipo de dança, seja um ideal mais futuro do que presente, em si, devido a padrões tradicionais heteronormativos ainda muito fortes no contexto social e cultural da dança de salão. Porém, mesmo distante de tornar natural a ideia de pessoas do mesmo sexo dançando juntas num baile, sobretudo nos bailes mais tradicionais, há ainda a possibilidade de se transpor esta ideia de parceria para o casal tradicional, no tocante à condução.

Acredita-se que, dançando com a consciência de fazer parte de uma parceria, os papéis possam se revezar criativamente durante a dança de modo que, por mais que muitos movimentos sejam de fato impulsionados pela pessoa do condutor, o conduzido também tenha liberdade de interferir neste processo, seja dobrando o tempo de resposta a um passo, seja

⁵⁵ Vide descrição para *performatividade de gênero* no trecho sobre *heteronormatividade reforçada*.

incluindo detalhes nas movimentações propostas, ou mesmo sugerindo variações coerentes para as respostas prontas aos movimentos estimulados. Desta maneira, o elemento surpresa com o qual o conduzido sempre conta, de não saber previamente o que o condutor proporá, poderá passar a fazer parte também da rotina do condutor, que poderá, por sua vez, ser surpreendido com a indução para algum movimento por parte do conduzido. E, como dois indivíduos pensantes, eles serão capazes de propor, surpreender e responder a estímulos de movimentos durante o ato da dança.

Esta proposta difere um pouco de algumas propostas criativas em dança de salão. Muito se fala da dama que quer liberdade para agir. Algumas mulheres, sobretudo as mais firmes, fortes e com caráter de liderança aguçado, querem liderar seus cavalheiros. Pensa-se que, de certo modo, parece haver uma urgência da parte de algumas damas em querer adivinhar o passo que o cavalheiro propõe. Isso é muito comum acontecer com mulheres que dançaram por algum tempo modalidades individuais e, quando vão aprender danças a dois, querem fazer o que sabem: dançar sozinhas. A dança a dois funciona de forma diferente: a pessoa conduzida precisa ativar muito mais a sua escuta corporal do corpo do condutor e do próprio corpo nesta situação, para, a partir dela, ser capaz de propor algo. Algumas pessoas nunca aprendem a “ouvir” a condução. Uma boa condução, ao contrário do que muitas damas pensam, não precisa ser uma relação de “reboque” por parte do conduzido, nem muito menos uma sessão de “cutucadas”, ou sinais do que fazer, para onde ir. A boa condução conta com uma boa postura no *abraço dos parceiros* (que será descrito a seguir), uma postura firme, os troncos eretos, seguida de uma movimentação clara e precisa do condutor. Quanto mais preciso for o movimento de quem conduz, melhor o conduzido compreenderá o comando e seu corpo responderá àquele movimento.

O abraço característico da dança de salão consiste no enlace dos parceiros para a dança. Considerando, inicialmente, a postura ereta de cada corpo, o cavalheiro abraça a dama com seu braço direito, envolvendo as costas da dama um pouco acima cintura, na direção das costelas para cima.



Figura 17: Abraço dos parceiros

Observando-se a figura do Abraço dos parceiros, nota-se que a dama abraça o cavalheiro com seu braço esquerdo passando sobre o ombro direito dele, podendo tocar sua mão em uma das suas escápulas, ou sobre seu ombro esquerdo, ou mesmo direito, pois esta posição da mão da dama, pode variar, de acordo com a diferença de estatura entre os parceiros e o movimento que está sendo realizado. É importante que este enlace do abraço seja confortável para cada parceiro, assim, a posição de apoio do braço e mão esquerda da dama pode variar também de acordo com o passo realizado, podendo ela, em alguns casos, segurar

no braço direito do cavalheiro a fim de sentir-se mais segura em movimentações que exijam maior apoio. Além disto, há o outro braço: o direito da dama e o esquerdo do cavalheiro, que, com os dedos unidos e dedos polegares abertos encaixam suas mãos, de maneira que os cotovelos dos parceiros se direcionem para baixo. Deve haver previamente uma leve tensão a partir do toque destas mãos, de modo que fiquem firmes, e não, abandonadas, pois muitos movimentos são impulsionados a partir da tensão destes braços, que, se estiver comprometida, pode dificultar a execução de muitos movimentos. Ao observar a sequência de imagens do abraço, é possível notar que a estatura da dama e do cavalheiro são bem diferentes. Diferenças como estas exigem atenção quanto à altura da união das mãos de modo que o cavalheiro não segure a mão da dama demasiadamente alto e, nos braços que abraçam, quanto ao esforço da dama em contornar braço e ombro do cavalheiro com seu braço. Os parceiros devem encontrar um ponto médio entre suas diferentes estaturas, tanto para as mãos que se enlaçam, quanto para os braços que abraçam.

Retomando as considerações acerca do condutor e conduzido, quanto ao conduzido, é comum existirem cursos que ensinem a dama a ser mais “feminina”, ensinando certos tipos de floreios, enfeites que consistem em uma espécie de detalhe que a pessoa conduzida pode realizar durante alguma movimentação estimulada. São tipos de movimentação que ela pode, mas não precisa realizar, e que podem, por exemplo, consistir em uma elevação de braço, uma cruzada de perna, movimentações de mãos e dedos, postura de braços, uma virada de cabeça.

Nos bailes, as mulheres podem escolher, por exemplo, entre inúmeros enfeites, com as pernas e/ou com os braços; entre os convencionais, normalmente ensinados nas aulas, e os incomuns, criados por elas próprias. Mesmo quando são feitos enfeites convencionais, elas escolhem como fazê-los, em que momentos e quantas vezes. Além dos enfeites, vimos que também há oportunidade para criar nos momentos em que dama e cavalheiro se separam, o que ocorre principalmente na salsa. Da mesma forma, a mulher pode escolher entre os *shines* que foram ensinados além de criar seus próprios *shines*. (ABREU, 2011, P.107)

O trecho acima trata dos enfeites de braços e pernas que a dama pode realizar entre um passo e outro, ornando sua dança à sua própria maneira através de enfeites convencionais ou mesmo criados por ela. É importante ressaltar que para o conduzido proceder adequadamente, e até criativamente à movimentação proposta, tão importante quanto o conhecimento dos principais comandos de condução (os chamados passos), é também o domínio da “escuta” do corpo do outro. Porém, acredita-se que, para o conduzido, muito melhor do que apenas aprender estes floreios, seja a investigação sobre si mesmo ao longo da realização dos passos e, com o tempo, permitir que seus próprios *shines*⁵⁶ e enfeites surjam gradativamente e de acordo com a própria criatividade na sua prática.

Acredita-se que a “escuta” do próprio corpo e do corpo do outro seja a essência da parceria. Ela é importante para o condutor, mas é essencial à execução da dança do conduzido. Respeitar o que o condutor propõe faz parte da “escuta” do conduzido. Às vezes o condutor pode propor um grande passeio pelo salão, locomovendo-se com duradouras caminhadas, enquanto o conduzido só queria dar uns giros no mesmo lugar. Ceder à condução, neste caso, faz parte da “escuta”.

Entretanto, o conduzido pode, por exemplo, induzir o condutor a uma movimentação. Porém, para isto e para demais atitudes criativas, ele precisará conhecer muito bem o corpo do outro e seu modo de se movimentar para perceber em que momentos oferecer suas propostas durante a dança. Denomino este processo de conhecer o corpo do outro na dança a dois de Escuta Perceptiva. A Escuta Perceptiva compreende a noção que o conduzido tem acerca do

⁵⁶ Segundo ABREU, na *salsa* há muitos momentos em que o cavalheiro e a dama podem se separar e realizar movimentos de enfeites e floreios que podem ser chamados de *shines*. (ABREU, 2011, p.36). Os shines são movimentos de enfeites e floreios que a dama pode ou não realizar quando ela e o cavalheiro se separam um do outro durante a dança.

seu próprio corpo e do corpo do condutor, englobando suas características em movimento conjunto que possam influenciar na compreensão dos comandos de um para o outro na prática da dança a dois. Além disto, ela pode envolver o modo de encaixe entre os corpos no Tempo⁵⁷ e ritmo das músicas, no Espaço global do ambiente e no Espaço⁵⁸ entre os corpos, considerando-se o máximo de fatores inerentes ao corpo do condutor quando em contato dançante com o do conduzido.

À medida que for ampliando sua Escuta Perceptiva do corpo do condutor, o conduzido poderá compreender o modo de encaixe do seu corpo no tempo e no ritmo das músicas, a maneira como este corpo se molda durante a realização dos passos, o espaço que o corpo do condutor ocupa no espaço global em que a dança se realiza e todos os demais fatores envolvidos na dança do corpo do conduzido. A compreensão dessas características do corpo e do movimento do condutor permitirão ao conduzido uma Escuta Perceptiva cada vez mais plena sobre o condutor, e é este conhecimento do corpo do outro que abrirá as portas para o conduzido expressar sua criatividade.

As funções criativas do condutor e do conduzido são funções que se exercem de lugares diferentes. A criatividade do condutor está diretamente relacionada à sua decisão de iniciação e encadeamento de passos que, normalmente, lhe são conhecidos. Esta característica criativa do condutor pode ser relacionada com um dos Princípios do Movimento da Bartenieff estudados na Categoria Corpo do Sistema Laban/Bartenieff que foi visto no primeiro capítulo: A Iniciação e Sequenciamento de Movimentos. Este Princípio envolve o impulso inicial para o movimento e a continuidade que se dá para este impulso. A relação entre este Princípio e a

⁵⁷ Relação com o Fator Tempo da Categoria Esforço do Sistema Laban/Bartenieff.

⁵⁸ As duas referências ao Espaço nesta frase se relacionam à Categoria Espaço do Sistema Laban Bartenieff.

criatividade do condutor pode ser traçada devido ao fato dele exercer sua função criativa a partir da própria função de conduzir, que permite que ele defina *qual (o que)* será o próximo passo a ser encadeado na sequência dançante.

Quanto à Iniciação dos movimentos na dança de salão, é importante destacar que, normalmente, as iniciações de sequência se dão por meio do passo básico de cada modalidade, permitindo que o condutor e o conduzido tenham individualmente, e em dupla, sua própria percepção da música tocada, suas características, e adequação a determinada modalidade.

A criatividade do condutor pode envolver também outras questões relacionadas às Categorias do Sistema Laban/Bartenieff abordadas no primeiro capítulo. Para tanto pode-se dizer que ele também pode ser criativo em relação ao *como* se realizar os passos, ou seja, no modo como encaixa os movimentos no Tempo da música, na intensidade aplicada aos impulsos para realizar cada passo, na proposição de pausas nas sequências, na Atenção Espacial aos dois corpos dançantes e aos demais corpos se movendo pelo salão e ao Peso dos corpos quando estão dançando juntos⁵⁹.

A criatividade do conduzido se relaciona, predominantemente, ao modo *como* aplicar variações às respostas padronizadas para cada passo a que for conduzido. Estas variações, normalmente, se configuram como pequenos detalhes acrescentados às respostas-padrão de movimentos. Neste ponto se destaca a Escuta Perceptiva pois ela revelará para o conduzido em sua própria prática os breves momentos mais adequados para implementar suas variações

⁵⁹ No trecho, as palavras grafadas em maiúsculo referem-se a Categorias e a Fatores do Sistema Laban/Bartenieff, que será visto no próximo capítulo. Quando se trata de Tempo, refere-se ao Fator Tempo da Categoria Esforço, quanto à intensidade do impulso, a relação é com o Fator Peso da Categoria Esforço, as pausas podem ser relacionadas aos Fatores Peso e Fluxo da Categoria Esforço, a Atenção Espacial à Categoria Espaço e, por fim, o peso dos corpos pode estar relacionado ao Fator Peso da Categoria Esforço.

de movimentos durante sua resposta ao condutor. Não apenas o momento⁶⁰ de melhor realizar a variação, mas também os Espaços⁶¹ a serem preenchidos no corpo do outro, a Forma⁶² como preenchê-los, e o modo expressivo⁶³ como realizar tais variações; sem deixar de acompanhar todas as possibilidades formais, espaciais e dinâmicas propostas pelo conduzido.

Acredita-se que a essência da Parceria seja esta mútua Escuta Perceptiva que, para o conduzido, pode contribuir para sua melhor compreensão, execução e variação dos movimentos, mas para o condutor, pode também contribuir, no tocante ao melhor conhecimento sobre o corpo do conduzido, suas possibilidades, afinidades e dificuldades, que o permitam elencar melhor seu encadeamento de movimentos.

Esta proposta de Parceria está relacionada com a criatividade na dança a dois praticada em bailes e aulas, manifestações nas quais os comandos não são coreografados previamente, mas sim, improvisados pelo condutor, de acordo com o repertório dos parceiros nas modalidades da dança de salão.

Apresentadas as considerações adicionais contendo reflexões teóricas que influenciaram diretamente na produção prática da pesquisa seguem a seguir aspectos conclusivos sobre o processo artístico da pesquisa como um todo.

CONCLUSÃO

Ao longo dissertação, foram abordados diferentes elementos de ordem teórica e prática que tiveram importante papel na construção do processo artístico de criação em dança com

⁶⁰ Referente ao Fator Tempo da Categoria Esforço

⁶¹ Referente ao Categoria Espaço do Sistema Laban/Bartenieff

⁶² Referente ao Categoria Forma do Sistema Laban/Bartenieff

⁶³ Referente ao Categoria Esforço do Sistema Laban/Bartenieff

objetos a partir de aspectos da dança de salão. O texto foi introduzido pela concepção da pesquisa qualitativa-performativa, que tem a propriedade de unir a prática e sua análise a partir de pressupostos teóricos, assim como está defendida na presente dissertação.

O ponto inicial da pesquisa tratou da possibilidade de modificar sequências de movimentos características da dança de salão por meio de princípios inerentes ao estudo da dança presentes no Sistema Laban/Bartenieff. Deste modo, o primeiro ponto que foi apresentado ao leitor foi a visão da pesquisadora sobre o estudo deste Sistema e algumas de suas aplicações por meio de exemplos de sequências de movimentos característicos da dança de salão. Este estudo permitiu a identificação de Padrões de Movimento, entendidos como movimentos semelhantes presentes em diversas sequências de diferentes modalidades da dança de salão.

Assim, foram expostos os principais aspectos do Sistema Laban/Bartenieff e suas Categorias Corpo, Espaço, Forma e Esforço; que foram utilizados como instrumento de referência, análise e interferência criativa nas diferentes etapas do processo da pesquisa. É importante ressaltar o estudo dos Padrões Neurológicos Básicos dentro da Categoria Corpo por terem sido uma das referências para que fosse possível identificar e selecionar Padrões de Movimento próprios à dança de salão, somados aos Percursos Espaciais (estudados de modo mais aprofundado na Categoria Espaço deste Sistema). A categoria Espaço permitiu, dentre outros aspectos, a proposição de uma kinesfera compartilhada do casal, compreendendo um espaço próprio à união dos corpos dos parceiros na dança de salão, além do espaço pessoal percebido por cada um dos parceiros. A categoria Esforço também foi de grande importância para a pesquisa por ter norteado o processo de análise dos Padrões de Movimento característicos da dança de salão e por ter sido instrumento para a intervenção criativa nas

sequências criadas para a apresentação do trabalho prático dançado denominado “Parceria” no Museu de Arte contemporânea de Niterói.

O segundo capítulo tratou da dança com objetos por se tratar do ponto de chegada do percurso prático da presente pesquisa. Foi possível concluir a partir deste capítulo que o surgimento da dança com objetos na pesquisa se deu em grande parte devido à memória corporal da pesquisadora em dança com objetos e de sua experiência anterior de ter tido objetos como parceiros na dança, mesmo sem nunca ter desenvolvido algum tipo de reflexão sobre o assunto. A partir desta constatação, foi elaborado um roteiro criativo para a própria pesquisa em dança com objetos a partir da própria investigação entre as interações corpo-objeto na dança. A busca por referenciais teóricos no campo da dança com objetos permitiu confrontar a própria concepção sobre o assunto com as perspectivas de Giselda Fernandes e de André Lepecki sobre o tema, desencadeando reflexões teóricas que refletiram diretamente no processo prático.

O terceiro capítulo apresentou ao leitor o desenvolvimento prático da pesquisa, suas fases e questões inerentes a cada fase, e como este processo partiu da proposta de produzir um trabalho coreográfico criativo de dança à dois a partir de elementos da dança de salão, para chegar a um trabalho solo de dança com objetos concebido a partir de elementos práticos e questões reflexivas em torno da dança de salão.

Ao fim do terceiro capítulo foi necessário adicionar considerações por meio de textos reflexivos à respeito do contexto da dança de salão e as relações de gênero nela presente que permeiam algumas questões que devem ser pensadas sobre o contexto da dança de salão. Nestas considerações adicionais foi apresentado o contexto da dança de salão que permitiu o

surgimento do desejo da pesquisa. Ao apresentar o conceito de dança de salão, suas principais modalidades, tipos de prática diferenciados entre os ambientes didático das aulas, social dos bailes e performático das apresentações coreografadas, permitiu-se ao leitor uma ambientação sobre o universo da dança de salão e suas principais características. Ao expor os aspectos da vivência da pesquisadora nestes ambientes, elucidou-se a compreensão do modo como se desenvolveu o entusiasmo da pesquisa.

Analisou-se que dança de salão pode cultivar hábitos sociais e culturais bastante sexistas e heteronormativos. A unidade básica da dança de salão, o par, por si só, já se constitui em um instrumento que reforça a norma social da heterossexualidade, limitando o espaço para possíveis manifestações dançantes entre pessoas do mesmo sexo nos ambientes da dança de salão. Nesta unidade básica foi identificado outro instrumento heteronormativo: a condução que parte do cavalheiro e é imposta à dama. Foi proposta, em contrapartida à tal quadro, a ideia de uma parceria criativa entre condutor e conduzido, na qual, mesmo de lugares diferentes, ambos podem exercer papéis criativos na dança de salão.

Foram identificadas questões de gênero ligadas a relações de poder na dança de salão: o poder de decidir quando e com quem dançar que, culturalmente, o cavalheiro sempre teve, velado pela ideia do cavalheirismo de que ele faz o convite para a dança. Por questões numéricas, sempre houve mais mulheres do que homens e muitas mulheres sem serem convidadas para dançar, dentro desta lógica de poder velada pelo cavalheirismo. Notou-se que, ao longo dos anos uma prática foi desenvolvida entre mulheres bem-sucedidas, cansadas de ficar sem dançar em bailes, que passaram a contratar cavalheiros que se submetiam a tal prática, para serem seus pares durante toda uma noite de dança. Concluímos que esta prática

passou a ser um modo sutil de subverter a lógica do poder de com quem e quando dançar dos cavalheiros e confere parte deste poder às mulheres que podem pagar por ele.

Retomando os aspectos práticos da pesquisa, colclui-se que cada etapa do processo criativo foi essencial, tanto para a composição do trabalho prático dançado, quanto para a escrita desta dissertação que, além de tratar dos aspectos diretos da prática, contextualiza e indica os caminhos teóricos e práticos percorridos para se chegar ao resultado prático final. Pode-se concluir também que a riqueza desta pesquisa não se constitui pelo seu resultado prático ou teórico, individualmente, mas pelo conjunto destes dois, somado ao seu processo, que consiste exatamente na proposta da pesquisa qualitativa-performativa a que se propôs esta dissertação inicialmente.

Por fim, o processo da pesquisa permitiu o aprendizado de que, por mais que se soubesse de onde queria partir e onde se queria chegar, o percurso era desconhecido e as possibilidades diversas. Algumas vezes ao se traçar um caminho, este pode ser desviado pelas circunstâncias e, por fim, as dificuldades podem ser aproveitadas como estímulo para encontrar novas soluções, diferentes das hipóteses previamente idealizadas, mas capazes de direcionar novas e ricas descobertas, como foi o caso do surgimento da dança com objetos na presente pesquisa que contribuiu e enriqueceu o processo criativo.

ANEXO 1 - PRINCIPAIS MODALIDADES DA DANÇA DE SALÃO

Este anexo se destina a uma breve explicação sobre as modalidades de dança de salão mais ensinadas nas principais academias e escolas de dança de Niterói, Rio de Janeiro.

O samba, melhor definido como *samba de gafieira*, não deve ser confundido com o *samba no pé* - que é o samba individual característico de passista de carnaval carioca e paulistano. Ele compreende a modalidade de dança de salão dançada ao som de músicas classificadas no ritmo musical samba, podendo também ser dançada com músicas do ritmo pagode, desde que apresentem uma marcação de dois tempos rápidos e um mais lento, caracterizando o som do samba, popularmente conhecido pela onomatopéia “tic-tic-tum”(a qual costuma ser utilizada, inclusive, por professores de dança de salão para explicar a musicalidade – relação de percepção da música no corpo – deste ritmo). Seu passo básico acontece em linha e seus passos se dão em forma de contratempo e tempo na marcação *um-e (contratempo) -dois (tempo)*.

Fonseca (2008) refere-se ao *bolero* dançado no Brasil, denominado “*Bolero carioca*”, como uma dança de origem cubana, afetiva, caracterizada por movimentos sensuais de aproximação e afastamento. As músicas são descritas como lentas e românticas e a dança composta de passos básicos com variação frontal, dançado deslizando os pés no chão para frente e para trás, passos caminhados e giros com deslizamentos, sendo possível rodar diversas vezes no salão. Refere-se ao compasso como quaternário, eventualmente binário, tocado em cerca de 24 compassos por minuto quando lenta e 44 compassos por minuto quando rápida. Considera a manutenção da postura e a importância de se marcar a pausa quando os pés estão

entre o avanço para frente ou para trás como as características que chamam a atenção na dança.

O *soltinho* é uma modalidade originária do *foxtrote* americano, dançada em músicas de compasso quaternário, comumente sobre a base de um passo básico que consiste no deslocamento lateral em três contratempos, seguido da marcação de dois tempos, marcado com uma perna que pisa no lugar atrás e à frente, repetindo-se o procedimento para o outro lado, de modo que o corpo se desloque na marcação dos três contratempos. Na prática, pode-se memorizar a sequência pela descrição “*um, dois, três, atrás, à frente*”. À propósito, de acordo com a Marco Antônio Perna, em palestra ministrada no *seminário Historicidade da Dança de Salão: 200 Anos de Sociedades Dançantes*, em 23 de Abril de 2016, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, o *soltinho* é um ritmo que está, para alguns praticantes, aos poucos, desaparecendo. Ele já não aparece mais de modo tão frequente nas aulas de dança de salão, quanto o bolero e o samba e, uma possível consequência desta perda de interesse pelo ritmo ou modalidade é seu desaparecimento.

O *forró* a que nos referimos consiste numa modalidade dançada ao som de músicas de mesmo nome e que se caracteriza por um som que remete a ideia de um quicar. Em aulas, já se ouviu professores marcando as músicas de *forró* pela onomatopéia “*thum-thum-pá*”. Informalmente, podendo ser dançado com “dois passos para lá e dois para cá” (para a direita e a esquerda), em aulas, seu passo básico consiste em caminhar para a frente (com a perna esquerda), e para trás (com a perna direita), sempre com um retorno à posição inicial, no meio entre um caminhar e outro.

A *salsa* se caracteriza, principalmente, por ser uma dança sensual, quente e explosiva e muito divertida, composta por movimentos que podem ser dançados individualmente ou em parceria. Costuma ser dançada em músicas de ritmos latino-americanos, sobretudo, músicas cubanas. Seu passo básico também consiste em avançar com a perna esquerda e retornar a posição de início e recuar com a perna direita também retornando. Este passo básico também pode ser executado para as laterais. Seu ponto principal é a contagem um-dois-três (pausa – no 4º tempo) -cinco – seis – sete (pausa no 8º tempo) e recomeçando no um – dois – três. A pausa não é falada, então a contagem das músicas de salsa é ensinada pela sequência um-dois-três/cinco-seis-sete.

Diz-se que o *zouk* é o herdeiro da *lambada*. Da maneira como o *zouk* é dançado no Brasil da mesma forma que o ritmo *lambada*, só que de forma mais lenta e sensual. Sua dança envolve basicamente duas marcações pisando com os pés no chão em tempos iguais, sucessivamente, seguidas e uma marcação longa de movimento em tempo equivalente ao das duas marcações somados.

REFERÊNCIAS

ABREU, Fernanda Ferreira de, A mulher na dança de salão: sociabilidade, ensino e criação, Dissertação de Mestrado, PPGCA-UFF, Niterói, Rio de Janeiro, 2011.

AGAMBEN, Giorgio, Nudex, tradução Davi Pessoa Carneiro – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. Meios sem fins: notas sobre a política, tradução Davi Pessoa Carneiro – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Outra Travessia, eISSN 2176-8552, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. Profanações: tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo. Boitempo, 2007.

ALVES, Andrea Moraes. A dama e o cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade, Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2004

ARAÚJO, Márcia Feijó de. Linguagem corporal, docência e teoria crítica. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BAENA, Suanne Souza. *Das danças populares e sociais do mundo às Danças de Salão atuais: passos teórico-práticos de uma criação coreográfica em Dança a dois*. In: Camargo, Giselle Guilhon Antunes (org.), Antropologia da dança II - Pesquisas do CIRANDA-Círculo Antropológico de Dança, Florianópolis: Insular, 2015, p. 183-208.

BARBOSA, Vivian Vieira P. Sobre a autonomia da forma na dança – Rudolf Laban confrontado a partir de Adorno. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Ciências Sociais, 2011.

BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement: coping with the environment*. Irmgard Bartenieff with Dori Lewis. Routledge, New York, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo. Martins, 2009.

BRAGA, Paola Secchin. “Da representação do corpo ao atlas do corpo do biografado”, in *Des corps écrits: spectacles chorégraphiques biographiques et représentation du corps dansant*, tese de doutorado, Paris 8, 2013, p.106.

BRADLEY, Karen. *Rudolf Laban*. Routledge. New York, 2008

BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*; tradução, Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

COTTIN, Raphael. *Reflections on the shape realm*. Supervision by Angela Loureiro, translated from french to english by Pauline Reeder. Pantin, France, 2012.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling and Action – The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering*. Second Edition. Contact Editions. Northampton, MA, 2008.

COSTA, Leonor. SANTOS, Nei. BEROCAN, Felipe. PERNA, Marco Antonio. *Seminário Historicidade da Dança de Salão: 200 Anos de Sociedades Dançantes*. Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 23 de Abril de 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Casa Nova, Vera; Arbex, Márcia. Ed. UFMG, 2015.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo, Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação.

São Paulo, Annablume, 2007.

FERNANDES, Giselda; BERREDO, Hilton. Palco e cidade na experiência de os dois Cia de Dança. O Percevejo Online. Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNI-RIO. Volume 4. Número 2. Agosto-Dezembro/2012

FONSECA, Cristiane Costa. Análise do esquema corporal e imagem corporal na dança de salão e seus aspectos motivacionais. Dissertação de Mestrado. Universidade São Judas Tadeu, 2008.

GARAUDY, Roger. Dançar a vida. Trad. de Gloria Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. Movimento total, tradução Miguel Serras Pereira, Relógio D'Água Editores, Portugal, 2001.

GODARD, Hubert. 'Gesto e percepção', in PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.), Lições de dança 3, Rio de Janeiro: Univercidade, 2001.

GUISGAND, Philippe. Étudier les états de corps. Spirale, Número 242, Outono de 2012, p. 33. Disponível na internet em <http://id.erudit.org/iderudit/67976ac>.

HANNA, Judith Lynne. Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo / Judith Lynne Hanna; tradução de Mauro Gama – Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HACKNEY, Peggy. Making Connections – Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals. Routledge, New York/London, 2002.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa in Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. Texto completo de convidado. Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / Organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix, Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; - São Paulo: PPGAC – ECA/USP, 2015. V.3, N1, 205p.

LEPECKI, André. Tradução de Sandra Meyer. 9 variações sobre coisas e performance. Revista Urdimento. Nº19/ Novembro de 2012

LABAN, Rudolf. CHOREUTICS. Notated and edited by Lisa Ullmann. Dance Books, Alton, Hampshire, UK, 2011. (First Published in 1966).

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. (Artigo da conferência realizada na Bienal SESC de Dança, na cidade de Santos (SP) no ano de 2009. (PARIS DANCE, 2009) Dança, Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

LIMA, André Meyer Alves. A poética da deformação na Dança Contemporânea, Rio de Janeiro, Editora Monteiro Diniz, 2004.

LOBO, Lenora, NAVAS, Cássia. Arte da Composição: Teatro do Movimento/ Lenora Lobo e Cássia Navas – Brasília: LGE Editora, 2008.

MIRANDA, Regina. Corpo-espço: aspectos de uma geofilosofia do movimento, Rio de Janeiro, Ed. 7Letras, 2008.

MOTTA, Maria Alice. Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas. Niterói: UFF/ IACS, 2006.

Portal Dicionário online – Dicionários Michaelis – UOL: <http://michaelis.uol.com.br/>, acessado em 19 de novembro de 2015.

QUINTANILHA, Elisa de Brito. Parceria: Reflexões sobre damas e cavalheiros no contexto da dança de salão. In Grau Zero – Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós Graduação em Crítica Cultural da Universidade do estado da Bahia, Alagoinhas: Fábrica de Letras, semestral, vol. 4, num. 2, jul/dez 2016, ISSN 2318-7085, p. 109-132.

RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador” in SALOMON, Marlon (org.) História, verdade e tempo, Chapecó, SC: Argos, 2011.

RENGEL, Lenira. Dicionário Laban/ Lenira Rengel. São Paulo, Annablume, 2003.

SALIH, Sara. Judith Butler e a teoria Queer. Autêntica, 2012.

TATUAGEM, diretor Hilton Lacerda, Brasil, distribuidora, 15 de novembro de 2013 .

WACHOWITCZ, Fatima. Cognição coreográfica: investigações sobre a habilidade da memória do movimento. Tese de Doutorado, UFBA, Bahia, 2009.

ZAMONER, Maristela. Conceitos e definição de dança de salão. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, Año 17, N° 172, Setembro de 2012. Disponível em:<http://www.efdeportes.com/efd172/conceitos-e-definicao-de-danca-de-salao.htm> (acessado em 09/05/2016).

ZAMONER, Maristela. Reflexões sobre o Bolero e sua história.. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, Año 16, N° 159, Agosto de 2011. <http://www.efdeportes.com/efd159/o-bolero-e-sua-historia.htm> (acessado em 09/05/2016).