



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE ARTES – IdA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JÚLIA PALMA GUNESCH VIEIRA

SOBRE APLICAÇÃO DO PRINCÍPIO DE INTERAÇÃO ENTRE OS CORPOS DA  
DANÇA SAMBA DE GAFIEIRA A PROCESSOS CRIATIVOS TEATRAIS

BRASÍLIA - DF

2019

JÚLIA PALMA GUNESCH VIEIRA

SOBRE APLICAÇÃO DO PRINCÍPIO DE INTERAÇÃO ENTRE OS CORPOS DA  
DANÇA SAMBA DE GAFIEIRA A PROCESSOS CRIATIVOS TEATRAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz.

BRASÍLIA - DF

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GG975s Gunesch Vieira, Julia Palma  
SOBRE APLICAÇÃO DO PRINCÍPIO DE INTERAÇÃO ENTRE OS  
CORPOS DA DANÇA SAMBA DE GAFIEIRA A PROCESSOS CRIATIVOS  
TEATRAIS / Julia Palma Gunesch Vieira; orientador Fernando  
Antonio Pinheiro Villar de Queiroz. -- Brasília, 2019.  
147 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --  
Universidade de Brasília, 2019.

1. samba de gafieira. 2. interação entre os corpos. 3.  
danças de salão. 4. hibridação cultural. 5. teatro. I.  
Pinheiro Villar de Queiroz, Fernando Antonio, orient. II.  
Título.



**Universidade de Brasília**



INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

---

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA  
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz (PPGCEN/UnB)  
**ORIENTADOR (A)**

Professor (a) Dr. (a). José Luiz Ligiéro Coelho (UNIRIO)  
**MEMBRO EXTERNO**

Professor (a) Dr. (a). Nitza Tenenblat (PPGCEN/UnB)  
**MEMBRO INTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília-DF, 12 de Agosto de 2019.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de  
Artes / UnB.

Ao Samba.

## AGRADECIMENTOS

A presente dissertação de mestrado não teria sido possível sem a preciosa colaboração e apoio de várias pessoas.

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador, professor e amigo Dr. Fernando Villar por todo o incentivo com sua orientação sempre fantástica, precisa e generosa nos momentos certos que me fizeram aprender tanto nesses dois anos.

Agradeço à Profa. Dra. Nítza Tenenblat por ter aceitado participar mais uma vez como banca, me acompanhando desde a defesa da minha monografia, e tendo sido uma das primeiras e importantes incentivadoras na continuação desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Zeca Ligiéro por ter se feito tão acessível me acolhendo em visita à Unirio, cedendo livros preciosos que foram cruciais para a realização deste estudo e também por ter aceitado participar da banca de defesa.

À Profa. Dra. Sulian Vieira pelas breves mas esclarecedoras e inspiradoras conversas e por mais uma vez ter aceitado participar como membro suplente.

Agradeço meu pai por ser minha maior inspiração, melhor amigo e colega de mestrado - com quem dividi lanche nos recreios durante esses dois anos, e com quem aprendi e aprendo tanto todos os dias.

Minha mãe, meu irmão, meu avô Emil, tio Fernando, tia Martha e minha prima Luísa por terem sido meu porto seguro.

Às amigas Schaila, Marcelinha e Laís por terem acompanhado de tão perto saga do nosso mestrado, dando colo ou emprestando os ouvidos quando necessário.

A Yuri Fidelis pelas incansáveis e maravilhosas conversas sobre a vida, o mestrado, filmes, desesperos, alívios, e com quem aprendi tanto. Grata também pela preciosa ajuda na adaptação de *Vestido de Noiva* para *ALAÍDE*.

À grande amiga Malu Cordioli por me explicar com tamanha simplicidade e precisão o que é síncope.

Agradeço ao amigo Gabriel Mendonça pela captação de vídeos e fotos nas apresentações dos processos criativos.

Ao Rafa Soul, pelas generosas revisões no projeto ainda antes de ser aprovada na seleção do para este mestrado.

Ao elenco e músicos de *GANCHOS*: Ivan, Adas, Nati, Iza, Iuri e Thiago pela generosidade

em participarem e se doarem de forma tão intensa a esse projeto.

Agradeço a Abaetê Queiroz por ter aceitado realizar a direção de *Quarta da Carne* para que eu pudesse estar experimentando em cena.

À turma da disciplina TEAC 2, em montagem *ALAÍDE*, que doaram-se ao processo mesmo tendo várias outras disciplinas para cumprir.

A Todxs ox dançarinxs que me inspiraram ao longo da minha trajetória como dançarina e professora de dança, e que são um dos motivos pelos quais estou aqui hoje

Agradeço ao meu parceiro de dança Oscar Ricarte que também é amigo e professor, pela parceria e paciência com minhas ausências ao longo desses dois anos.

Às/aos dançarinxs consagrados Josenyr Silveira, Soninha Lopes, Fabiano Vivas, Yolanda Reis, Kadu Vieira, João Carlos Ramos pelas entrevistas e conversas gentilmente concedidas.

Às Carmens, minha companhia de dança, pela parceria e compreensão ao longo deste processo.

Agradeço ao Victor Maia por ter cedido o espaço da Academia Lá Na Dança para ensaio dos processos criativos teatrais de *GANCHOS* e *Quarta da Carne*.

Agradeço especialmente à Biblioteca Central dos Estudantes – BCE por ter me acolhido em dias chuvosos ou ensolarados, fosse dia ou madrugada, para a escrita desta dissertação.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida, sem a qual não teria sido possível me dedicar integralmente a esta pesquisa.

A todas as pessoas que de alguma forma e em algum momento atravessaram essa pesquisa, às vezes sem nem saber.

Por fim e igualmente importante, agradeço a todas as mulheres que lutaram antes de mim, permitindo que eu chegasse até aqui.

Dança é qualquer situação  
de trânsito e risco entre pessoas.

(John Cage)



## RESUMO

Esta pesquisa investiga a aplicação do princípio de interação entre os corpos da dança samba de gafieira a processos criativos teatrais, a fim de averiguar suas possibilidades e potencialidades artísticas. Para isso, conjuntamente à investigação teórica foram desenvolvidos três diferentes processos criativos ao longo destes estudos de mestrado: *GANCHOS* (2018); *Quarta da Carne* (2019) e *ALAÍDE* (2019), que auxiliaram na investigação de algumas hipóteses levantadas inicialmente. A metodologia de abordagem se dá a partir da mútua alimentação entre fundamentação teórica e processo prático-poético, apoiada pelas noções da *Practice as Research* (PaR) compartilhadas pelo professor e pesquisador inglês Robin Nelson. Busca-se examinar a possibilidade de uma organicidade na fusão entre as linguagens do teatro e da dança de salão brasileira samba de gafieira e possíveis potencialidades artísticas provenientes dessa organicidade. A dissertação está dividida em três momentos. A partir de uma breve perspectiva histórica no Capítulo I busca-se compreender melhor como se deu a formação desta dança, investigando as hibridações culturais que possibilitaram o desenvolvimento das danças de salão brasileiras no Brasil para buscar melhor compreender como ocorreu a origem da dança samba de gafieira. Para isso contarei com o importante auxílio de autoras e autores nesta busca como Elizabeth Aldrich (1998), Bettina Ried (2003), Nestor Garcia Canclini (2016), Peter Burke (2006), Zeca Ligiéro (2011), Alejandro Frigerio, Lira Neto (2017), Jota Efege (1974), Leonor Costa (2011) e Marco Antônio Perna (2011). No Capítulo II serão abordadas características básicas das danças de salão brasileiras e características específicas do samba de gafieira com o objetivo de buscar melhor compreender o princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira a ser aplicado aos processos criativos. Para tentar alcançar essa melhor compreensão será estabelecido um diálogo com outros(as) teóricos(as) como Maristela Zamoner (2011), Denise Zenicola (2005) e Edward T. Hall (1977) e ainda José Gil (2001), Zilá Muniz (2011), Ciane Fernandes (2006), Lenira Peral Rengel (2001), que aportam conceitos úteis baseados nas práticas de coreógrafos(as) como Steve Paxton, Anna Halprin, Merce Cunningham e Rudolf Laban, que darão suporte a conceitos trabalhados no samba de gafieira. No Capítulo III os processos criativos teatrais serão apresentados e analisados individualmente a partir dos conceitos trabalhados nos capítulos anteriores e em seguida será compartilhada a busca das potencialidades artísticas realizada a partir de exercícios e provocações cênicas que ocorreu ao longo desta pesquisa. Os resultados alcançados supriram as expectativas iniciais, revelando um potencial ainda maior do que o imaginado na criação de cenas a partir da dança samba de gafieira, bem como sobre os benefícios para a cena e para os intérpretes que a prática da interação entre os corpos pode trazer.

Palavras-chave: Samba de gafieira. Interação entre os corpos. Hibridação cultural. Teatro. Danças de salão. Danças de salão brasileiras.

## ABSTRACT

This research investigates the application of the principle of interaction between the bodies of the dance samba de gafieira to creative theatrical processes, in order to ascertain their possibilities and artistic potentialities. For this, jointly to the theoretical investigation were developed three different creative processes throughout these master's studies: *GANCHOS* (2018); *Quarta da Carne* (2019) and *ALAÍDE* (2019), which helped to investigate some hypotheses raised initially. The methodology of approach comes from the mutual feeding between theoretical foundation and practical-poetic process, supported by the notions of Practice as Research (PaR) shared by the English professor and researcher Robin Nelson. It seeks to examine the possibility of an organicity in the fusion between the languages of the theater and the Brazilian ballroom dance samba de gafieira and possible artistic potentials from this organicity. The dissertation is divided into three moments. From a brief historical perspective in Chapter I, it is sought to better understand how the formation of this dance occurred, investigating the cultural hybridizations that allowed the development of the Brazilian ballroom dances in Brazil to better understand how the origin of the dance samba de gafieira. For this I will count on the important help of authors and authors in this search, such as Elizabeth Aldrich (1998), Bettina Ried (2003), Nestor Garcia Canclini (2016), Peter Burke (2006), Zeca Ligiéro (2011), Alejandro Frigerio, Lira Neto (2017), Jota Efegê (1974), Leonor Costa (2011) and Marco Antônio Perna (2011). In Chapter II, basic characteristics of the Brazilian ballroom dances and specific characteristics of the samba de gafieira will be approached in order to better understand the principle of interaction between samba de gafieira bodies to be applied to creative processes. To try to achieve this better understanding will be established a dialogue with other theoreticians such as Maristela Zamoner (2011), Denise Zenícola (2005) and Edward T. Hall (1977) and José Gil (2001), Zilá Muniz (2005), Ciane Fernandes (2006), Lenira Peral Rengel (2001), who provide useful concepts based on the practices of choreographers such as Steve Paxton, Anna Halprin, Merce Cunningham and Rudolf Laban, who will support concepts worked on samba de gafieira. In Chapter III, the theatrical creative processes will be presented and analyzed individually based on the concepts worked on in previous chapters, and then the search for artistic potentialities will be shared through exercises and scenic provocations that occurred throughout this research. The results achieved have met the initial expectations, revealing an even greater potential than imagined in the creation of scenes from the dance samba de gafieira, as well as on the benefits to the scene and to the interpreters that the practice of the interaction between the bodies can bring.

Keywords: Samba de gafieira. Interaction between bodies. Cultural hybridization. Theater. Ballroom dance. Brazilian ballroom dances.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
I – Encontrando caminhos.....	15
II – Definindo os caminhos.....	18
III – Relevância dos caminhos.....	21
IV – Trilhando os caminhos.....	22
<b>I BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA DAS DANÇAS DE SALÃO BRASILEIRAS E DO SAMBA DE GAFIEIRA.....</b>	<b>29</b>
1.1 DANÇAS DE SALÃO NA EUROPA DO SÉCULO XIV AO XIX.....	29
1.2 A HIBRIDAÇÃO CULTURAL E A DANÇA DE SALÃO NO BRASIL.....	34
1.2.1 O Samba de Gafieira.....	41
<b>II O PRINCÍPIO DE INTERAÇÃO ENTRE OS CORPOS DA DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA NO SAMBA DE GAFIEIRA.....</b>	<b>53</b>
2.1 CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DAS DANÇAS DE SALÃO BRASILEIRAS.....	56
2.1.1 Abraço.....	62
2.1.2 Condução.....	66
2.1.3 Improviso coordenado.....	70
2.2 CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO ESTILO SAMBA DE GAFIEIRA.....	74
2.2.1 Música – e síncope.....	75
2.2.2 Passos do Samba de Gafieira.....	77
2.2.3 Multidirecionalidade de tronco e quadril.....	81
2.2.4 Tipos de movimento - gingado, pulsado e liso.....	83
2.2.5 Estilo pessoal e a malandragem.....	89
<b>III SOBRE A APLICAÇÃO PRÁTICA.....</b>	<b>96</b>
3.1 OS PROCESSOS CRIATIVOS TEATRAIS QUE ACOMPANHARAM ESTA PESQUISA.....	96
3.1.1 <i>GANCHOS</i> .....	98
3.1.2 <i>Quarta da Carne</i> .....	102
3.1.3 <i>ALAÍDE</i> .....	104

3.2 A BUSCA DAS POTENCIALIDADES ARTÍSTICAS NOS PROCESSOS CRIATIVOS TEATRAIS A PARTIR DA APLICAÇÃO DO PRINCÍPIO DE INTERAÇÃO ENTRE OS CORPOS DO SAMBA DE GAFIEIRA .....	106
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>137</b>
<b>REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS .....</b>	<b>139</b>
<b>APÊNDICE I - QUESTIONÁRIO FINAL DA TURMA TEAC 2 .....</b>	<b>141</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste na investigação da aplicação do princípio de interação entre os corpos da dança samba de gafieira a processos criativos teatrais, a fim de averiguar suas possibilidades e potencialidades artísticas. Para isso, conjuntamente à investigação teórica foram desenvolvidos/acompanhados três diferentes processos criativos ao longo destes estudos de mestrado que auxiliaram na investigação de algumas hipóteses levantadas inicialmente: *GANCHOS* (2018), *Quarta da Carne* (2019) e *ALAÍDE* (2019). A partir da mútua alimentação entre examinação teórica e processo prático-poético e também do intercâmbio entre as linguagens do teatro e da dança de salão brasileira samba de gafieira busca-se alcançar uma organicidade no diálogo entre as duas linguagens nesses três processos criativos, para examinar a aplicabilidade da interação entre os corpos do samba de gafieira a processos criativos teatrais. A escolha pelo samba de gafieira também se dá por esta ser uma dança de salão tipicamente brasileira e pelo desejo de explorar cenicamente nossa riqueza cultural, histórica e estética que carrega consigo. Além disso, exerço a dança de salão como professora e cultivo um interesse pessoal acerca do estudo do samba de gafieira como linguagem artística, bem como averiguar suas possíveis contribuições para o teatro.

Dança social é uma categoria de danças que tem por objetivo principal promover a socialização e o divertimento entre as pessoas a partir de trocas dançantes, e entre elas encontram-se as danças de salão. Entre as danças sociais encontram-se também as danças urbanas (*street dance*) e ainda danças populares brasileiras como côco, maracatu e samba de roda. Dentro do gênero danças de salão existem ainda alguns subgêneros que comportam características específicas de regiões e culturas distintas. De acordo com a atriz e professora da Universidade de Brasília Sulian Pacheco,

o estilo pode ser considerado – por exemplo, no âmbito da pintura, da escultura, da dança, do teatro, da performance, da música, da fotografia, do cinema – como o modo por meio do qual um determinado gênero, de qualquer forma artística, é atualizado singularmente por um único artista ou por um grupo. Portanto, cada gênero sugere, potencialmente, um diverso leque de estilos (PACHECO, 2013, p. 37).

Portanto, serão frequentemente citados nesta pesquisa os subgêneros: danças de salão europeias; danças de salão norte-americanas, e danças de salão latinas que

participaram de alguma maneira dos processos de hibridação que colaboraram com a formação do subgênero danças de salão brasileiras, recorte que mais nos interessa neste estudo, e mais especificamente o estilo samba de gafieira. Alguns outros estilos que compõe o subgênero danças de salão brasileiras são forró, *zouk* brasileiro, bolero carioca, lambada, maxixe, soltinho. Na língua inglesa utiliza-se bastante *social dances* (danças sociais) para referir-se às *ballroom dances* (danças de salão) e também às *folk dances* (danças populares). O grande diferencial das danças de salão em relação às outras danças sociais é que esta dança-se aos pares e uma pessoa conduz a outra. No Brasil dança de salão continua sendo o termo mais utilizado pelos seus praticantes, apesar de dança em pares, dança social ou dança enlaçada também serem usados eventualmente.

Como poderá ser visto mais detalhadamente na breve perspectiva histórica a ser apresentada no primeiro capítulo, o termo dança de salão vem de um contexto europeu em que as danças de salão eram, de fato, praticadas em um salão. Pelo menos as que eram dançadas pelos nobres e que chegaram até nós a partir da colonização portuguesa. Todas as danças sociais que eram dançadas em locais externos aos salões eram consideradas danças populares (*folk dances*) e eram praticadas apenas por pessoas de classes sociais menos favorecidas, que não podiam frequentar os grandes bailes nos salões da nobreza. Com o passar dos séculos essa separação começou a ser diluída e novas danças de salão começaram a aparecer a partir do encontro entre danças populares com danças de salão, e posteriormente com outras danças de outros povos nos diferentes continentes. Como resultado temos hoje uma variedade de danças de salão características de cada região do mundo, proveniente dos processos de hibridação ocorridos e que serão melhor discutidos também no primeiro capítulo. Importante ressaltar que o termo danças de salão permanece sendo utilizado mesmo que não seja mais obrigatório praticá-las em salões fechados nos dias de hoje como era até fins do século XIX.

Pretende-se verticalizar o estudo do princípio de interação entre os corpos da dança samba de gafieira para tentar confirmar ou descartar algumas outras hipóteses, com uma metodologia de abordagem que inclui necessário desenvolvimento de processos criativos práticos, simultaneamente à pesquisa teórica, com o intuito de experimentar e aplicar o princípio eleito no recorte desta investigação, em três diferentes montagens teatrais. A primeira (*GANCHOS*) com um grupo de intérpretes profissionais que tivessem como primeira formação artística o teatro; a segunda (*Quarta da Carne*) com duas intérpretes, uma com 13

anos de experiência em samba de gafieira e a outra com um ano e meio de experiência, e com um diretor convidado experiente em teatro; e a terceira (*ALAÍDE*) com um grupo de estudantes de Artes Cênicas durante a disciplina optativa Técnicas experimentais em Artes Cênicas 2 (TEAC 2), que ministrei como prática de docência no Departamento de Artes Cênicas da UnB no primeiro semestre de 2019. Esses processos fazem parte da prática como pesquisa para apoiar respostas a perguntas como que possibilidades cênicas o samba de gafieira pode agregar a uma montagem teatral; como se dará a relação dos(as) intérpretes com a imagem do ambiente e temática a serem escolhidos; quais as características básicas das danças de salão brasileiras com maior potencial de aplicabilidade a um processo criativo teatral; que tipo de corpo as características específicas do samba de gafieira podem provocar em intérpretes teatrais. Entretanto antes de dar continuidade me aprofundando na metodologia desta pesquisa faz-se importante falar sobre minha proximidade com o objeto de estudo e sobre as motivações que me levaram a apostar nesta abordagem, bem como apresentar razões pelas quais esta pesquisa torna-se relevante. Esses temas serão abordados nos três tópicos a seguir (I - Encontrando os caminhos, II - Definindo os caminhos e III - Relevância dos caminhos) para então retomar a metodologia e apresentar os(as) aliados e aliadas conceituais e contextuais com os quais trabalharei ao longo desta dissertação de mestrado no tópico IV - Trilhando os caminhos.

#### I – Encontrando caminhos

Em minhas primeiras expectativas e participações pude observar que um dos costumes das danças de salão brasileiras é realizar apresentações de dança no intervalo de um baile, usualmente em um salão de festas ou em uma escola de dança, onde todos os presentes param para assistir. Em geral são coreografias de 3 a 5 minutos ou o tempo que durar a música escolhida e caracterizam um *show* de dança sem ligação entre um número e outro, como no *vaudeville* ou em no teatro de revista, mas sem uma aparente fusão de linguagens, variando apenas entre os estilos de dança de salão apresentados. O fato é que ao assistir e participar meu desejo era por algo diferente, era a DS no palco de um teatro, com uma encenação própria e uma dramaturgia que excedesse uma sucessão de coreografias erratically instituída sem maiores interesses em comunicar algo além da própria dança de salão. Ao invés de ser usada apenas como um acessório ao ser colocada superficialmente em formato de coreografia decorada, desejava que ela fosse usada como protagonista dentro de

um processo criativo.

Comecei a me perguntar como seria possível unir então as duas linguagens, a dança de salão e o teatro, em uma proposta artisticamente interdisciplinar. Claramente naquele tempo de graduação no Bacharelado em Interpretação Teatral no Departamento de Artes Cênicas da UnB, eu desconhecia tanto artistas e poéticas que já praticavam a união do teatro e da dança de salão quanto os significados do termo interdisciplinar, ao qual viria a me apegar tanto. Mas o desejo já existia, e dele nasceu *AMASSA!* (2011), espetáculo que considero o embrião desta pesquisa atual.

*AMASSA!*<sup>1</sup> é um híbrido entre as linguagens da dança de salão, dança contemporânea, teatro, performance arte, música e circo, dirigido por mim na disciplina Direção 1 ministrada pelo Professor Mestre Jesus Vivas no primeiro semestre de 2011, na UnB. A peça resultante do projeto final da disciplina encontra-se entre a realidade e o imaginário para exibir o relacionamento entre um padeiro e duas mulheres. Embalada por um tango entoado ao vivo em uma padaria, *AMASSA!* aborda temas presentes no cotidiano das relações amorosas, geralmente presentes nessas canções portenhas. Ainda há em cena a presença de pães, farinha de trigo e suas nuvens, ou como as chamávamos “esculturas de farinha”, que eram utilizados pelos intérpretes de diferentes formas durante o espetáculo para compor a cena plástica e simbolicamente, produzindo imagens poéticas.

Em *AMASSA!*<sup>2</sup> o encontro entre essas linguagens distintas também se deu a partir do desejo inicial de unir dança de salão e teatro, com as demais sendo incorporadas ao longo do processo. Nesse caso o tango argentino de salão foi o motor para todas as experimentações que deram origem ao produto final. As provocações ao longo dos improvisos variavam entre passos de tango e motivações um pouco mais subjetivas, como um sentimento provocado por uma música ou uma palavra solta, proporcionando um território de vulnerabilidade que fazia

---

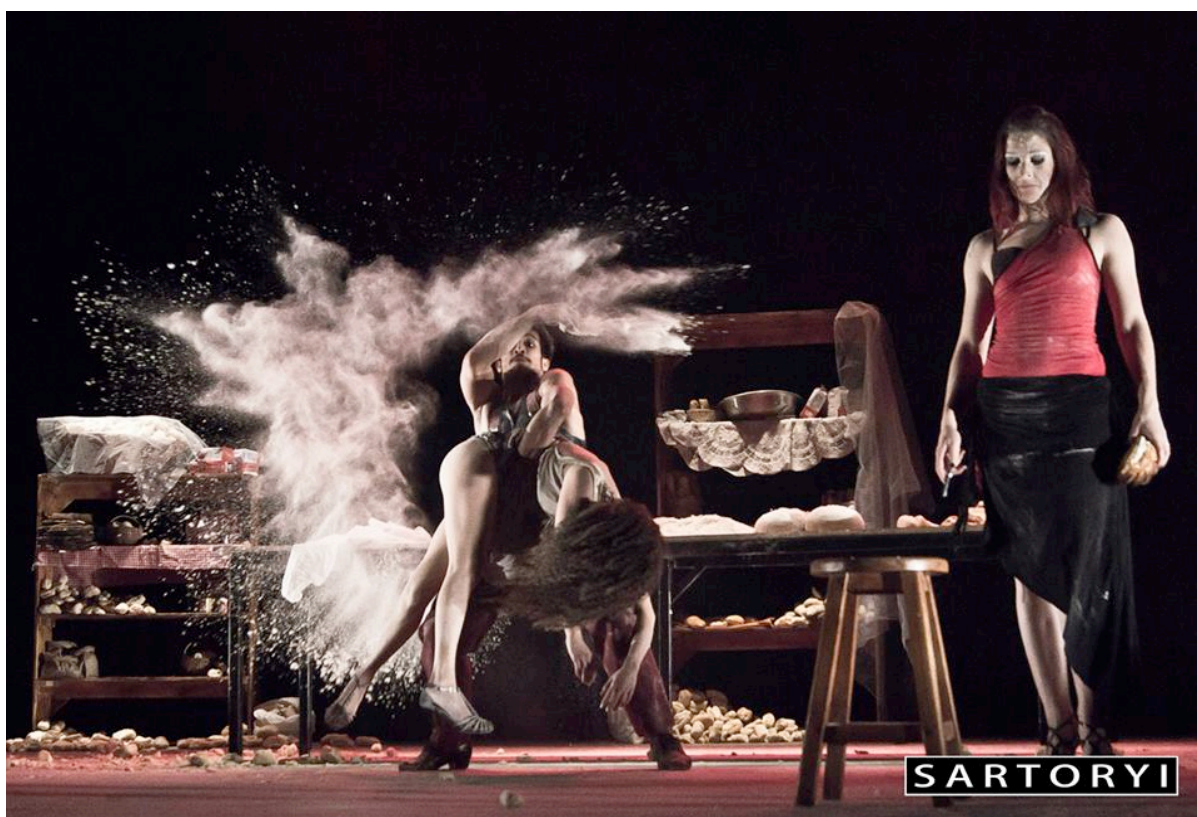
<sup>1</sup> O espetáculo contou com uma temporada independente no Espaço Cena (DF) em 2012, quando foi selecionado para se apresentar no 14º Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea (DF). Em 2013 participou de festivais universitários nacionais e internacionais como 3º Festival de Teatro Universitário do Rio de Janeiro (FESTU-RIO), 26º Festival Internacional de Teatro de Blumenau, Santa Catarina (FITUB) e Festival Estudantil de Teatro, Belo Horizonte (FETO 2013), em Minas Gerais. Em 2014 realizou circulação pelo DF e entorno, com 17 apresentações em Taguatinga, Ceilândia, Gama e Vila Telebrasil, contemplado pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC). Ficha técnica: intérpretes: Aila Beatriz, Paulo Victor Gandra e Rebeca Castelo Branco; músicos: Isabela Pina, Lucas Muniz e Pedro Miranda; direção: Julia Gunesch; iluminação: Marcelo Augusto, e operação de luz: Ana Luisa Quintas.

<sup>2</sup> *Link* para um trecho do espetáculo: <https://www.youtube.com/watch?v=qNUCpEp5dDk&t=1s> Acesso em julho 2018.



com que os intérpretes saíssem da sua zona de conforto e se expusessem ao risco (muitas vezes causado pela própria farinha de trigo espalhada pelo chão). Os intérpretes criadores utilizavam os princípios adquiridos ao longo das aulas de tango e as técnicas previamente conquistadas a partir de outras práticas para desdobrar essas provocações. Nesses desdobramentos seguintes as outras linguagens foram surgindo, como o circo, a performance arte e a dança contemporânea. A música ao vivo proporcionou um diálogo constante entre dança, teatro e música, quando muitas vezes os intérpretes regiam a música com as movimentações de seus corpos, e em outros momentos a música conduzia a cena provocando sensações e reações nos corpos dos intérpretes.

**Figura 1 - Paulo Victor Gandra, Aila Beatriz e Julia Gunesch em *AMASSA!***



Fonte: Sartoryi, 2015.

Um trabalho universitário de direção que deveria ter duração média de 5 minutos acabou tornando-se um espetáculo de 50 minutos, confirmando a expectativa inicial da minha busca sobre o potencial artístico presente nas danças de salão e gerando em mim uma vontade ainda maior de investigar mais a fundo esse caminho. A partir da experiência adquirida com o processo de criação de *AMASSA!* e também com outros trabalhos relacionados à dança de salão ao longo dos últimos oito anos, a necessidade da reflexão sobre o que seria necessário para alcançar o resultado que desejo a partir da fusão entre as linguagens da dança de salão brasileira e do teatro se tornou mais premente. A necessidade de colocar no papel e de comunicar minhas ideias para/com outras pessoas poderia proporcionar a oportunidade de refletir sobre como funcionam de fato as danças de salão brasileiras, quais são os fundamentos necessários para que elas aconteçam, para então buscar compreender como pode se dar sua aplicação em processos criativos teatrais.

## II – Definindo os caminhos

A dança de salão difere de outras danças sociais pelo fato de conectar os dois corpos de maneira a fazer com que eles movimentem-se como uma unidade, em um mesmo ritmo, a partir de movimentos propostos por um dos corpos e pelo jogo resultante de propostas e respostas. A conexão entre esses corpos pode ocorrer de diversas maneiras, desde o contato visual até o contato físico. Quando se trata do contato físico, há duas posições que são usadas com mais frequência. A primeira é quando as duas pessoas conectam-se apenas pelas mãos, e a segunda é o abraço. Esse abraço pode variar entre um pouco mais afastado (abraço aberto - mantendo o contato maior nos braços e mãos) e bem colado (abraço fechado - mantendo encostada toda a região do torso, além dos braços e mãos), dependendo do ritmo dançado ou da movimentação desejada. No samba de gafeira o abraço, fechado ou aberto, é a conexão mais utilizada na maior parte do tempo, tornando-se um dos pontos importantes na investigação da interação entre os corpos para esta pesquisa, e que trataremos com mais detalhes em uma seção reservada a ele no Capítulo II que abordará o princípio de interação entre os corpos da dança de salão brasileira no samba de gafeira.

A proxêmica (*proxemics*) estuda a percepção e uso do espaço na comunicação não verbal e nesta pesquisa os estudos do antropólogo estadunidense Edward T. Hall sobre ela serão referenciais para a abordagem da interação entre os corpos nesta investigação. Hall

analisa as distâncias estabelecidas entre indivíduos no meio social e como as pessoas percebem e reagem a elas. Ele defende que existem quatro espaços pessoais básicos estabelecidos naturalmente entre as pessoas, e cada um deles compreende uma distância específica: o espaço íntimo, espaço pessoal, espaço social e o espaço público. Levando em consideração que a dança de salão brasileira é um reflexo da sociedade em que está inserida, a comunicação proxêmica pode auxiliar na compreensão da relação de cada cultura com essa dança, e também com o abraço, além de contribuir como um possível material de criação a ser utilizado no processo criativo.

Ao longo desta pesquisa foram identificadas várias características que poderiam auxiliar na compreensão de o que seriam as danças de salão brasileiras. Ao perceber que algumas delas seriam comuns a todas as danças de salão brasileiras enquanto outras seriam específicas do samba de gafieira, elas foram separadas em dois grupos a fim de facilitar a verticalização acerca do estudo do princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira. Um grupo seria de características básicas das danças de salão brasileiras, e o outro de características específicas do samba de gafieira.

Foram identificadas nove características básicas (que estariam presentes em todas as danças de salão brasileiras, embora manifestando-se de maneiras diferentes em algumas delas). Essas nove características básicas foram sintetizadas nas seguintes ações: 1) divertir e socializar; 2) dançar em duplas; 3) dançar abraçado ou com as mãos entrelaçadas; 4) dançar a partir de um repertório personalizado; 5) ser dançada de maneira improvisada; 6) estar sempre no plano alto; 7) uma pessoa conduzir e a outra ser conduzida; 8) ocorrer em lugares específicos, 9) dançar em um gênero musical específico. Dentre essas nove características básicas, três foram destacadas para serem investigadas com maior aprofundamento: a improvisação coordenada; o abraço e a condução. Tal destaque se dá tanto por serem consideradas responsáveis por diferenciar as danças de salão brasileiras das outras danças sociais, como por terem sido julgadas as com maior possibilidade de aplicação aos processos criativos.

O estudo das características específicas será focado no samba de gafieira por ser o estilo escolhido para ser aprofundado nesta pesquisa. As características específicas também estariam presentes em todos os estilos de danças de salão brasileiras, mas de maneiras diferentes e de modo a proporcionar identidade a cada estilo de dança. Serão desenvolvidas

aqui características específicas do samba de gafieira: 1) música e síncope; 2) passos do samba de gafieira; 3) multidirecionalidade de tronco e quadril; 4) tipos de movimento: gíngado, pulsado e liso, e 5) estilo pessoal e malandragem. Essas características específicas podem ser desempenhadas instintiva e automaticamente pela maior parte das pessoas que praticam a dança de salão puramente por diversão, sem que elas cheguem mesmo a ter ciência de o que estão fazendo. Quando são trabalhadas conscientemente, essas características podem trazer benefícios para o aprendizado dos dançarinos, assim como para os processos criativos e o treinamento de intérpretes, como já citado anteriormente. Essas características foram identificadas e segmentadas com o objetivo evidenciar a presença de cada uma delas na estrutura de uma dança e no *corpo samba*. Com isso, busca-se facilitar a compreensão de todos eles separadamente, desejando otimizar sua aplicação tanto no ensino das danças de salão brasileiras como em exercícios propostos ao longo dos processos criativos.

O *corpo samba* é a maneira com que movimenta-se o corpo quando imbuído das características específicas do samba de gafieira. Seria um corpo ativo, conectado com o chão e que movimenta-se multidirecionalmente com uma pulsação e gíngas constantes. Seu desequilíbrio dá-se de maneiras não lineares devido à gíngas dando sensação de imprevisibilidade, na maioria das vezes proposital. O termo *corpo samba* foi utilizado por mim nos três processos criativos com uma certa frequência, objetivando uma comunicação mais assertiva com os(as) intérpretes sobre a forma com que as características específicas do samba de gafieira deveriam atuar nos corpos deles(as). Até este momento não me lembro de ter visto outras pessoas utilizando esse termo, mas não posso afirmar que tenha sido criado por mim uma vez que não tive acesso a todas(os) as(os) profissionais que trabalham com samba no Brasil e no mundo.

A busca por uma organicidade na fusão entre as linguagens da dança de salão brasileira e do teatro ocorre especialmente a partir de duas motivações principais. A primeira é a de aprofundar o estudo de possibilidades cênicas existentes no samba de gafieira, estimulando esta prática que possui um enorme potencial artístico e que muitas vezes é classificada exclusivamente como prática de divertimento. A segunda motivação é investigar para buscar compartilhar com o teatro a harmonia de movimentação entre os corpos e outros benefícios que as várias características do samba de gafieira podem trazer para a cena e também para o trabalho de treinamento do(a) intérprete.

### III – Relevância dos caminhos

Como afirma o dançarino e diretor Jomar Mesquita a dança social enlaçada “Às vezes é considerada pelo campo das ciências sociais, mas raramente pelo campo da pesquisa artística que costuma abordar somente as danças consideradas cênicas, no sentido tradicional da cena” (MESQUITA, 2011, p. 53). Tendo origem em um contexto de divertimento e socialização, a dança de salão levou um tempo até começar a ser levada aos palcos como uma linguagem artística. Na verdade ainda está nesse processo. Atualmente ela é bastante praticada socialmente nos bailes, mas ainda encontra-se na periferia das linguagens artísticas, buscando uma brecha para se estabelecer. No Brasil grupos como a Mimulus (Belo Horizonte, 1990) com direção de Jomar Mesquita), Cia Aérea de Dança (Rio de Janeiro, 1985), com direção de João Carlos Ramos, Atuadança (Brasília, 2011) com direção de Luh Nascimento e Vitor Avelar, vem desenvolvendo trabalhos com o protagonismo da dança social enlaçada em cena<sup>3</sup>. Acredito que o encontro com as técnicas e estruturas trabalhadas no teatro pode enriquecer muito o cenário artístico das danças de salão brasileiras.

Como dito anteriormente, a cultura de apresentações da dança de salão brasileira se dá geralmente a partir de uma mostra coreográfica no intervalo do baile, no meio do salão, que é onde a maioria dos profissionais tem a oportunidade de mostrar seu trabalho para os outros praticantes de danças sociais enlaçadas. Mesmo quando levada para o palco de um teatro essa estrutura de mostra coreográfica permanece, e cada casal ou grupo apresenta um número de aproximadamente cinco minutos. A ordem das coreografias é escolhida de acordo com os critérios dos organizadores de cada evento, e raramente há uma preocupação em seguir uma linha dramática. De qualquer forma, mesmo que houvesse essa preocupação continuaria sendo uma colagem de números avulsos. É uma forma de criar um palco alternativo, já que em seu formato tradicional ele não está disponível e acessível a todos. É importante que esse formato continue existindo pois, de fato, é uma forma de incentivar o fazer artístico para esses dançarinos e dançarinas profissionais. Ao mesmo tempo é importante que a dança de salão ocupe outros espaços, como os palcos dos teatros e também o ambiente acadêmico.

Importante salientar também que até o presente momento foram encontradas poucas

---

<sup>3</sup> Incluo também as companhias brasilienses Cia Contém Glúten (2011) e Carmens Cia. de Dança (2016) com minha direção.

pesquisas de graduação, mestrado e doutorado onde a dança de salão brasileira é tratada de um ponto de vista artístico. A maioria dos trabalhos, artigos, teses e dissertações que tratam sobre a dança social a dois e/ou enlaçada tem uma abordagem pedagógica, histórica ou voltada para a saúde e o bem-estar corporal, de modo geral. Portanto percebe-se, até este momento, que com exceção de estudos contundentes como os que tenho tido contato e constam na bibliografia desta pesquisa, há uma aparente carência nos estudos das danças de salão brasileiras no Brasil na esfera acadêmica. A busca pela organicidade na fusão entre as linguagens do teatro e da dança samba de gafieira, recorte e objeto desta pesquisa, aparentemente não possui precedentes de pesquisas semelhantes, evidenciando a singularidade desta pesquisa. Após essas delimitações podemos voltar a falar sobre a metodologia de pesquisa abordada nesta pesquisa, retomando o assunto iniciado na página 13.

#### IV – Trilhando os caminhos

Como diz o professor da USP, diretor do Teatro da Vertigem (São Paulo, 1991) e encenador mineiro Antônio Araújo, “Ao criarmos um trabalho, construímos uma teoria sobre ele, e conceitos são formulados a partir da prática” (ARAÚJO, 2012, p. 106). A prática como pesquisa tem sido a metodologia de abordagem na qual venho me apoiando ao longo desta pesquisa-montagem-teatral teórico-prática e artística que está sendo desenvolvida. A mútua alimentação entre os processos criativos e a prática escrita tem sido primordial para a produção do material escrito desta dissertação e para que essa prática artística passe a fazer ainda mais sentido, com reflexão e outros entendimentos, conceitos e teorias – simultaneamente enriquecedores e desafiadores.

Contudo, a prática como pesquisa ainda ocupa um espaço que gera dúvidas e questionamentos. De acordo com a professora carioca e crítica de teatro Tânia Brandão<sup>4</sup>, o professor e pesquisador francês Patrice Pavis defende que a pesquisa teatral não estaria envolvida com as outras áreas de atuação do teatro, como a formação profissional e o ensino de teatro. Segundo Brandão, para Pavis seria necessário que o pesquisador mantivesse uma certa distância do objeto estudado, onde a pesquisa “seria uma ocupação específica de especialistas e eruditos; não se confundiria com os problemas enfrentados pelos artistas na

---

<sup>4</sup> Possui graduação (Bacharelado) em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1973), Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1974) e Doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998). É Livre Docente em Direção Teatral pela UNIRIO.

imediatidade do seu fazer [...] o autor situa a pesquisa teatral basicamente nas universidades e em boa parte em função da carreira acadêmica” (2000, p. 6). Esse pensamento vem sendo questionado ao longo das últimas décadas e novos métodos de pesquisa relacionados à prática tem sido propostos por artistas e pesquisadores, principalmente pelo aumento de artistas adentrando nas universidades, como afirma o professor e pesquisador inglês Robin Nelson<sup>5</sup> (2013).

Elucidando o que vem a ser a PaR (*Practice as Research*), Nelson coloca que “Um exemplo simples de conhecimento prático é o de ‘saber’ como andar de bicicleta. Saber como andar de bicicleta é andar de bicicleta”, para evidenciar “um tipo de saber-em-fazer prático que está no coração da Prática como Pesquisa (PaR)” (2013, p. 9). A professora da UFBA (Universidade Federal da Bahia) e dançarina Ciane Fernandes explica que a prática como pesquisa

implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não um resultado artístico (encenação, performance, iluminação, exposição etc.) (FERNANDES, 2013, p. 25).

Para esta dissertação pesquisa, criação e realização ocorreram simultaneamente e os resultados artísticos práticos tem papel fundamental no abraço entre o material escrito e o material performado, que está sendo gerado a partir da teoria e da prática. Brandão defende que “o método é a pesquisa em si” (2000, p. 4) e posso confirma-la ao ter encontrado outros caminhos e conceitos graças à simultaneidade da metodologia prática como pesquisa proposta neste processo. A busca por essa compreensão necessita de experimentos e muitas vezes os questionamentos que motivam esses experimentos partem da própria pesquisa teórica – e vice-versa. Como diz Nelson, “prático-pesquisadores não apenas ‘pensam’ o seu caminho através ou para fora de um problema, mas eles ‘praticam’ até uma resolução” (2013, p. 10).

Outras práticas artísticas tem alimentado minha busca estando presentes entre os aliados e aliadas conceituais desta pesquisa, como a Mímulus. A companhia de dança de Belo Horizonte (MG) é dirigida por Jomar Mesquita, professor, bailarino e coreógrafo mineiro, que

---

<sup>5</sup> Professor de teatro e performance intermedial e diretor de pesquisa na University of London Royal Central School of Speech and Drama, além de ser professor emérito da Manchester Metropolitan University.

é pioneiro no trabalho da transposição da linguagem artística da dança de salão para os palcos. Quando me deparei com o trabalho deles fiquei extasiada por encontrar uma obra que dialogava tanto com aquilo que eu vinha buscando. No entanto, de acordo com Mesquita o trabalho da Mimulus não é baseado em fusão de linguagens. Diferente desta pesquisa, que em seu objeto busca pela organicidade na fusão entre a dança social enlaçada e o teatro. Mesquita afirma que:

diferentemente do que muitos pensam, o que a Mimulus faz não é misturar dança contemporânea, balé ou outras danças para conseguir algo novo com as danças de salão. Claro que seus integrantes, ao fazerem aulas destas outras modalidades – com o objetivo de atingir uma melhor preparação corporal – além de assistirem muitos espetáculos, acabam por terem seus corpos e criações contaminadas. No entanto, a formação principal de todos os seus bailarinos continua sendo em danças de salão. E o processo de criação consiste essencialmente em desconstruir os diversos gêneros de danças a dois, partindo muitas vezes do que estas têm de mais tradicional (2011, p. 66).

A Mimulus passou a ser uma grande fonte de inspiração para a minha pesquisa. A forma como eles realizam a transposição da linguagem da dança social enlaçada dos salões para os palcos alcança um resultado contemporâneo sem perder o que ela tem de tradicional, como o pretendido. Como afirma Mesquita, eles estão “Desconstruindo e relendo as tradições dos salões. Criando o que os críticos passaram a chamar ‘dança de salão contemporânea’” (2011, p. 56). Apesar de permanecerem no território da dança de salão é evidente a presença de outras linguagens em seus trabalhos, ainda que apenas pela contaminação dos corpos dos(as) bailarinos(as), como ele afirma. O objetivo do grupo era propor um trabalho onde a dança de salão seria transposta para o palco excluindo um convite formal às outras linguagens, que foram incorporadas a partir da experiência individual de cada bailarino ou bailarina, de acordo com as demandas.

Diferentemente, esta investigação propõe que a partir da aplicação da interação entre os corpos do samba de gafieira a um processo criativo teatral ocorra um diálogo entre as linguagens da dança de salão brasileira e do teatro. Seria mais apropriado utilizar o termo interdisciplinaridade artística, investigado pelo encenador, professor e diretor Fernando Villar<sup>6</sup>, para elucidar onde se pretende chegar com esta pesquisa:

---

<sup>6</sup> Professor da Graduação e Pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da



meu entendimento de interdisciplinaridade não confere com o simples juntar de disciplinas diferentes ou, muito menos, com o improdutivo de realidades pseudointerdisciplinares, que não se tocam nem se trocam. Investigo interdisciplinaridade artística para estudar, ensinar e praticar negociações e intercâmbios entre diferentes linguagens ou disciplinas artísticas que resultaram em novos campos de ação, em outros territórios de mutação artística e de possibilidades expressivas (2003, p. 118).

Esta pesquisa busca mais do que executar algumas coreografias ao longo de um espetáculo de teatro, ou então colocar um par de frases dentro de uma coreografia de dança social enlaçada, pois o objetivo não é apenas juntá-la ao teatro em um mesmo espetáculo. A investigação baseia-se justamente na troca proposta entre as duas disciplinas onde, tanto no campo do treinamento de intérpretes quanto em um processo criativo, ocorra um intercâmbio de metodologias e técnicas entre as duas linguagens, possivelmente alcançando uma organicidade.

Essa organicidade à qual me refiro traz como forte inspiração a Dança-teatro, especialmente a obra ímpar de Pina Bausch e do Wuppertal Tanztheater. A artista alemã e seu grupo alcançam um grau tão elevado de organicidade e homogeneidade em tantos momentos de suas criações, que impossibilitam categorizar suas obras exclusivamente como dança ou como teatro. Atinge-se uma outra linguagem pois uma ou outra, isoladamente, já não traduzem mais a sua estrutura. Ao falar das obras de Bausch, Ciane Fernandes coloca que “por meio da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõe e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico e social” (2000, p. 22). Dança-teatro é uma linguagem interdisciplinar que foi criada a partir do intercâmbio entre dança e teatro, muito além de uma colagem. A partir da exploração e da repetição de gestos corporais podemos ver o diálogo presente entre a dança e o teatro que tornam a dança-teatro de Bausch tão única. Desejo encontrar lugar similar entre a dança de salão brasileira e o teatro, que também seja impossível categorizá-las, separá-las ou dizer que uma linguagem esteja guiando a outra.

A metodologia de abordagem teórico-prática contará com dois momentos que estarão em constante diálogo, os processos criativos e a escrita da dissertação. A escrita da dissertação acompanha as etapas dos três processos criativos simultaneamente a leituras

pertinentes aos temas abordados. O registro, acompanhamento e análise dos três processos se darão a partir de diários de bordo meus; entrevistas, questionários e vídeos realizados com os(as) intérpretes dos processos criativos – importantes aliados e aliadas desta pesquisa – e conversas e avaliações ao final dos ensaios, registrados em meus diários de bordo e/ou vídeos e áudios. Por *ALAÍDE* se tratar do resultado de uma disciplina da UnB (Técnicas experimentais de Artes Cênicas - TEAC 2), nos questionários os nomes dos(as) discentes serão substituídos por pseudônimos (Estudante Um, Estudante Dois...) com o intuito de preservar suas identidades uma vez que não foram solicitadas autorizações para o uso das mesmas nesta dissertação. Essa medida não foi necessária nos outros dois processos criativos por ter sido acordado desde o início que eles seriam agentes não anônimos nesta pesquisa.

Para uma contextualização do samba de gafieira inicio a prática escrita com um primeiro capítulo sobre as danças de salão, com breve perspectiva histórica das danças sociais na Europa do século XIV ao XIX, seguido de uma explanação sobre a hibridação cultural e a dança de salão no Brasil, enfatizando o samba de gafieira e a presença das danças africanas e latinas em sua formação. A historiadora, coreógrafa, escritora e arquivista da dança estadunidense Elizabeth Aldrich<sup>7</sup> (1998) e a bailarina e professora alemã Bettina Ried<sup>8</sup> (2003) trazem importantes informações e considerações sobre as danças sociais na Europa. O antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini<sup>9</sup> (2016) e o professor e historiador inglês Peter Burke<sup>10</sup> (2006) apresentam significativos conceitos sobre hibridações culturais, que ajudam a compreender o processo de formação da cultura brasileira a partir do contato com a africana, colocados pelo escritor, artista plástico e diretor carioca Zeca Ligério<sup>11</sup> (2011), pelo antropólogo argentino Alejandro Frigerio<sup>12</sup> e pelo escritor e jornalista fortalezense Lira Neto<sup>13</sup>

---

<sup>7</sup> Aldrich é internacionalmente conhecida pela sua pesquisa em dança renascentista e barroca da corte, danças sociais do século XIX e na dança *ragtime* do século XX.

<sup>8</sup> Mestrado em Educação Física pela Universidade de São Paulo. Atualmente é docente na Escola Superior de Educação Física de Jundiaí e membro do Laboratório de Comportamento Motor da Escola de Educação Física e Esportes da Universidade de São Paulo

<sup>9</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade Nacional de La Plata (1975) e, com uma bolsa concedida pelo CONICET, recebeu seu doutorado pela Universidade de Paris em 1978. Canclini lecionou na Universidade de La Plata (1966-1975) e na Universidade de Buenos Aires (1974-1975). Desde 1990, é professor e pesquisador na Universidade Autônoma Metropolitana, Unidade Iztapalapa, onde dirige o Programa de Estudos sobre Cultura.

<sup>10</sup> Doutor pela Universidade de Oxford (1962). Foi professor de História das Ideias na School of European da Universidade de Essex, por dezesseis anos professor na Universidade de Sussex (1962) e na Universidade de Princeton (1967); atualmente é professor emérito da Universidade de Cambridge(1979).

<sup>11</sup> Ph.D. pela New York University – NYU e pós-doutor em História da Arte pela Yale University.

<sup>12</sup> Alejandro Frigerio é PhD em antropologia pela University of California, Los Angeles (1989) e pesquisador independente do CONICEC (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina). Publicou

(2017). Outros cariocas como o jornalista, cronista, pesquisador, musicólogo e escritor Jota Efegê<sup>14</sup> (1974), a editora do jornal *Falando de Dança* Leonor Costa (2011) e o engenheiro, fotojornalista e pesquisador Marco Antônio Perna<sup>15</sup> (2011) trazem importantes considerações sobre os passos das primeiras danças sociais nascidas no Brasil.

O diálogo sobre o princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira no segundo capítulo começa com uma seção sobre as características básicas das danças de salão brasileiras. A segunda seção aborda características específicas da dança samba de gafieira, trazendo noções que podem auxiliar na compreensão de o que o diferencia das outras danças de salão brasileiras. A professora brasileira de danças de salão Maristela Zamoner (2011) trará contribuições importantes sobre a condução. A coreógrafa, bailarina e professora da Universidade Federal Fluminense – UFF (RJ) Denise Zenicola<sup>16</sup> (2005) auxiliará na compreensão sobre a ginga. O antropólogo Edward T. Hall<sup>17</sup> (1977) possibilita uma observação diferente acerca da interação entre os corpos ao trazer seus conceitos sobre a proxêmica. O filósofo, ensaísta e professor José Gil<sup>18</sup> (2001), a diretora e coreógrafa Zilá Muniz<sup>19</sup> (2011), a professora e dançarina Ciane Fernandes<sup>20</sup> (2006) e a dançarina, coreógrafa, diretora e professora da UFBA Lenira Peral Rengel<sup>21</sup> (2001) aportam conceitos úteis baseados nas práticas de coreógrafos(as) como Steve Paxton, Anna Halprin, Merce Cunningham e Rudolf Laban. Todos(as) serão de grande valia para uma melhor compreensão de como ocorre a interação entre os corpos do samba de gafieira. Além disso a prática de uma série de

---

mais de cinquenta trabalhos sobre religiões afro-brasileiras, migrantes brasileiros, cultura negra e novos movimentos religiosos em revistas científicas e livros de Argentina, Brasil, Estados Unidos, Itália, França, Bélgica, Uruguai e México.

<sup>13</sup> Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

<sup>14</sup> Um dos principais autores de crônicas carnavalescas e figura influente no universo do samba no século XX.

<sup>15</sup> Engenheiro cartógrafo pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ e mestre em sistemas de computação pelo Instituto Militar de Engenharia – IME.

<sup>16</sup> Mestre em teatro e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Doutora Sênior em Danças Negras e Grafismos Corporais /financiamento Capes, no ISCTE em Lisboa.

<sup>17</sup> Doutor em Antropologia pela Universidade de Colúmbia (Nova York) em 1942.

<sup>18</sup> Em 1982 concluiu o doutoramento em filosofia na Universidade de Paris-Sorbonne com a tese *Corpo, Espaço e Poder*, editada em livro em 1988. Foi considerado pelo semanário francês *Le Nouvel Observateur*, um dos 25 grandes pensadores do mundo.

<sup>19</sup> Mestre (2004) e Doutora (2014) em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina; diretora e coreógrafa do Ronda Grupo desde 1999, desenvolve pesquisa em improvisação como processos de composição em dança.

<sup>20</sup> Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995), Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York - 1994), de onde é pesquisadora associada.

<sup>21</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil. Professora Doutora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

dançarinos(as) cariocas consagrados(as) como Josenyr Silveira<sup>22</sup>, João Carlos Ramos<sup>23</sup>, Kadu Vieira<sup>24</sup>, Soninha Lopes<sup>25</sup>, Fabiano Vivas<sup>26</sup> e Yolanda Reis<sup>27</sup> me ajudarão com o samba de gafieira a partir de entrevistas concedidas.

O terceiro e último capítulo compreende o registro, descrição e análise das etapas dos processos criativos que acompanharam esta escrita, onde será realizada a exposição de exercícios, jogos e dinâmicas realizados para trabalhar a aplicação do princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira. Foram três processos criativos práticos: *GANCHOS* (2018); *Açogue: quarta da carne* (2019), e *ALAÍDE* (2019). Esta autora teve participação como diretora, intérprete e professora, respectivamente, contribuindo para que houvesse observação de diferentes ângulos das possibilidades propostas.

Acredito que as buscas aqui expostas possam contribuir para a interação entre os corpos dos(as) intérpretes dentro da cena, trabalhando a escuta, o improviso e a organicidade das movimentações, auxiliando na criação de novas propostas cênicas. O foco deste trabalho está em compreender melhor o princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira e suas possíveis aplicações a processos criativos teatrais, investigando as potencialidades artísticas dessa dança em sua fusão e organicidade com o teatro, buscadas em três processos criativos distintos.

---

<sup>22</sup> Dançarino carioca de samba de gafieira, Josenyr foi responsável pela reunião do grupo Os Mais da Gafieira, composto pelos mais antigos e experientes dançarinos e dançarinas de samba de gafieira ainda vivos na atualidade (2018).

<sup>23</sup> Dançarino, coreógrafo e diretor carioca. Fundou a Cia. Aérea de Dança em 1985, com a qual criou e dirigiu os espetáculos Samba-Dança Gafieira e Coisa e Tal (2004), apresentado no Brasil e na Alemanha; Mistura e Manda (2001/13), apresentado no Brasil, França e EUA; Gaffe (2014/15), Bastidores (2016) e (...)NEXO (2016).

<sup>24</sup> Professor, coreógrafo e dançarino carioca. Diretor da KVS cia. de dança.

<sup>25</sup> Dançarina carioca, integrante do grupo Os Mais da Gafieira. Ministra workshops por todo o Brasil buscando o resgate da gafieira.

<sup>26</sup> Dançarino, professor e coreógrafo carioca de danças de salão. Formado na Escola de Dança Jaime Arôxa, RJ.

<sup>27</sup> Dançarina e professora carioca de danças danças de salão, especializada em samba de gafieira e samba no pé. Uma das mais importantes referências femininas no samba de gafieira, atualmente residindo na Argentina.

## **I BREVE PERSPECTIVA HISTÓRICA DAS DANÇAS DE SALÃO BRASILEIRAS E DO SAMBA DE GAFIEIRA**

Este capítulo será dedicado a uma breve perspectiva histórica com o intuito de localizar o samba de gafieira e suas origens africanas, europeias e ameríndias. Suas três seções buscam apresentar historicamente e contextualmente as danças de salão brasileiras, além de abordar as significâncias das hibridações culturais que ocorreram na Europa e nas Américas desde o período do Renascimento, e que vieram a atuar na formação da dança samba de gafieira.

Elizabeth Aldrich (1998) e Bettina Ried (2003) estarão presentes na primeira seção, sobre as danças sociais europeias, enquanto na segunda seção Marco Antônio Perna (2001), Jota Efegê (1974), Zeca Ligiéro (2011), Lira Neto (2017), Leonor Costa (2011) e Alejandro Frigerio (2003) auxiliarão na compreensão da trajetória que levou à formação da dança samba de gafieira. O processo de hibridação observado considera os fatores sociais e políticos que levaram ao surgimento das novas práticas e estruturas culturais em questão, apoiando-se nos estudos das culturas híbridas realizado por Nestor García Canclini (2015) e Peter Burke (2006).

### **1.1 DANÇAS DE SALÃO NA EUROPA DO SÉCULO XIV AO XIX**

A dança é uma manifestação artística presente na nossa sociedade pelo menos desde os períodos pré-históricos, especialmente em cerimônias religiosas e sociais e comemorações coletivas, sendo uma das mais antigas atividades humanas, de acordo com observações de inúmeros autores e autoras como Aldrich (1998). A dança social a dois tem o propósito de socialização e divertimento, tendo sido durante séculos na Europa a prática perfeita para homens e mulheres demonstrarem suas habilidades com a dança, exibir suas belas vestimentas na última moda e provarem seu domínio sobre a etiqueta e os bons costumes, qualidades exigidas para que as pessoas fossem aceitas na sociedade naquela época, entre os séculos XIV e XIX. Os homens europeus, além de guerreiros fortes e destemidos, deveriam

ser também exímios dançarinos, de acordo com Elizabeth Aldrich (1998).

Segundo Aldrich, os primeiros conhecimentos sobre a origem das danças sociais renascentistas francesas foram possíveis a partir de um manuscrito publicado ainda na Idade Média, em 1490, o *Les Basses danses de Marguerite d'Autriche (As danças baixas de Margarita da Áustria)*, atualmente parte do acervo da Biblioteca Real de Bruxelas, na Bélgica (1990, não paginado). Margarita foi Arquiduquesa da Áustria, Duquesa de Sabóia e governadora dos Países Baixos de 1507 a 1530. Nesse manuscrito há a descrição da estrutura das danças baixas e os passos de dança utilizados, e também a de músicas e coreografias para 58 danças. *Bassedanse* era uma dança simples, que consistia em cinco passos caminhados à frente ou atrás, usualmente formada por uma linha de casais em pé, e os pares de mãos dadas, sem restrições quanto ao número de participantes. Os passos curtos eram perfeitos para acomodar os vestidos longos das mulheres e também os sapatos pontudos que os homens costumavam usar, ficando popular do século XIV até a segunda metade do século XVI (ALDRICH, 1998, não paginado).

Além do manuscrito citado, um outro registro importante para que tivéssemos conhecimento sobre a origem da dança de salão foi a *Orchésographie*, um estudo publicado em 1588 sobre as danças sociais renascentistas na França no século XVI, escrito por Jehan Tabourot, um clérigo francês, sob o pseudônimo Thoinot Arbeau. Tratava-se de um manual que possuía instruções para um bom comportamento nas danças sociais. *Orchésographie* descrevia como deveria ser a relação entre músicos e dançarinos(as), além de trazer uma explicação sobre a conexão entre os passos de dança e a música. A partir dele nos é possível ter também um panorama sobre as danças que eram praticadas no século XVI: *bassedanse*, *pavane*, *galliard*, *branle*, *volta*, *morisque*, *gavotte*, *allemande* e *courante*<sup>28</sup>. A *galliard* foi popularizada por ter sido utilizada nos palcos por Shakespeare, que a descrevia como “*Cinq Pace*” por ser executada em cinco passos (ALDRICH, 1998, não paginado).

No início do século XVII surgiu um novo estilo de dança - o *country dance* - uma dança inglesa que se tornaria popular nos salões franceses como *contredanse* e seria a transição entre a dança social renascentista e a barroca. O Mestre de Danças Raoul Feuillet desenvolveu uma nova forma de anotações onde ele documentava muitas das danças

---

<sup>28</sup> *Link* para essas e outras danças sociais europeias presentes nos manuais de etiqueta: <https://www.loc.gov/collections/dance-instruction-manuals-from-1490-to-1920/articles-and-essays/video-directory/#vc025>

populares francesas daquele período. Havia informações sobre a estrutura da *contredanse* e as movimentações dos pés, que contavam com a presença de *plié* e *elevé*, duas técnicas do balé clássico que viriam a estar presentes na dança barroca, sendo uma das principais características presentes na mencionada transição entre a dança social renascentista e a barroca. No período Barroco foi também o início do que se tornariam futuramente os manuais de etiqueta. *Courante, sarabande, allemande e gigue* foram as danças sociais barrocas mais populares do século XVII, mas nenhuma delas alcançou tanta notoriedade e popularidade quanto o minueto (*minuet*), dança que derivou da dança renascentista *branle* (ALDRICH, 1998, não paginado).

O minueto tem uma estrutura de passos um pouco mais simples do que as outras danças barrocas, sendo considerado menos complicado tecnicamente. Talvez por isso sua grande facilidade de disseminação. O minueto foi o grande responsável pela popularização da dança social pelos salões reais de toda a Europa, tendo sido a dança barroca em par que predominou até o final do século XVIII, tornando-se muito popular e sendo descrito em inúmeros manuais da época, que Aldrich enumera: *The Dancing-Master (O Mestre de Danças)*, de John Essex (1728); *A treatise on the art of dancing (Um tratado sobre a arte de dançar)*, de Gallini (1772); e *Méthode pour exercer l'oreille (Método para exercitar o ouvido)*, de Bacquoy-Guédon's (1785?)<sup>29</sup>.

Dançava-se o minueto aos pares, onde cada um executava uma sequência individual de seis passos, intercalados entre *pliés* e *elevés*. Os casais se encontravam e conservavam as mãos unidas em um determinado momento, mantendo por vezes a formação de linhas e/ou filas, até se separarem novamente, dependendo da coreografia que estaria sendo executada. Era comum os casais ficarem com as mãos dadas lado a lado (os dois voltados para a mesma direção) onde o homem fica com a palma da mão para cima e a mulher repousa a sua sobre a dele. Raramente os casais ficam frente a frente e costumam iniciar ou finalizar a coreografia com um cumprimento entre si e outro direcionado à corte. O minueto pode ser dançado por apenas um casal ou por vários casais ao mesmo tempo.

Com o passar do tempo, a música e a dança foram tornando-se cada vez mais elaboradas e as danças sociais a dois acabaram sendo divididas em duas formas distintas.

---

<sup>29</sup> Link para esses e também outros manuais de etiqueta: <http://baroquedance.info/links/loc.html>

Uma para a sociedade em geral, praticada abertamente e geralmente nas ruas, e outra para a aristocracia e a realeza, dançada em ambientes fechados, os salões reais, durante ocasiões especiais. Possivelmente seria o início do que viriam a ser as chamadas *folk dances* (danças populares/ danças do povo) e as *ballroom dances* (danças de salão). Essa separação é mais notável na Europa no século XVI, quando a influência renascentista mudou radicalmente o estilo de vida europeu. No Renascimento houve uma grande modificação na estrutura da sociedade que reformulou totalmente a vida medieval, ocasionando o início da Idade Moderna. Quatro características foram marcantes nesse momento: o racionalismo, o experimentalismo, o individualismo e o antropocentrismo. O homem passou a ser o centro do universo, onde o indivíduo estava acima do coletivo, sendo a razão a única forma de se chegar ao conhecimento, e esse conhecimento precisava ser comprovado cientificamente. Foi ainda durante o Renascimento que teve início o longo período de exploração da África, da Ásia e das Américas e também a escravização de homens e mulheres africanos(as).

A dança de salão foi um produto daquela época. Tanto as danças populares quanto as danças de salão constituíam e constituem as danças sociais a dois, porém, as danças populares eram praticadas primordialmente pelas camadas mais desfavorecidas da sociedade, longe dos bailes reais, enquanto as danças de salão seriam as danças mais elaboradas praticadas pelos nobres, e que muitas vezes necessitavam dos ensinamentos de um mestre de danças.

Foi durante o reinado de Luís XIV (1661 – 1715) que a popularização da dança social deu um salto. Devido à complexidade das coreografias existentes, a dança era ensaiada, geralmente, por um mestre de danças. Estes mestres ficaram cada vez mais conhecidos e requisitados até o final do século XIX, podendo recorrer a seus serviços apenas as famílias mais abonadas, que aprendiam a dança da corte francesa em seus palácios ou mansões. No século XVII o próprio rei Luís XIV formou em Paris a primeira academia de dança – Académie Royale de Musique et Danse – com o objetivo de padronizar a dança nacional. Além da prática das danças sociais, a Academia Real de Música e Dança foi também o local onde o balé prosperou e onde nasceu grande parte de seu repertório conhecido hoje, sendo esse um dos períodos de maior desenvolvimento para o balé. O rei dispunha de um grande apreço pela dança e chegou a apresentar-se nos bailes do palácio (com as danças sociais, como o minueto) e também como bailarino protagonista em encenações para a corte (com o balé). Os bailes aconteciam embalados por orquestras ao vivo e principais compositores de minuetos foram os prussianos Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus



Mozart, Ludwig Van Beethoven e o polonês Ignacy Jan Paderewski.

As danças sociais a dois em grupo ficaram mais populares e inclusivas no final do século XVIII e as sequências coreográficas eram dançadas, inclusive, com a troca de pares. Essas coreografias eram montadas pelos mestres de dança e registradas no que viriam a ser os manuais, para que outras pessoas pudessem reproduzi-las. Apesar de já estarem tendo suas primeiras versões nos dois séculos anteriores, foi no final do séc. XVIII que houve o lançamento oficial dos manuais de instrução de dança, assim como livros de etiqueta. Esses manuais, que inicialmente costumavam trazer apenas instruções sobre os passos da coreografia e a música, passaram a ter regras de etiqueta para o salão, que foram ficando cada vez mais complexas e exigentes. No início do século XIX algumas regras presentes nos manuais abordavam a maneira certa de organizar festas e bailes; como convidar seu par para dançar; forma de aprender os últimos passos; regras de como utilizar os talheres; maneira correta de enviar cartas convite; conversa apropriada ao se dançar *quadrille* (quadrilha) e, naturalmente, a importância de vestir a última moda nos salões.

No século XIX, devido ao progresso dos meios de comunicação e de reprodução técnico-mecânica, houve uma proliferação de publicações para ajudar as pessoas que precisavam aprender as inúmeras regras e regulamentos que circulavam o crescente interesse pela prática da dança de salão. Esses manuais foram utilizados por toda a população que desejava fazer parte da “alta sociedade”, inclusive pelos colonizados nas Américas. No final do século XIX os manuais começaram a cair em desuso quando alguns dos próprios mestres de dança começaram a fazer publicações diminuindo as regras de etiqueta e até mesmo retirando-as (ALDRICH, 1998, não paginado).

A valsa foi a maior revolução na dança social da primeira metade do século XIX, sendo a primeira dança a envolver o casal por um abraço fechado, causando reações conservadoras. “Na Inglaterra a valsa somente foi permitida a partir de 1812, sendo proibida na Prússia entre 1840 e 1849 pelo rei Guilherme II” (SILVA, 2011, p. 42). A valsa teve seus primeiros passos ainda no século XVIII mas foi no século XIX que ela ficou popular, tornando-se febre nos salões europeus, depois de vencer o preconceito e a polêmica de ter sido considerada uma dança imoral e indigna de ser praticada por mulheres que desejassem ser consideradas socialmente “de respeito” ou “de família”.

No final do século XIX danças sociais a dois em grupo começaram a perder

popularidade. A dança vienense *contradanse allemande* também chegou na França nesse período e dançava-se bem parecido com a *contredanse*, mas com alguns passos onde se entrelaçava os braços do casal. Foi possivelmente com a valsa e a *contradance allemande* que surgiram as danças de salão abraçadas, uma vez que antes disso, ao dançarem em pares, as pessoas apenas encostavam as mãos, sem enlaçar uma na outra. Depois da valsa, outras danças que envolviam o casal por um abraço começaram a surgir, como a polca (*polka*), *schottisch*, *esmeralda* e mazurca (*mazurka*). A polca é uma dança europeia caracterizada por utilizar bastante deslocamento pelo salão e dançar-se no abraço fechado. Talvez por isso chegou a ser chamada de valsa pulada, devido à sua semelhança com a mesma. Inicialmente era considerada uma *folk dance* (dança do povo ou dança popular) por ser dançada pelas classes mais desfavorecidas nas ruas e nos festejos das classes populares na Europa, mas durante o século XIX ganhou espaço também nos salões reais. A partir do momento em que a expansão marítima teve início, com Espanha e Portugal, as danças de salão europeias foram levadas para os continentes colonizados, dando início a um intenso processo de hibridação cultural. Foi um processo longo e lento em suas idas e vindas, provocando transformações também nas danças de salão europeias ao longo do tempo que chegam aos nossos dias.

## 1.2 A HIBRIDAÇÃO CULTURAL E A DANÇA DE SALÃO NO BRASIL

Os europeus que colonizaram o Brasil e muitos dos seus povos indígenas trouxeram homens e mulheres escravizados vindos de várias regiões da África, dando início assim a um vasto processo de hibridação, que caracteriza muito da população e da cultura brasileiras, híbrida e mestiça. Será visto brevemente nesta seção como isso influenciou as danças de salão, quais são as raízes e fusões que deram origem às danças de salão brasileiras que conhecemos hoje, e como se deu esse processo. Considerando que são muitas as danças de salão brasileiras, certamente esta dissertação falharia em tentar aprofundar ou mesmo abordar todas elas. Por isso vamos nos ater em nosso samba de gafieira, parte fundamental do foco desta pesquisa. Passaremos pelas danças africanas, europeias, ameríndias e afro-brasileiras que influenciaram direta ou indiretamente seu surgimento, a fim de compreender melhor suas origens e assim suas características básicas e específicas.

Acerca da utilização do termo hibridação cultural, veremos a seguir os encontros, trocas e diálogos entre culturas, povos e linguagens que, ao se tocarem, eventualmente deram origem a novas práticas artísticas. Canclini chama essas novas práticas artísticas de estruturas ou práticas discretas:

Cabe esclarecer que as estruturas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. Um exemplo: hoje se debate se o *spanglish*, nascido nas comunidades latinas dos Estados Unidos e propagado pela *internet* a todo o mundo, deve ser aceito, ensinado em cátedras universitárias – como ocorre no Amherst College de Massachussets – e objetos de dicionários especializados (Stavans). Como se o espanhol e o inglês fossem idiomas não endividados com o latim, o árabe e as línguas pré-colombianas (CANCLINI, 2015, p. XIX).

Assim como o inglês e o espanhol, danças europeias como a valsa e a polca também não podem ser consideradas como práticas puras. Ambas seriam práticas discretas pois já passaram por algum processo de hibridação e carregam influências de outras danças. Nas artes compartilhamos o pensamento do artista e professor Fernando Villar que orienta esta pesquisa de que hibridismo “não significa a eliminação de espécies ou linguagens artísticas, mas uma possível renovação e criação de outras” (2001, p. 75). Para o samba de gafieira ser concebido, por exemplo, nenhuma das influências que participaram da formação de sua genética deixaram de existir, apenas contribuíram para o aparecimento de uma outra forma de expressão cultural.

Para Canclini termos como mestiçagem, sincretismo ou criouliização podem ser considerados antecedentes ou equivalentes à hibridação, e são geralmente utilizados para tratar de processos tradicionais (2015, p. XXX). Hibridação seria uma forma de tratar os processos modernos ou pós-modernos, que é o que nos cabe nesta pesquisa. Para ele “a hibridação, como processo de intersecção e transação, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*” (2005, p. XXVII). Ele acredita que as políticas de hibridação possibilitariam um diálogo maior, trabalhando as divergências de modo a evitar que a história se reduza a “guerras entre culturas” (2005, p. XXVII). Ainda sobre a utilização de hibridação cultural ao invés de criouliização, mestiçagem ou sincretismo, Canclini explica que

Estes termos – mestiçagem, sincretismo ou criouliização – continuam a ser utilizados em boa parte da bibliografia antropológica e etno-histórica para

especificar formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas. Mas, como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos. (2015, p. XXIX).

O processo de hibridação cultural no Brasil, assim como em toda a América, contou com várias etapas, quando novas estruturas que foram surgindo a partir das primeiras hibridações (as práticas discretas citadas acima por Canclini) foram sendo hibridizadas com outras práticas, e assim sucessivamente, dando origem a vários processos de hibridação ao longo dos séculos. Canclini afirma que entende “por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2015, p. XIX). Este processo seria o que o professor da University of Texas e antropólogo estadunidense Brian Stross propôs como uma fórmula denominada *ciclos de hibridação*, “segundo a qual, na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2015, p. XX). No processo de hibridação cultural que originou as danças de salão brasileiras que veremos aqui, observaremos que houve um encadeamento espontâneo e inesperado dos acontecimentos, descrito por Canclini:

Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. (2015, p. XXII).

Os europeus provavelmente não tinham a menor ideia de que a cultura negra se tornaria tão forte na América Latina, nem como a cultura ameríndia seria tão significativa no desenvolvimento cultural latino-americano. Certamente nem pensavam nisso quando chegaram nessas novas terras pois, até então, desconheciam outros costumes que não os seus. Aos negros escravizados e tirados à força das suas terras há algum tempo, era negada a autorização para praticar sua cultura no continente americano, sendo catequizados religiosa e socialmente para que pudessem conviver com os brancos europeus e servi-los a contento

como subalternos, seguindo as crenças impostas por seus colonizadores, amos e/ou patrões.

Ao chegarem no novo continente, os portugueses ficaram impressionados com a quantidade de vezes que os povos indígenas tomavam banho por dia. Era um costume completamente diferente do que eles haviam praticado durante toda a vida, julgavam ser errado pois acreditavam que lavar o corpo com tanta frequência era prejudicial à pele. Por conta dessa crença tomavam pouquíssimos banhos durante a vida e acabavam desenvolvendo várias doenças. Canclini comenta que alguns estudiosos “recorrem especificamente ao termo hibridação para identificar o que sucedeu desde que a Europa se expandiu em direção à América” (2015, p. XVIII). Os europeus impuseram suas crenças, valores e costumes aos povos que já habitavam as Américas, bem como aos homens e mulheres escravizados trazidos da África. E com o passar do tempo eles também começaram a ser influenciados pela convivência com os povos africanos e ameríndios. E foi devido a este intercâmbio e choques entre as culturas que hoje vivemos em um país de culturas híbridas, o Brasil.

Desde que começaram a manifestar-se, as danças de salão fazem parte do convívio social do ser humano. Aliás, talvez tenha sido este o motivo de terem acontecido, a busca por diferentes formas de lazer faz parte da natureza do ser humano. Como visto anteriormente, a principal forma de divertimento na Europa entre os séculos XVI e XIX eram os grandes bailes da nobreza, onde, além de comer e beber, as pessoas conversavam, dançavam e exibiam suas belas vestimentas de última moda. As danças de salão eram praticadas nessas ocasiões e todas as pessoas que desejassem serem aceitas na alta sociedade precisavam dominar a arte de dançar a dois. Enquanto isso as danças populares (*folk dances*) continuavam a existir e a embalar as classes menos favorecidas, sendo praticadas nas ruas e em festejos populares.

A dança também era uma das formas de divertimento entre os povos africanos e ameríndios, e assim como os europeus e seus bailes eles também tinham festas onde todos se reuniam para socializar. Porém, diferente dos bailes europeus, suas festas geralmente tinham um caráter ritualístico, e além de dançar, todos cantavam e tocavam juntos ao invés dos solos, duplas, trios e grupos convidados para tocar e cantar em bailes europeus. Zeca Ligiéro fala sobre o conceito cantar-dançar-batucar, proposto pelo filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, que vê as performances africanas como uma prática híbrida em que o canto, o batuque e a dança se complementam uma unidade e ocorrem, geralmente, em função de um ritual religioso:

Concordamos com Bunseki Fu- Kiau (inédito) que a dança é somente um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada

separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto ('amarrado'), o 'batucar-cantar-dançar', que seria então um *continuum* [...] Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais (2015, p. 134).

As celebrações aconteciam ao ar livre, onde todos podiam desfrutar do contato com a natureza. De acordo com Ligiéro, "a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, elas são formas complementares dentro do mesmo ritual" (2003, p. 135). Os costumes europeus geralmente separavam os bailes reais em uma ocasião (nos salões nobres), e as práticas religiosas em outra (nas igrejas). Além disso, a dança foi renegada pelo cristianismo, religião predominante na Europa ocidental desde a Idade Média, como observa o professor J. G. Davies<sup>30</sup>:

[No cristianismo] a jornada da alma foi considerada como uma guerra interminável contra a carne, porque corpo e alma foram concebidos como estando em oposição. Essa difamação bastante anti-bíblica do aspecto físico da natureza humana sustentava a visão de que a dança não tinha lugar nas devoções cristãs (1998<sup>31</sup>, apud ALDRICH, 1998, não paginado)<sup>32</sup>.

Com a chegada dos portugueses ao Brasil em 1500 o processo de hibridação cultural no país se intensifica. E em 1808, com a corte portuguesa radicando-se no Rio de Janeiro, até então capital do Brasil, para fugir de Napoleão, esse processo teve uma aceleração significativa. Passados 308 anos desde a chegada dos portugueses, o Brasil ainda encontrava-se em uma situação precária, e até mesmo primitiva, que ainda pode persistir em alguns rincões do nosso país 519 anos depois. Não havia calçamento ou iluminação nas ruas, e nem mesmo saneamento básico em muitas regiões do país para comportar adequadamente a quantidade de pessoas que vieram tentar uma nova vida neste continente. Continente este que, aliás, já abrigava uma população há algum tempo - os ameríndios - que viviam de uma forma considerada selvagem pela chamada sociedade civilizada que acabara de chegar. De acordo com Leonor Costa (2011), a situação precária se dava devido às amarras impostas pela metrópole, como a obrigação de importar e exportar somente a partir de Portugal e a proibição

---

30 Autor do livro *The Early Christian Church: A History of Its First Five Centuries* (1965), o Prof. Davies (1919 – 1990) lecionou na Universidade de Birmingham (Inglaterra) a partir de 1948 e em 1960 tornou-se o professor Edward Cadbury de Teologia.

31 Davies, J.G. "Christianity and Dance: Early Christian Views." em *International Encyclopedia of Dance*. New York, 1998. IT e editora.

32 Todas as traduções de textos sem versões em português nesta dissertação são de minha autoria.

de fábricas, ou até mesmo de imprensa própria. O fato é que nessas condições a aristocracia não tinha muitas formas de diversão e socialização. Enquanto os escravos e classes de baixa renda dançavam e cantavam nas ruas para se divertir, as famílias mais abonadas apenas iam a igrejas e festas religiosas (COSTA, 2011). Mas com a chegada da corte portuguesa, que trouxe por volta de 15.000 pessoas, era de se esperar que a situação do país melhorasse como um todo já que, como teriam que ficar permanentemente, esperava-se que a corte se esforçasse para transformar a péssima realidade local, até então explorada unicamente como colônia de extração. Vieram membros da realeza, fidalgos, servos, valetes, comerciantes e suas famílias. Sendo a capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves entre 1815 e 1821, o Rio de Janeiro começa a viver uma intensificação cultural nos anos seguintes.

A corte portuguesa trouxe suas formas de divertimento como bailes e saraus que a população local nunca havia antes visto. Nos bailes dançava-se as danças de salão populares na Europa no início do século XIX como polca, valsa, minueto, quadrilha e *schottisch*. A realização periódica de bailes reais acabou fazendo com que a população local, os comerciantes e fazendeiros da colônia se interessassem por aprender e praticar essas danças de salão, como demonstra o registro de um anúncio no jornal *Gazeta do Rio de Janeiro* de 13 de Julho de 1811, do mestre de danças Luís Lacombe que oferecia gratuitamente aulas na rua do Ouvidor (COSTA, 2011, p. 80). Lacombe teria sido o primeiro professor de danças de salão no Rio de Janeiro dirigidas a pessoas fora da corte (COSTA, 2011, p. 78). Porém, naturalmente, essas aulas se estendiam apenas a uma parte mínima da sociedade, e pessoas de baixa renda, escravos e serviçais que eram maioria absoluta não se encaixavam no perfil de quem poderia frequentá-las.

Assim como somente algumas pessoas podiam frequentar as aulas de dança, apenas uma seleta parcela da população tinha *status* social para ir aos bailes. Com o tempo começaram a aparecer cafés, teatros de revista, sociedades dançantes, cabarés e mais tarde as gafieiras como uma forma de imitar os bailes reais e formas de entretenimento dos nobres. Os servos, escravos e empregados que tinham algum contato com as danças de salão europeias praticadas pelos nobres, em especial a polca, tentavam copiá-las sem a instrução de um professor. Com isso acabavam dando a elas sua própria interpretação, e muitas vezes transformando-as devido também a influências de suas próprias culturas, como as africanas, cubanas e ameríndias, como ocorre nos processos de hibridação descritos por Canclini.

No período em que houve a colonização os africanos escravizados foram proibidos pelos seus senhores de praticar as suas celebrações e rituais. Mas no Brasil, enquanto a polca estava no auge da sua popularidade pelos salões da corte, o lundu (dança afro-brasileira) era dançado nas ruas e em bailes populares (PERNA, 2001). Quando a corte chegou no Brasil, no início do século XIX, as performances africanas estavam começando a serem menos perseguidas pelas autoridades locais. No final deste mesmo século começa-se a perceber a influência de danças africanas como o lundu e cubanas como a habanera nas danças de salão europeias praticadas no Brasil.

O lundu é um gênero híbrido de música e dança, tendo práticas africanas e europeias como fontes de influência. Teve origem a partir do contato entre a cultura africana e ritmos europeus trazidos pelos colonizadores portugueses. De acordo com Perna (2001, p. 18), inicialmente não dançava-se enlaçado ou agarrado e as movimentações eram sinuosas e consideradas impudicas para a época - talvez por uma das suas principais características ser a umbigada, movimento no qual as duas pessoas mantêm seus umbigos colados um no outro. O primeiro vestígio de lundu é por volta de 1780 (Perna, 2001, p. 19), passando o final do século XVIII em evidência e ficando popular no Brasil no início do século XIX, quando aparece como uma popular dança social enlaçada. O ritmo afro-brasileiro foi adotado pelos portugueses e levado para Portugal, sendo dançado pela alta sociedade nos salões reais. Ele continuava a ser dançado nas periferias de maneira considerada indecente, enquanto que pela burguesia era praticado de forma mais pudica devido a adaptações que teriam sido feitas, como sugere o músico e professor paulistano José Fernando Saroba Monteiro<sup>33</sup>: "o lundu, tal como a modinha, foi eruditizado em Portugal, tornando-se uma dança de salão, já bem diferente daquela praticada pelos negros nos terreiros e com a umbigada devidamente disfarçada em mesura, como ressalta Mozart de Araújo (1964)" (2017, não paginado).

Assim como o lundu a habanera, música e dança cubanas nascidas em Havana, era bastante sinuosa. A habanera foi levada de Cuba para os salões europeus e voltou para o continente americano a partir de imigrantes espanhóis e portugueses, chegando no Brasil no final do século XIX. Na ópera *Carmen* (1875) está presente uma das mais conhecidas composições desse gênero musical, "Habanera", do compositor francês Georges Bizet.

---

<sup>33</sup> Mestre em História do Império Português pela Universidade Nova de Lisboa (2015), Doutorando em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2016). Autor dos livros *Canções, Sonetos e Outros Versos* (2015) e *Mini História da Música Popular Brasileira* (2016).



Canclini afirma que “Os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais” (2015, p. XXII). Em cada período da história percebemos no ser humano a necessidades de mudança e de inovação nas várias áreas. O professor e historiador inglês Peter Burke acredita que “toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade” (BURKE, 2006, p. 17). O lundu, a polca e a habanera foram as responsáveis pela formação de grande parte das danças de salão brasileiras que conhecemos hoje. O encontro entre os costumes europeus, africanos, ameríndios e cubanos enriqueceram culturalmente o território brasileiro durante o século XIX e deram origem a outras danças sociais híbridas, que conseqüentemente deram origem a outras novas danças como o samba de gafieira. O que ocorreu com as danças de salão foi a adaptação e inovação de práticas que já existiam e que não mais supriam as necessidades de uma sociedade em constante transformação.

O lundu e a habanera poderiam ser consideradas práticas discretas, de acordo com a definição proposta por Canclini, pois já traziam consigo a forte influência africana em conjunto com alguma dança europeia e/ou ameríndia, sendo assim um híbrido destas culturas. Das danças sociais europeias trazidas pelos portugueses, como a polca, a valsa e a mazurca, foram geradas novas estruturas e práticas, a partir do contato que estas tiveram com outras danças, como o lundu e a habanera. Entre essas novas práticas e estruturas ou híbridos resultantes encontra-se o maxixe, “a primeira dança urbana, de salão, a dois (e agarrada), a ter origem no Brasil por volta de 1870”. O maxixe “Era uma forma de dançar (abusada) não atrelada a um gênero musical específico” (PERNA, 2001, p. 26) tendo sua dança concretizada antes mesmo do gênero musical, que teve suas partituras apenas no início do século XX, por volta de 1902. Antes disso o maxixe era dançado com outros gêneros musicais, como afirma Jota Efegê: “A habanera, a polca, o tango, o lundu, contribuíram, todos, na afirmativa de vários pesquisadores, para o nascimento do maxixe definido como música, já que a dança, antes, condicionava-se sem dificuldade, e sem perda de seus meneios coreográficos, a qualquer uma delas” (1974, p. 29).

### 1.2.1 O Samba de Gafieira

No final do século XIX houve uma mudança significativa nas danças de salão. Danças em grupo como a quadrilha e o minueto começaram a perder espaço para as danças entrelaçadas de par como a valsa e a polca (PERNA, 2001). Do lundu o maxixe herdou as movimentações sinuosas e as umbigadas, tendo como uma das suas características as pernas entrelaçadas e os quadris do casal muito próximos um do outro. Da habanera herdou as batidas marcantes e da polca o andamento e a movimentação expansiva, animada e contagiante. Os ritmos importados geralmente eram os que recebiam destaques nas divulgações de bailes e espetáculos, e mesmo depois de sua concretização como ritmo de dança e música o maxixe continuou sendo desconsiderado pelos jornais e revistas, como aponta Efegê:

‘uma banda de música organizada pelo sr. João Pereira, tocará polcas, quadrilhas, valsas, mazurcas, habaneras e tangos’. O maxixe, indubitavelmente, também seria dançado pelos foliões nesse baile de menor exigência social que o do Príncipe Imperial, mas ainda não tivera a desejada citação. Continuava espúrio e indigno de constar na publicidade dos jornais, embora dançado sem impedimento nos salões que não se importavam de ser tachados de *imorais* ou idênticos aos *criouléus* da Bahia (1974, p. 29).

Houve ainda um acontecimento na noite de 26 de outubro de 1914 quando, na cerimônia de transmissão de cargo do Presidente da República Hermes da Fonseca no Palácio do Catete, a primeira dama Nair de Teffé incluí no repertório o maxixe “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga, causando enorme polêmica. No dia seguinte os jornais publicaram severas críticas em desaprovação à ação da primeira dama. O então senador da República Rui Barbosa realizou um discurso exaltado em sessão do senado federal afirmando que na ocasião havia a mais fina sociedade do Rio de Janeiro e “aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social” e ainda disse que o maxixe é “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba” (NETO, 2013, p. 11). Nesse tempo o samba como gênero musical já estava dando seus primeiros passos, mas ainda de maneira tímida e periférica. A dança samba de salão ainda levaria pelo menos vinte anos para começar a aparecer, como veremos mais adiante.

No final do século XIX o maxixe foi levado à Europa, onde foi muito bem aceito.

Mas por volta de 1920 começou a ser deixado de lado com a chegada do *fox-trot* e do *charleston*. A essa altura o samba já havia surgido como gênero musical, mas o maxixe ainda predominava nos repertórios das noites cariocas. Aos poucos o samba como gênero musical foi tomando o lugar do maxixe nas gafieiras e cabarés, mas como nessa época o samba como dança de salão ainda não havia surgido, dançava-se maxixe com a música samba. Na década de 1940 o samba já tomava conta dos salões cariocas – em especial das gafieiras - como música e dança.

Lira Neto afirma que o Lundu é “o avô do samba” (2011, p. 39). Logo, não seria exagero dizer que o samba de gafieira poderia ser considerado filho do maxixe, e neto do lundu com a polca. Mas em sua árvore genealógica é possível encontrar outras danças que também fizeram parte da construção desta genética culturalmente híbrida, como o tango, a habanera e a capoeira. O gingado presente na capoeira acabou dominando boa parte do repertório executado hoje no samba de gafieira, enquanto o tango contribuiu com uma série de movimentações de pernas denominadas “sacadas”. A forma de dançar samba individualmente (o samba no pé, samba de roda ou samba de carnaval) também tem grande participação na forma como os dançarinos e dançarinas movem-se enquanto dançam samba de gafieira. De acordo com Perna a marcação do passo básico do samba de gafieira, por exemplo, vem do sapateado do samba de roda:

Alguns autores afirmam que o samba de gafieira não tem nada a ver com o samba de roda [Sodré, 1979]. Afirmação precipitada, pois depende do ponto de vista. Como dança com passos codificados e a dois enlaçada ou agarrada, parece realmente não ter nada a ver com o samba de roda. Porém, se olharmos a ginga (balanço, suingue) dos negros no samba de gafieira e a marcação do passo básico (vindo do sapateado do samba de roda) vemos que tem tudo a ver (2001, p. 143).

Assim seria impossível tratar do samba de gafieira sem mencionar toda a cultura do samba na qual ele está inserido, que inclui as músicas, as danças individuais como o samba de roda e o samba de carnaval (ou samba no pé), os rituais religiosos, as marchinhas e as escolas de samba, além da filosofia de vida dos(as) sambistas, compositores, autores e malandros(as). O jornalista carioca Bruno Ribeiro afirma que “O samba não é somente um gênero musical, mas uma cultura viva que engloba também a dança, poesia, vestimenta, culinária, religiosidade e, sobretudo, filosofia de vida. A mais sólida e importante manifestação cultural

do Brasil” (2005, p. 11).

Existem algumas divergências sobre a origem da palavra samba. Uma teoria é que a palavra samba deriva do termo *semba*, que em quimbundo, um dos vários idiomas bantos da África, significa “umbigada” e era uma dança religiosa angolana que tinha este nome pela forma como era dançada (NASCIMENTO, 2013). Inicialmente no Brasil samba não era como se chamava um gênero musical específico, ou uma dança. No final do século XVIII a palavra samba era usada para nomear a festa onde as pessoas se reuniam para dançar e se divertir (NETO, 2017, p. 31). Essas festas costumavam ocorrer nas casas das “tias”<sup>34</sup> e “avós”, regadas com muita comida, músicas variadas e celebrações religiosas:

Era nas casas das tias baianas que se propiciava não só as festas religiosas do candomblé como também os sambas. Eram elas as responsáveis por gerar a estrutura propícia para o rito, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto que o fazer musical é assumido pelos homens (NASCIMENTO, 2013, p. 6).

Os sambas e festas religiosas do candomblé na casa de Tia Ciata muito frequentemente duravam semanas, e de lá “revelaram-se inúmeras personalidades do samba, como Donga, Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha, Hilário Jovino, Heitor dos Prazeres, Caninha e Baiano” (NASCIMENTO, 2013, p. 6).

Fazendo parte de um gênero que pode ser definido como dança de salão, ou dança social a dois, o samba de gafieira é um reflexo da sociedade na qual estava inserido quando surgiu nos subúrbios cariocas da década de 1940, período em que o samba como gênero musical estava dominando as noites do Rio de Janeiro. Esse reflexo, não só social mas também político e econômico, tem início muito antes, porém, de o samba de gafieira ser firmado como música e dança. Voltemos um pouco, para o final do século XIX, período crucial na formação geográfica atual do Rio de Janeiro, e que influencia diretamente nos próximos passos de hibridação e formação cultural da cidade.

---

<sup>34</sup> As tias eram as baianas donas das casas e terreiros onde ocorriam os as festas denominadas como samba no Rio de Janeiro entre o final do século XVIII e início do século XIX. Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, foi uma das mais conhecidas, e “desempenhava uma liderança comunitária e um protagonismo indiscutível no cotidiano dos moradores de toda a região da Saúde, Cidade Nova e Gamboa”, Assim como outras “mulheres negras tratadas reverencialmente como ‘tias’ pela comunidade - Tia Bebiana, Tia Celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata e Tia Veridiana” (NETO, 2011, p. 41).

O Brasil foi o último país a acabar com a escravidão, com a assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel em 13 de maio de 1888. De acordo com o professor de história Daniel Neves Silva<sup>35</sup>, o “negro liberto não recebeu nenhum tipo de auxílio do governo para que pudesse sobreviver e, com a falta de oportunidades – fruto do racismo –, o quadro de desigualdade perpetuou-se em nosso país e gera reflexos até os dias atuais” (2016, não paginado). Isto levou à formação de muitos cortiços na capital da República ao longo dos anos seguintes. Eles que abrigavam em grande maioria negros e mulatos pobres e marginalizados, gente que tinha profissões ou ocupações mais simples, como ambulantes, lavadeiras, sapateiros, prostitutas, pedreiros, serventes, entre outros. Esses cortiços tiveram seus dias contados a partir da chegada do regime republicano, em 1889, com o lema “ordem e progresso”, como observado pelo jornalista e escritor fortalezense Lira Neto:

os velhos cortiços eram considerados a principal insígnia do atraso, a representação eloquente de um passado a ser combatido e um mal a ser extirpado, como um asqueroso tumor, em nome da pretendida assepsia dos novos tempos e dos ares renovadores do novo modelo civilizatório (2017, p. 34).

De acordo com relatos narrados por Neto (2017), em 26 de janeiro de 1893 houve a invasão e destruição de um dos maiores cortiços do Rio de Janeiro, o Cabeça-de-Porco. Invadido no meio da madrugada e sendo completamente devastado pelo batalhão da infantaria, deixou em torno de 2 mil moradores sem abrigo. E foi aí que começaram as formações das conhecidas favelas nos morros cariocas. Após o episódio de horror que deixou toda essa gente desabrigada, a maioria “não viu alternativa senão resgatar tábuas e pedaços de madeira entre os destroços do velho cortiço e, sem ter onde morar, subir e desbravar as encostas do morro da Providência” (NETO, 2017, p. 36). Este procedimento foi repetido em outras várias áreas de habitações populares, fazendo com que outros pobres e marginalizados da cidade também subissem o morro em busca de sobrevivência, resultando em um “processo de ocupação desordenada, com a implantação de casebres sem arruamento definido, sem água, sem esgoto e sem luz” (NETO, 2017, p. 36).

Com a constante chegada de vários outros negros, mestiços e ex-escravos à cidade do

---

<sup>35</sup> Graduado em História pela Universidade Estadual de Goiás (2011). Atualmente é professor de história na Rede Omnia.

Rio de Janeiro devido a fatores como “o declínio das lavouras de café no Vale do Paraíba, o término da Guerra do Paraguai (1870) e de Canudos (1897), a grande seca que assolou os sertões nordestinos entre 1877 e 1879 e especialmente a abolição da escravatura em 1888 (NASCIMENTO, 2013, p. 4), a população negra local não parava de crescer, e com isso também crescia a desigualdade social. Entretanto, Neto chama atenção para paradoxos criativos naquela situação:

O processo de exclusão, contudo, se fazia acompanhar de um movimento simultâneo, rico de confluências e assimilações. Sob o olhar nauseado das elites, as festividades originárias de tradição branca e portuguesa experimentavam uma gradual apropriação pela comunidade negra. As comemorações cristãs em homenagem a Nossa Senhora da Penha, por exemplo, transformaram-se em ponto de convergência para o sincretismo dos festejos populares. [...] Nesse cenário, emergiam novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer. Instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas (2017, p. 38).

A partir daí foi consolidando-se a cultura afro-brasileira onde negros e mulatos se apropriavam de práticas brancas colocando-a em diálogo com elementos da cultura negra e dando origem a novas práticas discretas como religiões, danças e lutas afro-brasileiras. E esse processo de exclusão mencionado por Neto contraposto ao processo de resistência e recriação colaborou para que nascessem as nossas primeiras danças de salão nacionais.

Voltando para o subúrbio carioca da década de 1940, território no qual nasceu o samba de gafieira, que já existia antes mesmo de ser chamado “gafieira”. Era o samba agarrado, que se dançava nos salões por influência das danças da corte europeia, mas de maneira buliçosa e descontraída por influências africanas e cubanas que vieram especialmente do maxixe. A primeira dança de salão tipicamente brasileira nasce do encontro da cultura dessa população majoritariamente negra com costumes, práticas ou festividades europeias apropriadas por essa população, e consolidado como dança muito antes de ser consagrado como gênero musical. Ele imperou nas noites cariocas até meados de 1930, quando o samba como gênero musical começou a descer os morros e se instalar nas casas dançantes da cidade. As pessoas que estavam acostumadas a dançar maxixe continuaram dançando essa mesma dança ao som do samba. Com o tempo essa dança foi mudando e adaptando-se a partir de novas influências como a capoeira e o tango que foram sendo trazidas pelos próprios dançarinos e dançarinas.

O samba de gafieira que vemos hoje é bem diferente de como era dançado inicialmente nas décadas de 1940 e 1950. Falamos até então das referências europeias, africanas e cubanas na trajetória do samba e do maxixe. Mas, de acordo com Perna (2001, p. 52), houve também uma forte influência norte-americana na década de 1920. Com a chegada do *jazz* tornou-se frequente a presença das *jazz-bands* nas gafieiras. Com isso o samba começou a perder suas raízes africanas locais, passando a ter influência da cultura negra estadunidense. Em decorrência desse novo processo de hibridação surgiu a bossa nova, na década de 1950. O compositor Carlos Lyra chegou a compor “Influência do jazz” (1961), canção que afirma ter concebido como uma forma de protesto a favor do retorno do samba às suas raízes: “Pobre samba meu, foi se misturando, se modernizando e se perdeu. E o rebolado, cadê? Não tem mais. Cadê o tal gingado que mexe com a gente? Coitado do meu samba mudou de repente. Influência do jazz” (Carlos Lyra, 1961).

Atualmente o samba como gênero musical conta com alguns estilos diferentes, dentre eles o samba-enredo, o samba de roda, o samba rock (criado em São Paulo), o sambacanjão, o partido-alto, a bossa nova, o choro, o pagode, o samba de breque, o samba funk e o samba de gafieira. A maioria desses estilos possui uma forma específica de dançar o samba abraçado com exceção do samba enredo, que geralmente dança-se samba no pé, conhecido também como samba de carnaval e não dança-se em pares abraçados. Perna observa que alguns gêneros musicais de samba são mais apropriados para se dançar samba de gafieira do que outros:

Os Sambas realizados atualmente nas rodas de samba, em bares do Rio, não são ideais para dançar samba de gafieira, nem tampouco são os das escolas de samba. Alguns dos estilos mais adequados são os que sofreram a influência das *big-bands*, do choro, da bossa nova ou da *black-music*, por exemplo. Curiosamente, todos esses exemplos são de influência norte-americana, com exceção do choro (2001, p. 51).

É possível observar que depois da segunda metade do século XIX houve uma aceleração nos processos de hibridação. A partir do início do século XX, durante o período denominado Modernismo, havia uma ânsia por inovação na cultura, deixando de lado as formas consideradas “tradicionais” e ultrapassadas. Esse movimento que atuou nas artes plásticas, literatura, *design* e na organização social e vida cotidiana influenciou também as danças de salão. Enquanto o minueto dominou os salões reais por pouco mais de um século (de meados do século XVII até o final do século XVIII), no Brasil tivemos uma

transformação do maxixe ao samba de gafieira, passando pelo *jazz* e danças estadunidenses, em menos de 60 anos – o maxixe tem início em meados de 1870 e o samba de gafieira começa a aparecer no início dos anos 1930. Tudo isso devido a vários fatores, inclusive às tecnologias que haviam surgido e que facilitaram a disseminação da informação, aspecto especialmente significativo da expansão do imperialismo estadunidense como um todo. Peter Burke nos lembra que muitas vezes a hibridação entre culturas ocorre de maneira injusta, trazendo prejuízos a alguém:

No campo da música, por exemplo, especialmente na música popular, os ocidentais têm emprestado de outras culturas, como a dos pigmeus da África Central, fazendo o registro dos direitos autorais sem dividir os *royalties* com os músicos originais. Em outras palavras, eles têm tratado a música de terceiro mundo como se fosse mais um tipo de matéria-prima que é processada na Europa e na América do Norte (2006, p. 18).

Durante muito tempo danças e músicas brasileiras foram usadas, exotizadas e exploradas a partir da criação e divulgação de imagens estereotipadas, em figuras como Zé Carioca ou artistas como Carmen Miranda. O mesmo ocorreu com as danças de origem africana, e muitas destas práticas citadas por Lira Neto foram sendo dissociadas da cultura negra, como se tivessem tido pouco ou nenhum contato com a mesma. Com o passar do tempo alguns autores passaram a investigar a presença e influência da cultura africana nas Américas, entre eles o antropólogo e pesquisador argentino Alejandro Frigerio propõe seis qualidades que caracterizam a performance artística afro-americana, em pesquisa com o objetivo de identificar especialmente as características advindas das culturas da África. Frigerio exemplifica essas performances afro-americanas, em geral, com uma brasileira (capoeira), uma cubana (salsa) e uma estadunidense (o *hip hop*). De acordo com Frigerio

Esta perspectiva permite uma melhor visão da troca e da readaptação cultural e ressalta a africanidade de manifestações que, de acordo com perspectivas anteriores que enfatizam itens determinados (palavras, canções, nomes de divindades, aspectos dos rituais, traços materiais) não eram consideradas muito africanas (2003, p. 51).

As seis qualidades observadas por Frigerio são: a multidimensionalidade; a qualidade participativa; a onipresença na vida cotidiana; a importância da conversação; a importância do estilo pessoal, e, finalmente, as funções sociais que a performance afro-americana cumpre. A multidimensionalidade seriam as várias áreas de atuação que compreendem as artes negras ao



mesmo tempo, combinando gêneros que na maior parte da cultura ocidental seriam diferentes e estariam separados. Para Frigerio, “encontramos um claro exemplo disto na capoeira angola, que é ao mesmo tempo uma luta, um jogo, uma dança, música, canto, ritual, teatro e mímica. É a interpenetração, a fusão, de todos estes elementos o que a faz uma forma artística única.” (2003, p. 54). De acordo com Frigerio a presença da multidimensionalidade nas performances afro-americanas atesta a hibridação cultural citada no primeiro capítulo desta dissertação e que engloba as danças de salão brasileiras, entre elas o samba de gafieira.

A segunda qualidade selecionada por Frigerio é a participativa, na qual há uma certa dificuldade de distinguir os *performers* do público, estando mais horizontal a participação dos dois. A plateia geralmente é convidada direta ou indiretamente a participar pelo menos batendo palmas ou cantando. Podemos perceber esta qualidade no samba de gafieira, bem como nas danças de salão brasileiras em geral, quando público e dançarinos se confundem em meio a dançar no salão e apenas observar os que dançam em um baile, podendo transitar livremente entre uma posição e outra. Quem está “de fora” pode entrar por espontânea vontade para dançar no salão, ao convidar uma pessoa, ou pode ser convidada por alguém para compor a performance do salão.

A onipresença da performance na vida cotidiana é a terceira qualidade e trata da potencialidade artística em qualquer situação da vida cotidiana. Isto está muito presente nas performances do samba de gafieira quando observamos que a dança no salão muitas vezes repete situações vivenciadas na vida cotidiana dos malandros e malandras dançarinos(as). Diante dessas qualidades apresentadas o autor salienta que “não seria surpreendente que cada indivíduo seja um *performer* em potencial, e cada situação de vida cotidiana brinde a possibilidade de oferecer uma pequena performance” (FRIGERIO, 2003, p. 56).

Na quarta qualidade elencada por Frigerio, a importância da conversação durante a performance afro-americana pode estar presente na interação entre solista e coro; na interação entre tambores; entre solista e resposta instrumental; entre bailarino e tambor; entre cantante e um tambor; entre bailarinos falando da África e, finalmente, entre o cantante e o bailarino principal, bailarinos ou outros *performers*. Frigerio ressalta que em uma mesma performance podem estar presentes variadas formas de conversação, até mesmo simultaneamente. Essa qualidade dialoga com a importância da conversação entre condutor(a) e conduzido(a) e entre ambos com a música no samba de gafieira.

A importância do estilo pessoal é a quinta qualidade presente na proposta de Frigerio. O autor salienta que espera-se que, além de dominar as linguagens presentes nas performances africanas, o *performer* deve possuir um estilo próprio. O estilo pessoal é responsável por contínuas modificações na estrutura dessas performances, abrindo caminho para possíveis inovações ao longo do tempo que podem vir a se tornar novas manifestações artísticas (FRIGERIO, 2001, p.61). Podemos perceber isso nas performances do samba, tanto no samba de gafieira, quanto no samba no pé ou no samba de roda. Cada sambista tem seu estilo próprio, proporcionando um território fértil para a criação de novos movimentos, e até mesmo novos estilos de se dançar samba.

A sexta e última qualidade compreende as funções sociais que a performance afro-americana cumpre. Frigerio lembra que as “performances artísticas afro-americanas são quase sempre realizadas pelo grupo ou pela comunidade para seu benefício” (2003, p. 62). As funções sociais podem ser observadas nos cultos religiosos, em agrupações recreativas e também no samba de gafieira, que cumpre sua função social uma vez que promove uma integração entre os participantes excedendo o fato de apenas dançar, estando diretamente conectada à multidimensionalidade, à qualidade participativa e à onipresença.

Frigerio considera haver um certo grau de complexidade nas performances afro-americanas, especialmente para novatos, e defende que a vivência *in loco* seria primordial para o domínio das várias técnicas das performances afro-americanas e da inter-relação necessária entre elas, alegando que:

envolve não apenas conhecer as técnicas de cada forma de arte separadamente (música, canto, dança, mimetismo), mas também e *principalmente sua inter-relação* - ao mesmo tempo em que é necessário conhecer as regras implícitas que governam a interação entre os diferentes *performers* [...] Uma pessoa que pode ter aprendido a dançar samba ou a jogar capoeira fora do Brasil (que domine a técnica e os movimentos corporais) não necessariamente saberá comportar-se ou brindar uma performance satisfatória em uma roda de samba ou de capoeira (2003, p. 60, grifos do autor).

As seis qualidades apontadas no estudo de Frigerio dialogam diretamente com o conceito cantar-dançar-batucar de Fu-Kiau, trazido por Ligiéro. Ligiéro destaca que no “envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão” presentes nas performances africanas, além de práticas em grupo e da presença do caráter ritualístico – a

multidimensionalidade proposta por Frigerio – “o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo” (2011, p. 131). O contraste era notório no padrão estético europeu do século XIX, quando a beleza estava na movimentação rígida do torso:

para o visitante europeu do século XIX, o exemplo de beleza e elegância do dançar era ditado pelo modelo da bailarina da corte [...] O bailarino europeu tinha (e continua tendo) como meta, portanto, atingir a beleza através da verticalidade, estabelecendo contato com o reino do ar (LIGIÉRO, 2011, p. 145).

Enquanto o balé europeu tinha como inspiração o reino do ar, as danças de matrizes africanas estabeleciam contato com a terra. O samba de gafieira acaba herdando influências de ambos, e nos corpos dos(as) dançarinos(as) é possível encontrar tanto a leveza necessária para permanecer no reino do ar quanto a firmeza proporcionada pela raiz estabelecida com o chão. No samba de gafieira os corpos dos(as) dançarinos(as) movem-se de diferentes maneiras e em múltiplas direções, assim como relatado por Ligiéro nas danças africanas. O quadril e o torso dissociam-se com ondulações e movimentos quebrados. Ao mesmo tempo há também no samba de gafieira a presença dessa verticalidade e elegância presentes no padrão estético europeu, que chegou até nós a partir de suas danças de salão. De alguma maneira os dançarinos e dançarinas conseguiram ao longo do tempo conservar em alguma proporção ambas as características – verticalidade e multidirecionalidade– em uma mesma dança, que é o que torna o samba de gafieira tão singular. Mas apesar disso, o samba de gafieira, assim como toda a cultura do samba, passou por um período de abafamento das suas raízes negras, que vem sendo resgatadas por profissionais ao longo dos últimos anos, como o projeto Gafieira Banto do diretor e coreógrafo carioca João Carlos Ramos. E também dançarinos e dançarinas cariocas da nova geração como Isis Lucchesi, Alexandre Silva, Adriano Robinho, Evelin Malvares, Douglas Toddy e Thamara Santos, que se interessam cada vez mais pelo estudo e resgate das raízes do samba de gafieira, e vem cobrando a presença da capoeira e outras danças africanas no samba de gafieira. Entre as danças de salão brasileiras, atualmente o samba de gafieira ocupa um lugar entre as mais disseminadas pelo mundo<sup>36</sup>, ficando atrás

---

<sup>36</sup> Existem grandes comunidades que se dedicam ao estudo desta dança fora do Brasil, como o Spai Carioca – Associação de Samba de Gafieira em Barcelona (Espanha), e o centro cultural Casa do Brasil em Lyon (França), entre outras que participam da movimentação relâmpago (*flash mob*) International Samba Day em diversos

apenas do forró e do zouk brasileiro. O samba de gafieira é considerado uma dança muito elegante e divertida, praticada também em todos os estados brasileiros.

A partir desta breve perspectiva histórica acerca do samba de gafieira, parte crucial do objeto de estudo desta pesquisa, observamos as influências europeias, estadunidenses, africanas e cubanas presentes, facilitando a identificação de algumas características específicas do samba de gafieira, que seriam responsáveis por diferenciá-lo das outras danças de salão: a multidirecionalidade de tronco e quadril; os tipos de movimento; o estilo pessoal; a música, e os passos do samba de gafieira. A multidirecionalidade de tronco e quadril também é a forma como os dançarinos e dançarinas movimentam seus corpos ao dançar, buscando variar as direções sem uma lógica aparente. Os tipos de movimento específicos do samba de gafieira a serem abordados aqui são o gingado, o liso e a pulsação e determinam a maneira como aquele corpo vai se mover, ou aquele passo vai acontecer. O estilo pessoal é a forma diferenciada como cada dançarino ou dançarina executa as movimentações de determinado estilo ao trazer suas próprias contribuições. No estilo pessoal destacaremos a malandragem como foco principal. A música samba é um ponto muito importante a ser levantado neste estudo pois cada estilo de dança de salão brasileira possui um gênero musical específico no qual é dançado, e que muitas vezes é responsável por grande parte da identidade daquela dança, e a principal característica musical do samba a ser salientada nesta pesquisa será a síncope. Os passos do samba de gafieira são todo o repertório de movimentos que o compõe. A abordagem das principais características básicas das danças de salão brasileiras e específicas do samba de gafieira tem o objetivo de proporcionar uma melhor compreensão sobre a interação entre os corpos que ocorre no samba de gafieira, facilitando sua aplicação nos processos criativos teatrais descritos no Capítulo III.

## II O PRINCÍPIO DE INTERAÇÃO ENTRE OS CORPOS DA DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA NO SAMBA DE GAFIEIRA

A interação entre corpos ocorre cotidianamente entre seres humanos, animais e objetos. Nos interessa nesta pesquisa compreender como ela ocorre entre os seres humanos e especialmente na dança de salão brasileira que, por tratar-se de uma dança social em par só pode se fazer possível a partir do momento em que dois corpos resolvem interagir entre si de uma maneira particular. De acordo com a professora brasileira de danças de salão Maristela Zamoner,

A dança de salão é uma arte cuja prática exige que os corpos de duas pessoas respondam à música de forma interdependente, um conduzindo e apresentando sua interpretação no movimento, outro respondendo à condução e à música de forma personalizada (2011, não paginado).

Para buscar compreender melhor o que seria o princípio de interação entre os corpos da dança de salão brasileira, especialmente no samba de gafieira, será investigada a existência de uma comunicação entre os corpos, não verbal, onde eles modificam-se mutuamente o tempo todo. Semelhante ao que ocorre no contato improvisação, onde entre dois corpos estabelece-se

uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das ‘perguntas’ postas pelo contato do outro; ‘resposta’ improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro; ‘resposta dada num movimento ainda e sempre de contato que engendra uma nova ‘pergunta’ para o parceiro e assim sucessivamente (GIL, 2001, p. 135).

O contato improvisação é uma dança desenvolvida pelo dançarino e coreógrafo Steve Paxton<sup>37</sup> na década de 1970 a partir de seu interesse em saber como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos e suas relações físicas. A atriz e bailarina

---

<sup>37</sup> Principal idealizador do Contato Improvisação. Em sua bagagem carrega ginástica olímpica, teatro improvisado, arte visual, da dança moderna e experimental e Aikidô (arte marcial japonesa). No início dos anos 1970 foi quando surgiu o contato improvisação, a partir de experimentações feitas por Paxton com o desejo de pesquisar as possibilidades do movimento do corpo.

gaúcha Fernanda Carvalho Leite descreve o contato improvisação como um “íntimo e sincero diálogo entre duas pessoas por meio da interação entre seus corpos, cooperando com as leis da física e evocando imagens de camaradagem, jogo, brincadeira, educação, cuidado, esporte, sexo e amor” (2005 p. 101). As danças de salão brasileiras ocorrem a partir do contato entre os corpos, assim como no contato improvisação. Mas diferente de como acontece no CI, onde propõe-se que a dança seja feita sem nenhum tipo de passo combinado ou de repertório previamente definido, a dança de salão brasileira ocorre partindo de um repertório específico, previamente aprendido tanto pela pessoa condutora como pela conduzida.

Apesar de a dança de salão brasileira também ser levada aos palcos como uma dança teatral, ela é historicamente uma dança social praticada por dançantes interessados em se divertir e interagir com outras pessoas por motivos diversos. Dentre as seis qualidades que caracterizariam as performances afro-americanas identificadas por Frigerio em seu estudo, ele cita as funções sociais que elas cumprem e que podem ser observadas “claramente nas cerimônias religiosas afro-americanas, mas também na maior parte das manifestações culturais profanas” (2003, p. 62). Estilo escolhido para servir como via ilustrativa para o desenvolvimento desta pesquisa pelos motivos apresentados previamente na Introdução, o samba de gafieira pode ser um bom exemplo de onde as funções sociais se fazem presentes de formas diferentes.

No meio social a interação entre os corpos ocorre de diversas maneiras, variando entre familiares, profissionais, pessoais e sociais em diferentes graus de intimidade. E para tentar compreendê-las melhor, nos aproximaremos dos conceitos da proxêmica (*proxemics*), um estudo desenvolvido pelo antropólogo Edward T. Hall em 1963 nos Estados Unidos da América sobre a percepção e o uso do espaço na comunicação não verbal, onde ele analisa a distância estabelecida entre indivíduos no meio social e como eles se comportam em relação a isso. Hall acredita na existência de quatro espaços pessoais básicos estabelecidos naturalmente entre as pessoas: espaço íntimo, espaço pessoal, espaço social e espaço público.

Os conceitos que a basearam o estudo de Hall já haviam começado a ser estudados cinquenta anos antes, mas o termo proxêmica foi proposto por ele e descreve como as pessoas percebem e reagem em diferentes tipos de espaços pessoais já culturalmente definidos (1977, p. 13). O espaço íntimo compreende uma distância de até 40cm e geralmente é acompanhado de um certo incômodo e sensação de invasão. O espaço íntimo costuma ser o mais utilizado

ao longo de uma dança de salão e é, inclusive, o que pode trazer consigo uma sensação de invasão e desconforto. Se em uma conversa a outra pessoa posiciona-se a menos de 40cm de distância, por exemplo, é bem possível que sintamos nosso espaço invadido e a primeira reação pode ser afastar-nos para tentar recuperar o espaço confortável. O mesmo pode ocorrer dentro de um transporte público lotado, ou em um *show* apinhado de gente. Mas isso não significa que toda e qualquer relação entre os corpos no espaço íntimo vá trazer algum desconforto. Um abraço entre namorados, amigos ou familiares pode proporcionar sensação de prazer para os indivíduos envolvidos na maioria das vezes. Mas mesmo na dança de salão brasileira em que o contato físico é constante o espaço íntimo pode ser desconfortável para algumas pessoas. Estar abraçado ou abraçada com uma pessoa pouco conhecida ou até mesmo desconhecida pode ser algo extraordinário ou desesperador, dependendo das experiências pessoais de cada pessoa.

No espaço pessoal a distância pode ser por volta de 1,25m e já não há a sensação de desconforto descrita anteriormente. No espaço pessoal a distância de quase um metro e meio elimina a possível sensação de desconforto, mas ainda assim mantém uma certa proximidade física entre as pessoas envolvidas, permanecendo a possibilidade do contato físico. A interação entre os corpos nesse caso pode se dar por uma conversa informal entre pessoas desconhecidas na rua, por duas pessoas dançando juntas alguma dança individual, como uma coreografia de *street dance* ou balé, ou então em uma fila de supermercado. Nesses casos o espaço pessoal é mantido mais ou menos entre quarenta centímetros e um metro e meio.

O espaço social caracteriza-se por um relacionamento interpessoal, podendo atingir até 3,60m e até mesmo conter objetos no meio, como uma mesa ou uma bancada. O espaço social já é um pouco maior em relação aos outros dois primeiros. Uma pessoa sendo atendida pelo(a) secretário(a) em um consultório, duas pessoas jantando à mesa frente à frente ou então uma reunião de negócios seriam exemplos da interação entre os corpos na distância social. Nesse caso já não seria possível uma dança de salão enlaçada ou abraçada já que a distância é muito grande.

Já a distância pública excede 3,60 impossibilitando o contato físico e em geral exigindo que se aumente o volume da voz. A distância pública é ainda maior do que a social, excedendo três metros e meio. O contato físico nesse caso fica impossibilitado e a interação entre os corpos se dá de forma a utilizar outros aspectos, como o contato visual ou verbal.

Assim como na distância social não seria possível dançar uma dança de salão, uma vez que essa faz uso do contato físico em 90% do tempo.

Esses parâmetros não são rígidos, podendo haver uma série de variações dependendo inclusive das circunstâncias contextuais, dos aspectos de personalidade e da influência cultural dos indivíduos envolvidos. O brasileiro bem como o latino-americano em geral costuma ter uma relação um pouco mais relaxada quanto às distâncias propostas, muitas vezes invadindo o espaço pessoal do outro ou tendo o seu próprio invadido sem grandes problemas. Isso acaba resultando em diferentes formas de realizar a interação entre os corpos no samba de gafieira, onde podemos ver claramente um contato físico mais próximo, diferente do que ocorre nas danças de salão europeias, por exemplo. Essas distâncias podem variar, e em uma mesma interação é possível que os corpos envolvidos passem por mais de uma das distâncias propostas por Hall. Já na dança de salão, por exemplo, podem estar presentes em uma mesma dança e variando entre si o espaço íntimo e o espaço pessoal, que seriam as posições do abraço e de mãos com mãos.

Para buscar uma melhor compreensão acerca de como essa interação entre os corpos ocorre na prática, serão estudadas nas duas próximas seções as características básicas das danças de salão brasileiras, e também as características específicas do estilo samba de gafieira. Lembramos que o princípio de interação entre os corpos aqui abordado refere-se a todas as danças de salão brasileiras, entretanto o foco deste estudo está voltado para o estilo samba de gafieira uma vez que ele servirá como via ilustrativa para o desenvolvimento desta pesquisa pelos motivos apresentados previamente na Introdução.

## 2.1 CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DAS DANÇAS DE SALÃO BRASILEIRAS

Nesta primeira seção propõe-se delimitar características básicas das danças de salão brasileiras e costumes associados a elas. Para tanto foram destacadas nove características básicas que podem ser encontradas nas danças de salão brasileiras: 1) divertir e socializar; 2) dançar em duplas; 3) dançar abraçado ou com as mãos entrelaçadas; 4) dançar a partir de um repertório personalizado; 5) ser dançada de maneira improvisada; 6) estar sempre no plano alto; 7) uma pessoa conduzir e a outra ser conduzida; 8) ocorrer em lugares específicos, 9)



dançar com um gênero musical específico.

Quadro 1 – Características básicas das danças de salão brasileiras

	CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DAS DANÇAS DE SALÃO BRASILEIRAS
1	Divertir e socializar;
2	Dançar em duplas;
3	Dançar abraçado ou com as mãos entrelaçadas;
4	Dançar a partir de um repertório personalizado;
5	Ser dançada de maneira improvisada;
6	Estar sempre no plano alto;
7	Uma pessoa conduzir e a outra ser conduzida;
8	Ocorrer em lugares específicos;
9	Dançar em um gênero musical específico.

Na breve perspectiva histórica apresentada no primeiro capítulo pode-se averiguar que a característica de divertir e socializar está presente nas danças de salão desde seu surgimento. O ambiente descontraído no qual ela é praticada corrobora para que pessoas de diversas idades pratiquem-na, e eventualmente sigam o caminho artístico que ela também proporciona, mesmo que não tenham planejado fazê-lo inicialmente.

Ser dançada predominantemente em pares é mais uma característica da dança de salão brasileira. Essa particularidade veio especialmente com as influências das danças europeias, onde dançavam casais formados por um homem e uma mulher, e o homem seria sempre o condutor. Com o tempo essas “regras” começaram a ser questionadas, desobedecidas e subvertidas e atualmente é comum que nos bailes se veja dois homens ou duas mulheres dançando juntas, apesar de ainda gerarem algum estranhamento em alguns ambientes. Eventualmente encontra-se nos bailes/festas configurações diferente de duplas dançando juntos, como trios e até quartetos: geralmente uma pessoa condutora conduzindo

duas pessoas, ou uma pessoa sendo conduzida por duas condutoras.

**Figura 2 – Abraço**



Fonte: Rodrigo Carletti, 2017.

**Figura 3 – Mãos com mãos**



Fonte: Rodrigo Carletti, 2018.

Dançar abraçado ou com as mãos entrelaçadas é mais uma das características básicas das danças de salão brasileiras. A relação física é bastante intensa nas danças de salão se comparadas a outras danças em que há pouco ou nenhum contato físico entre as pessoas envolvidas. Existem duas posições básicas que frequentemente são utilizadas. A primeira é o abraço (ver figura 2), onde uma das mãos está nas costas da(o) parceira(o) enquanto a outra segura na mão livre de seu par, podendo ser mais afastado ou mais próximo. A segunda é a de mãos com mãos (ver figura 3), onde a condutora segura suas mãos nas mãos da conduzida, exercendo uma leve pressão nos dedos. Essa posição é muito presente no forró e no zouk brasileiro, por exemplo. Ela compreende uma distância maior entre a dupla, permitindo uma série de movimentos que não seriam possíveis no abraço descrito acima, como o entrelaçar de braços e os giros independentes e simultâneos de cada um dos(as) dançarinos(as).

Outra característica é a condução, em que uma das duas pessoas desempenha o papel de condutora enquanto a outra desempenha o papel de conduzida. A dança ocorre a partir de convites/proposições realizadas por parte da pessoa conduzida à pessoa condutora, que irá corresponder a partir de conhecimentos previamente adquiridos a respeito do repertório daquele estilo específico de dança de salão brasileira.

As danças de salão ocorrem partir de um repertório personalizado, outra característica básica e primordial. As possibilidades de pergunta e resposta são infinitas, mas existe um repertório básico que trabalha algumas habilidades e que facilita o diálogo entre a dupla. Esse repertório é o que chamamos de passos, observando que cada estilo de dança de salão brasileira possui seus próprios passos. Eles compreendem uma série de movimentos que foram consolidados ao longo dos anos e que geralmente possuem nomes e códigos de entrada específicos. A maioria desses passos surgiu a partir do improviso que está presente na dança de salão, seguido de repetição para a consolidação.

Apesar de eventualmente poder não parecer, a dança de salão brasileira é praticada a partir do improviso. Existem movimentações pré-definidas, os passos, que os praticantes mais antigos já conhecem e os novos estão aprendendo na sala de aula, mas elas servem apenas como repertório para alimentar o improviso. As coreografias também são uma prática constante entre praticantes das danças de salão, mas apenas para apresentações ensaiadas, deixando para o salão somente danças improvisadas.

As danças de salão ocorrem sempre no plano alto. Imagine deitar-se no chão de uma

avenida muito movimentada de alguma cidade grande ou em uma estação de metrô em horário de pico, onde mal há espaço para que as pessoas passem caminhando, e começar a dançar no plano baixo, rolando pelo chão. Pode funcionar como uma intervenção artística, mas em um salão de danças de salão isso costuma ser evitado. Pelo simples fato de os salões costumarem estar apinhados de gente, exigindo que, mesmo de pé, cada par utilize menos espaço possível para dançar. Ocupar um grande espaço no chão estaria fora de cogitação, a menos que se deseje ser pisoteada. Estamos falando aqui de eventos sociais em locais que são voltados exclusivamente para esta prática e que concentram uma grande quantidade de praticantes de danças de salão. Esta característica acompanha as tradições europeias dos bailes nos salões reais. As condições espaciais e as vestimentas exerceram grande influência nessa característica, e nos salões reais os vestidos enormes, chapéus e sapatos utilizados exigiam que as pessoas permanecessem na posição vertical para conservar sua elegância. Durante o passar dos anos, tanto as danças foram adaptando-se às vestimentas de cada período, como a vestimenta passou a adaptar-se às necessidades de algumas danças que foram surgindo. Mas o costume de dançar no plano alto permanece até hoje, inclusive porque os locais onde geralmente se pratica as danças de salão costuma não ter um chão tão limpo (pelo fato de as pessoas dançarem de sapatos, muitas vezes os mesmo que usam na rua). Não seria muito agradável rolar em um chão que não foi preparado para tal atividade, principalmente porque a estrutura do salão funciona para que este mantenha uma movimentação constante, com todos os pares circulando o máximo possível.

Geralmente pratica-se a dança de salão em lugares específicos. Sabemos que as danças de salão podem ser dançadas em diversos lugares. Basta as pessoas se juntarem, colocarem uma música e começarem a dançar. Mas na maioria das vezes, assim como outros estilos de dança, ela carece de algumas necessidades especiais referentes ao espaço físico. É importante que seja um espaço amplo para comportar uma grande quantidade de casais dançando simultaneamente. O piso ideal não pode agarrar no sapato para não causar problemas nas articulações do joelho, quadril e tornozelo. Também não pode escorregar muito, ou então as pessoas não conseguirão impulsionar-se para caminhar com agilidade. O espaço precisa estar livre de objetos – mesas e cadeiras costumam ser posicionadas ao redor, delimitando o espaço central da pista de dança. Atualmente alguns ambientes nem oferecem mais do que uma dúzia de cadeiras, dependendo do estilo de dança de salão a que o baile for destinado, e especialmente se o público esperado for, em sua maioria, composto por pessoas

abaixo de 30 anos de idade. Estou me referindo a lugares destinados especificamente para as danças sociais enlaçadas, para bailes que acontecem na maioria das vezes em academias de dança, em casas noturnas e em salões de clubes alugados. Naturalmente não é só nesses espaços onde as danças sociais enlaçadas são praticadas. Em festas de 15 anos, casamentos, bares e restaurantes também é possível encontrar um local para dançar a dois, mas os praticantes precisam adaptar-se às realidades dos espaços, que inclui lidar com pessoas que não respeitam os hábitos de boa convivência da pista de dança, pois não os conhecem. Esses hábitos de convivência são uma série de práticas que já foram regras muito mais rígidas, como veremos no Estatuto da Gafieira na seção seguinte, e incluíam alguns itens que atualmente não fazem muito sentido serem seguidos, mas alguns outros são bem importantes para que todos consigam se divertir em um mesmo espaço: 1) Não ficar em pé parado no meio da pista de dança, para não atrapalhar quem está dançando; 2) Não dançar com objetos na mão, como garrafas e cigarros, para não correr o risco de molhar o chão ou queimar alguém; 3) Dançar sempre fazendo a ronda, convenção que padroniza o deslocamento no sentido anti-horário para que o espaço seja bem aproveitado e acidentes sejam evitados. Esses hábitos atualmente são implícitos e fazem parte de um costume que é passado aos alunos especialmente em sala de aula, mas também a partir da frequência nos bailes.

Por fim, as danças de salão são praticadas em um gênero musical específico. A música que está sendo tocada é um dos pontos mais importantes a ser observado, sendo um dos principais fatores que permite-nos diferenciar um estilo de dança do outro em um baile, por exemplo, e que possivelmente é um dos responsáveis pelo repertório de passos de cada estilo. Em um baile/festa de dança de salão que toca gêneros musicais diferentes, os dançarinos ficam atentos e até aguardando seu ritmo preferido para adentrar na pista de dança. Se toca um samba, os casais dançam samba de gafieira, se toca bolero, o salão é tomado por dançarinos de bolero, e assim por diante. É possível dançar algum desses estilos em um gênero musical diferente do seu tradicional, mas ainda não é tão usual em bailes/festas.

Dentre essas nove características básicas descritas, três destacaram-se frente ao que objetiva-se neste estudo: a condução; o improviso, e o abraço. Na seção destinada à condução será levantada a relação entre conduzir e ser conduzido(a), pois ambas as funções tem igual importância nas danças de salão brasileiras, e interferem diretamente uma na outra. Quando se fala em improviso pode-se pensar em diversos conceitos e em múltiplas áreas de atuação, mas nesta pesquisa será investigada especificamente a improvisação coordenada, termo

emprestado da dança American Tribal Style® (ATS®) e que descreve a improvisação que parte de um repertório específico. Tive contato com este termo a partir da prática dessa dança, que foi desenvolvida pela bailarina Carolena Nericcio em São Francisco (CA) nos anos 1980, dando continuidade a um movimento iniciado nos anos 1960 pela bailarina Jamila Salimpour. O abraço é a posição mais frequente no estilo samba de gafieira, permitindo que a condução ocorra a partir da improvisação coordenada. A partir do estudo aprofundado dessas três características básicas espera-se compreender mais o princípio de interação entre os corpos das danças de salão brasileiras, antes de abordar as características específicas do samba de gafieira, para então poder observar sua aplicação a processos criativos teatrais.

### 2.1.1 Abraço

O abraço é uma das posições mais frequentemente utilizadas entre os pares em grande parte das danças de salão brasileiras. No samba de gafieira ele se faz muito presente, enquanto a posição de mãos com mãos citada anteriormente é utilizada raramente e em momentos pontuais. Permanecer no abraço cria a necessidade de trabalhar bastante as torções de tronco e quadril para explorar possibilidades de movimentação de pernas, afim de criar espaços entre os corpos ao longo do deslocamento da dupla. O abraço é fundamental na interação entre os corpos do samba de gafieira ou de qualquer outra dança de salão brasileira. Na proxêmica o abraço poderia ser localizado na distância íntima, onde os corpos mantêm-se desde muito colados até uma distância máxima de 40 centímetros.

Substantivo masculino; ação de envolver algo ou alguém com os braços, mantendo essa pessoa ou coisa próxima ao peito; junção; ligação entre coisas ou pessoas; demonstração de afeto, de amizade. Estes são alguns dos significados de abraço que podem ser encontrados nos dicionários, mas na prática ele ainda pode variar bastante dentro de cada cultura. Em muitas partes de países latinos como Brasil, Espanha e/ou Argentina, por exemplo, em alguns casos as pessoas costumam ter bastante facilidade para estabelecer contato físico com outras pessoas, principalmente se tratando do mesmo grupo sócio-cultural-econômico-racial. Neste caso é bem comum que as pessoas conservem algum tipo de contato físico quando se cumprimentam e até enquanto conversam, mesmo que tenham acabado de se conhecer. Esse

costume costuma causar certo estranhamento, admiração, empatia e/ou desconforto em pessoas de outras culturas, que muitas vezes podem ser mais reservadas e terem menos facilidade para estabelecer contato físico com pessoas desconhecidas devido a costumes de sua cultura e/ou religião. O que, naturalmente, acaba refletindo na dança de salão de cada lugar.

Na China e no Japão o contato físico costuma ser socialmente evitado inclusive entre pessoas conhecidas e o abraço com um desconhecido pode ser considerado um ato de desrespeito e grosseria. A forma mais utilizada de cumprimento entre as pessoas pode ser um leve balançar de cabeça ou no máximo um aperto de mãos em situações formais. No Japão o contato visual pode ser visto como sinal de agressão dependendo da situação. Nas religiões islâmica e judaica é comum que pessoas de gênero oposto nunca se toquem caso não sejam familiares ou uma pessoa que você adquiriu o direito de tocar – esposo/esposa. Apenas pessoas de mesmo gênero podem se abraçar e apertar as mãos. Uma das explicações é que o toque é considerado um ato de desrespeito caso não esteja dentro das situações citadas acima. Eles não se tocam pois se respeitam muito e uma pessoa deve *merecer* o direito de tocar alguém do gênero oposto. E também porque eles consideram tocar uma pessoa do sexo oposto essencialmente um ato sexual, ou pelo menos uma preliminar de um ato sexual. Nem mesmo um aperto de mãos é aceitável entre homem e mulher. Podemos ver que uma prática tão banal para alguns, pode ser uma forma de respeito – ou desrespeito – extremo para outros. Na França o contato físico é um pouco mais comum, mas entre pessoas desconhecidas o abraço ainda pode ser evitado e caso o contato físico em cumprimentos e despedidas exceda um aperto de mão, ou então dois beijos (um em cada lado do rosto), há o grande risco de a pessoa sentir-se bastante desconfortável e não retribuir a ação.

O abraço é um estágio um pouco mais avançado do contato físico. Muitas outras pessoas, como alguns chineses ou japoneses, nem mesmo sabem como reagir a um contato físico mais intenso como um abraço vindo de um desconhecido, pois não costumam abraçar pessoas pouco conhecidas ou desconhecidas no dia-a-dia. E aí o contato com pessoas de outras culturas que abraçam um pouco mais pode ser esquisito e desconfortável. Ou então pode ser uma experiência incrível.

Muito frequentemente o abraço faz parte do ritual de cumprimento entre os brasileiros e eu sou particularmente uma pessoa bastante abraçadora. Sou capaz de sair na rua

abraçando pessoas desconhecidas aleatoriamente sem nenhum problema, talvez também pelo contato tão precoce que tive com as danças de salão aos 15 anos. Recentemente passei uma temporada de 5 meses na Alemanha e pude notar uma grande diferença entre brasileiros e alemães em relação ao abraço e ao contato físico em geral. Eles são muito receptivos e gentis, mas tem um enorme respeito pelo espaço íntimo do outro. Me senti desconfortável em várias situações nas quais, ao conhecer uma pessoa nova, fui de braços abertos em direção a ela para dar um abraço caloroso e ela então me repelia estendendo uma mão à frente. No fim das contas aprendi que o aperto de mãos seria o mais adequado para cumprimentar pessoas novas. A partir daí antes mesmo de tentar um abraço, estendia minha mão para elas. O costume de abraçar amigos e familiares na Alemanha também não é tão forte como no Brasil e logo comecei a sentir muita falta de abraçar alguém de verdade, aquele abraço apertado e demorado que nunca havia percebido quanta falta fazia. A melhor forma que eu tinha de suprir essa carência era saindo para dançar forró (ritmo brasileiro bastante difundido na Alemanha atualmente) nas comunidades brasileiras onde os próprios alemães, que talvez pela convivência com brasileiros, abraçam com mais frequência e naturalidade<sup>38</sup>.

Nas danças de salão brasileiras os corpos costumam manter uma grande proximidade enquanto se movimentam, inclusive na região da pélvis. Isso se dá também pela forte presença da cultura negra na América Latina, como vimos no primeiro capítulo. Isso pode ser positivo ou negativo, dependendo do ponto de vista. Algumas pessoas ficam apavoradas só de pensar em ficar três minutos abraçadas com uma pessoa que não conhecem muito bem, enquanto outras desejam exatamente isso e mal veem a hora de sair para dançar várias músicas com um abraço bem apertado. O forró, o zouk brasileiro e o samba de gafieira estão

---

<sup>38</sup> Essa experiência me fez ser capaz de entender um pouco melhor sobre uma campanha que circula pelo mundo desde 2009, a *free hugs campaign* (campanha de abraços grátis). Ela começou com um jovem rapaz australiano, Juann Mann, que estava morando em Londres. Quando precisou voltar para sua terra natal ele se sentiu completamente só quando chegou no aeroporto e não havia ninguém para recebe-lo, para dar-lhe um abraço. Ao pensar que muitas outras pessoas poderiam se sentir tão só quanto ele sentiu-se naquele momento, escreveu “abraços grátis” em uma placa e foi para a avenida mais movimentada que pôde encontrar. Ele relata que após quase 15 minutos sem nenhum retorno a primeira pessoa que foi até ele, após abraçá-lo, conta que seu cachorro havia morrido naquela manhã e que fazia exatamente um ano que ela havia perdido sua única filha em um acidente de carro. Eles se abraçaram novamente e ela sorriu para ele, dizendo que isso era tudo o que ela precisava naquele momento (MANN, 2018, não paginado). A *free hugs campaign* já mobilizou pessoas de vários países, além de inspirar o surgimento de outras mobilizações similares. Existem estudos, como o *Does Hugging Provide Stress-Buffering Social Support? A Study of Susceptibility to Upper Respiratory Infection and Illness* (2015) do professor Sheldon Cohen, do Departamento de Psicologia da Carnegie Mellon University (Pensilvânia), indicando que o abraço pode ser capaz de nos proteger de doenças induzidas pelo estresse, evidenciando a influência positiva do seu apoio social na saúde.



sendo cada vez mais praticados fora do Brasil e a presença do abraço apertado pode ser um das razões, acredito.

Ao mesmo tempo o abraço já foi responsável pela proibição e/ou reprovação de algumas danças sociais enlaçadas. Como vimos, a valsa foi proibida durante algum tempo na Inglaterra e na Prússia, ainda na primeira metade do século XIX. Ela foi considerada imoral e indecente ao trazer o abraço fechado para a dança social, onde as pessoas, até então, estavam habituadas a dançar segurando apenas mãos com mãos, e sem entrelaçar os braços. A partir daí o abraço começou a fazer parte de outras danças sociais que vieram a surgir e mais tarde um pouco, no final do século XIX e início do XX, o maxixe também sofreu grande preconceito e reprovação da sociedade pelo mesmo motivo, mas com o detalhe de possuir movimentações sinuosas no abraço fechado. Outras danças também passaram por esse preconceito, como a lambada e o zouk brasileiro, bem como várias outras ainda sofrerão, porque o abraço é bastante polêmico e o contato e a troca de energia que ele proporciona podem ser muito bem vindos, ou não.

A reflexão sobre o abraço nas danças sociais enlaçadas se estende a uma situação geo-econômico-política internacional ocorrida em 1961, quando a Rainha Elisabeth II foi a Gana para evitar que o país se afastasse da *Commonwealth*<sup>39</sup> (comunidade das nações) e se voltasse à Rússia comunista. A rainha dança com o presidente Kwane Nkrumah o que vem a ser um *foxtrot*, dança social enlaçada estadunidense do final da década de 1910, o que representou um sucesso diplomático que partiu de uma abordagem controversa e pouco convencional por parte da Rainha Elisabeth II. O *foxtrot* é dançado em um abraço aberto, o que significa bastante contato físico para uma dança entre a rainha da Inglaterra e um presidente africano. Essa dança é encenada na série *The Crown* (2016), demonstrando a importância do papel que o abraço da dança social enlaçada cumpriu em favor do Reino Unido e em detrimento das hiperpotências USA e URSS. Abraçar é algo muito importante nas danças sociais enlaçadas, e a simplicidade dessa ação pode ser muito poderosa ao ser explorada cenicamente.

As pessoas começam a praticar danças sociais enlaçadas por inúmeras razões. Algumas querem socializar e conhecer pessoas novas, outras precisam fazer algum tipo de

---

<sup>39</sup> A *Commonwealth* é uma associação internacional formada por 54 governos, a maioria absoluta de ex-colônias do Reino Unido, Moçambique e Ruanda.

atividade física, tem também as que desejam trabalhar a timidez e acham que fazer uma dança que as mantém em contato com outras pessoas pode ajudar. Mas também existem as que evitam praticar uma dança social enlaçada exatamente por terem que ficar abraçadas com outras pessoas. A relação de cada pessoa com o abraço dentro da dança social enlaçada também pode variar bastante de acordo com circunstâncias sociais e culturais na qual ela se encontra, mas uma coisa é fato: no samba de gafieira o abraço é um fator significativo.

Como já foi dito anteriormente, podemos trabalhar basicamente com dois tipos de abraços, dependendo do estilo que se estiver sendo dançado e da movimentação que se deseja fazer: o abraço fechado e o abraço aberto. É possível variar entre eles em uma mesma dança, ou dançar com o mesmo abraço do início ao fim. Quando estão aprendendo a dançar, ou quando dançam com alguém desconhecido, é comum que as pessoas achem mais confortável dançar com o abraço aberto, assim conservam uma distância maior entre elas. E ao longo do tempo, quando forem ficando mais experientes, e também mais íntimas das pessoas com quem dançam, o abraço fechado começa a parecer uma boa ideia. No abraço do samba de gafieira a pessoa condutora posiciona sua mão direita nas costas da conduzida, mantendo uma leve pressão com o antebraço na lateral do corpo da pessoa conduzida, enquanto essa devolve a leve pressão com a mão esquerda nas costas da condutora. A mão esquerda da condutora mantém-se com a palma voltada para cima, onde a conduzida acomoda a sua própria mão, mantendo esse elo formado pelas duas mãos entre a dupla na maior parte do tempo.

Esta pesquisa tem a intenção de investigar as possibilidades e potencialidades cênicas que a interação entre os corpos do samba de gafieira praticado no salão pode trazer para o palco e para a preparação do intérprete, possivelmente desconstruindo o samba de gafieira e estabelecendo um diálogo com o teatro para tentar chegar a um resultado híbrido, artisticamente interdisciplinar. A partir das noções sobre o abraço compartilhadas aqui, que auxiliam na compreensão de como pode ocorrer o contato físico durante uma interação entre os corpos. Vejamos a seguir como ocorre a condução no samba de gafieira e como se dá sua relação com o abraço.

### 2.1.2 Condução

A condução ocorre na dança de salão brasileira quando uma das pessoas propõe o direcionamento da improvisação da dança da dupla, enquanto a outra pessoa corresponde a essa proposição. No samba de gafieira ela ocorre na maior parte do tempo a partir do abraço e a pessoa que propõe o direcionamento da improvisação é a que está sendo chamada nesta pesquisa de condutora, enquanto a pessoa que corresponde a essa proposição é a conduzida. A pessoa condutora precisa propor e aguardar a resposta da conduzida, que vai gerar outra pergunta e assim sucessivamente. A diferença entre uma função e outra é a forma como se responde a essas perguntas, como lida-se com elas. A pessoa condutora responde propondo uma nova direção, enquanto a conduzida responde gerando outra pergunta e deixando a direção em aberto, mas com várias possibilidades novas para que a condutora possa aproveitar.

Para que a interação entre os corpos que ocorre no samba de gafieira possa ser melhor compreendida é importante serem cuidadosamente observadas as funções exercidas pelos(as) condutores(as) e conduzidos(as). A função da pessoa condutora durante a dança é passar as informações de direção e tempo em que ela propõe que as movimentações da dupla aconteçam a partir dos passos daquele estilo específico. A partir daí cabe à pessoa conduzida responder a esses estímulos de acordo com seus próprios conhecimentos e experiências relacionadas a esses passos. A condutora precisa saber quais são as possibilidades que ela tem para propor à conduzida com segurança, além de conhecer as possibilidades de resposta da conduzida, mesmo sabendo que pode vir alguma resposta diferente das que ela já conhece. A função da conduzida é estar disponível e preparada para responder aos estímulos da condutora a qualquer momento. Nas danças de salão o que determina a direção em que a dupla irá se movimentar é o tronco da condutora, na maioria das vezes. Logo, a conduzida precisa estar sempre atenta ao tronco do seu par e seu objetivo é tentar manter-se correspondendo ao mesmo. A pessoa que está sendo conduzida também precisa preparar seu corpo para estar atenta durante toda a dança e conhecer as suas possibilidades de resposta a fim de responder rapidamente, trazendo ou propondo outras dinâmicas para a dança.

Não há passividade na condução que ocorre no samba de gafieira, tanto a pessoa condutora como a pessoa conduzida precisam estar ativas física e psicologicamente o tempo todo durante a dança. Ao falar de interação entre os corpos nas danças de salão há de se tomar

o cuidado de observar também cada corpo individualmente. É interessante que cada pessoa esteja antes consciente do seu próprio corpo. Essa consciência individual do corpo pode começar com o que Steve Paxton chama de *small dance* (pequena dança). “A pequena dança é o movimento efectuado no próprio acto de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado” (PAXTON<sup>40</sup>, 1996, p.50 apud GIL, 2001, p.134). Quando condutora e conduzida conseguem perceber seu próprio corpo no espaço e ter consciência de como ele está é mais possível que consigam perceber o outro com mais sensibilidade e eficiência.

A interação entre os corpos que ocorre no samba de gafieira exige um alto nível de atenção e escuta para que a dança seja eficiente e prazerosa para ambos os participantes. Na dissertação da professora da Universidade de Brasília, bailarina e coreógrafa Giselle Rodrigues<sup>41</sup>, quando ela se refere ao MA<sup>42</sup> (Movimento Autêntico) a escuta vem a ser o

[...] momento de uma espera para se escutar o corpo sem expectativas, onde há um momento de exercitar o esvaziamento do desejo e da reflexão sobre o que está sendo vivenciado, abrindo espaço para o corpo se manifestar a qualquer instante sem envolvimento do juízo crítico (BRITO, 2006, p.45).

A condução no samba de gafieira bem como nas outras danças de salão brasileiras acontece a partir do improvisado (a ser melhor abordado na próxima seção) e também a partir de um repertório específico e previamente aprendido por ambas, condutora e conduzida. Mas o fato de existir um repertório de passos em comum não pode impedir que os corpos estejam abertos a responder qualquer outro estímulo diferente dos aprendidos anteriormente que venha a surgir, especialmente por parte da pessoa conduzida. Ao falar do contato que existe no contato improvisação José Gil afirma que “A ideia de uma comunicação pelo tacto resume-se no seguinte: quando há contacto entre dois corpos, forma-se um corpo único tal que na consciência do corpo do bailarino ressoam os movimentos do corpo do seu par.” (2001, p. 143). E isso passa-se também na dança de salão brasileira quando a condução é

---

<sup>40</sup> PAXTON, Steve. “...To touch”, *Contact Quarterly*. v. 21, nº2, Verão/Outono 1996, p. 50.

<sup>41</sup> Mestre (2006) e doutoranda em Artes pela UnB com especialização em coreografia pela London Contemporary Dance School. Em Brasília Giselle dirigiu a companhia Basirah - Núcleo de Dança Contemporânea entre 1997 e 2012, depois de integrar o EnDança entre as décadas 1980 e 1990, sempre em Brasília. Atualmente coordena o N.E.M - Núcleo Experimental do Movimento como parte do projeto de extensão Mover/UnB e é participante do coletivo Aisthesis (Brasília, 2019).

<sup>42</sup> Para mais informações sobre Movimento Autêntico ver PALLARO, Patrizia. *Authentic movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow* (Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999).

efetiva. Quando a escuta está presente, os corpos conseguem comunicar-se de maneira tão rápida que às vezes pode ser difícil identificar de onde veio a informação inicial e/ou quem está conduzindo a dança. Para Gil:

Os dois corpos formaram um corpo único graças à transmissão de movimentos inconscientes de um corpo à consciência do corpo do outro e, através disso ao corpo do outro. É a consciência do corpo que abre o corpo do bailarino ao do seu par; e é a comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando-os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a fluência, a lógica rigorosa dos gestos de um corpo só (2001, p. 143).

A sensação de um corpo único dá-se também quando verifica-se uma boa utilização da ocupação e troca de espaços entre a dupla e também do espaço disponível à sua volta. Para que ela aconteça deve-se atentar ao uso do equilíbrio e do desequilíbrio. Para o dançarino e professor argentino de tango Maurício Castro<sup>43</sup> “dança é uma constante perda e recuperação do equilíbrio” (2002, p. 27). Em qualquer dança individual o bailarino(a) precisa lidar com a perda e recuperação do seu próprio equilíbrio, enquanto no samba de gafieira, além disso, cada um precisa lidar também com o equilíbrio e desequilíbrio de seu par. Em suas aulas o professor brasileiro de danças de salão Oscar Ricarte<sup>44</sup> sugere que a condução seja um convite que parte da pessoa condutora para que a conduzida venha a desequilibrar-se com ela. Acrescento ainda que esse convite ao desequilíbrio parte em um tempo e direção determinados por quem estiver conduzindo. Inicia-se um deslocamento a partir da proposta de desequilíbrio feita pela pessoa condutora à pessoa conduzida, que vai imediatamente buscar uma forma de se equilibrar novamente seguindo a direção do tronco da condutora. Essa proposta se dá a partir de três elementos em conjunto, a intenção, a atitude e a proposição. A intenção é responsável pela vontade que a condutora sente de movimentar seu corpo em uma direção, seguida da atitude que a leva a fazê-lo, resultando na proposição de movimentação à pessoa conduzida. Esse processo pode resultar em uma condução.

Entre as duas posições mais frequentes em que uma dupla pode dançar nas danças de salão brasileiras citadas anteriormente – o abraço e a posição de mãos com mãos – o objetivo

---

<sup>43</sup> Autor dos livros *Tango, the structure of the dance* (Argentina: Tango Discovery, 2002) volumes 1 e 2 e também do portal Tango Discovery: [www.tangodiscovery.com](http://www.tangodiscovery.com).

<sup>44</sup> Oscar Ricarte Dalvi é especializado em tango argentino, sendo um dos incentivadores desta dança no distrito federal.

é o mesmo: que as duas pessoas consigam comunicar-se mantendo uma dança fluente e dialogando com a música, sem precisar da comunicação verbal. Essa comunicação a partir da condução proposta por parte de uma das pessoas ocorre ainda a partir da improvisação, técnica muito utilizada em dança, teatro e música e que será abordada na próxima seção.

### 2.1.3 Improviso coordenado

O samba de gafieira e as danças de salão brasileiras em geral acontecem a partir do improviso, sendo esta a terceira característica básica das danças de salão brasileiras a ser destacada nesta pesquisa na busca pela melhor compreensão da interação entre os corpos que ocorre nessa dança. Além da condução já descrita anteriormente, outro fator que colabora para que a improvisação no samba de gafieira venha a parecer coreografada pode ser a presença de um repertório específico de passos, e que será melhor abordado na próxima seção. Este repertório possibilita que a dupla realize movimentos que podem ser considerados complexos com uma precisão muito grande. Importante frisar que a improvisação no samba de gafieira não se limita a esse repertório, ele serve como ponto de partida para que outras possibilidades venham a aparecer ao longo da dança. A improvisação que ocorre no samba de gafieira está sendo chamada nesta pesquisa de improvisação coordenada. Mas antes de adentrar essa questão, vejamos algumas outras referências sobre improvisação que também dialogam com o samba de gafieira e que podem auxiliar na compreensão do que vem a ser a improvisação coordenada.

Sabemos que na dança, no teatro e na música a improvisação se faz presente de diferentes formas e em contextos variados. Ao falar sobre a dança pós-moderna, a diretora e coreógrafa Zilá Muniz associa a improvisação em dança com “o princípio por detrás do jazz, segundo o qual os músicos improvisam, com uma limitação na estrutura” em um momento quando a improvisação acontece “a partir de uma estrutura ou proposta previamente definida, ou seja, as suas demarcações possibilitavam um tipo de situação ou movimentação” (2011, p. 75). Ainda sobre a improvisação na música, o compositor, professor e musicólogo brasileiro Hans-Joachim Koellreuter afirma que

Não há nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação. Para

improvisar é preciso definir claramente os objetivos que se pretende atingir. É preciso ter um roteiro, e partir daí trabalhar muito: ensaiar, experimentar, refazer, avaliar, ouvir, criticar, etc. O resto é vale-tudismo! (BRITO<sup>45</sup>, 2001, p.46 apud RIBEIRO, 2012, não paginado).

No dicionário Aulete uma das definições de improviso é “o que é dito ou feito sem preparação prévia”<sup>46</sup>. Mas isso não se aplica à dança, ao teatro ou à música na maioria das vezes, como afirma Koellreuter. Para que se consiga improvisar em dança, música ou teatro com propriedade é necessário muito tempo de estudo e treino naquela linguagem. A bailarina, preparadora corporal e diretora artística Cibele Ribeiro da Silva conclui que “a improvisação articula o sabido e o não sabido. Não é processo de invenção total, mas acontece a partir das referências que o artista possui” (RIBEIRO, 2012, não paginado). Cada experiência que o(a) artista(a) acumula na vida auxilia no seu desempenho no ato de improvisar.

No teatro a diretora e professora estadunidense Viola Spolin investiga a utilização de jogos de improvisação teatral, trazendo a discussão sobre o ato de experienciar. Entre os níveis físico, intelectual e intuitivo, ela ressalta este último como crucial no momento de expressão criativa que parte da espontaneidade. Essa espontaneidade é necessária para a prática do samba de gafieira, mesmo havendo um repertório de movimentos previamente aprendidos. Como ela coloca, “A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros” (SPOLIN, 2015, p. 4). É primordial no samba de gafieira, assim como em todas as outras danças de salão brasileiras, que os(as) dançarinos(as) não fiquem presos a estruturas previamente estabelecidas ou à reprodução de passos criados por outras pessoas. O domínio dos passos isoladamente de uma sequência ou coreografia é importante para que o indivíduo consiga construir uma autonomia, compreendendo como funcionam as junções e transições entre os passos.

Na dança-teatro alemã de Pina Bausch é explorada a “improvisação como estímulo

---

<sup>45</sup> BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

<sup>46</sup> Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/improviso>> . Acesso em jul. 2019.

revelador de conteúdos emocionais e psicológicos [...] improvisando sem música, utilizando a fala e, sobretudo, gestos cotidianos” (WEBER, 2015, p. 13). Sem mencionar a interdisciplinaridade ou indisciplinaridade artística legada por ela a seus bailarinos e bailarinas no Wuppertal Tanztheater, que continuam a responder à dificuldade de categorizar suas obras como pertencentes ao híbrido teatro dança, ao invés de teatro ou dança. Diferente do trabalho de Bausch, para Merce Cunningham o movimento significa o próprio movimento, negando o significado de emoções na produção e execução da dança. Ele passa a usar o acaso como procedimento de composição e a decomposição das sequências orgânicas dos movimentos como forma de combater o movimento como expressão de emoções e a organização corporal orgânica do bailarino (GIL, 2001, p. 34). Para Cunningham a consciência do corpo é focada na gramática, e não em sentimentos ou símbolos, como coloca Muniz:

o estado de consciência e de alerta que se desenvolve no bailarino no momento da dança é uma consciência do corpo e que é criada a partir da repetição da execução desta lógica. A experiência enquanto motor para o movimento se esvazia de elementos representativos ou emocionais, exigindo do bailarino a atenção no movimento puro (2011, p. 69).

Algo que pode ser visto nas duas propostas, de Bausch e Cunningham e também no contato improvisação de Steve Paxton é a dissociação do movimento em relação à música. No samba de gafieira o movimento e a música estão diretamente conectados, sendo a música inclusive um dos elementos de conexão entre condutora e conduzida. No contato improvisação de Paxton além de a interação entre os corpos não estar necessariamente associada a uma música, ela se dá a partir unicamente do contato entre esses dois (ou mais) corpos, sem estar ligada também a um repertório de movimentos, como ocorre no samba de gafieira.

Quando “a improvisação em dança passa a ser usada não apenas como elemento para a composição coreográfica, mas ganha a cena” e passa a ser o próprio espetáculo, temos a improvisação estruturada que proporciona a existência de “regras estabelecidas entre os dançarinos, deixando espaço para o acaso” (CUNHA, 2015, p. 56). A improvisação estruturada que começou a ser utilizada por Anna Halprin na década de 1940 e vinte anos mais tarde por Trisha Brown entre outros(as) coreógrafos(as) é um “tipo de improvisação que permite que a cartografia de cena possua várias marcações prévias, mas cuja composição de



movimentos se dá na hora da execução” (RIBEIRO, 2012, não paginado). A professora e coreógrafa Sabrina Cunha afirma que

Segundo Muniz (2004), a improvisação estruturada teve maior relevância na década de 1960 com os experimentos do *Judson Dance Theater*, a partir dos experimentos do grupo norte americano, em que se destacaram nomes como Trisha Brown, Ivone Rainer e Lucinda Childs (CUNHA, 2015, p. 55).

A improvisação coordenada parece estar bastante próxima da improvisação estruturada em alguns aspectos. Ao criar as movimentações e a estrutura do ATS, padronizando-o e registrando-o, Nericcio desenvolveu este método de improvisação chamado improvisação coordenada, “onde a líder utiliza sinais corporais para se comunicar com as outras dançarinas e juntas, improvisam com base em um repertório de passos comum a todas. No ATS não existe solo, sua principal regra é improvisar em grupo” (PIÑEIRO, 2013, não paginado). Identifico a presença da improvisação coordenada também no samba de gafieira e em todas as danças de salão brasileiras pois elas acontecem a partir de um repertório previamente conhecido e comum a todos os praticantes, apesar de também permitir a presença de improvisos livres e do acaso em sua estrutura. Portanto a improvisação coordenada é um método de improvisação que visa criar uma coreografia a partir de um repertório previamente aprendido pelas(os) dançarinas(os) de forma aleatória no ato da apresentação. Essa coreografia não é repetida em lugar algum, em ensaio ou outra apresentação. Tampouco a coreografia é ensaiada previamente. O que as dançarinas(os) fazem é treinar os passos e o próprio improviso coordenado durante os ensaios e/ou treinos.

Para que a improvisação coordenada aconteça no samba de gafieira, além de conhecer as noções de condução e do abraço, é importante compreender também as características específicas que fazem parte deste estilo de dança de salão brasileira e que veremos detalhadamente na próxima seção. O repertório de passos é o que vai guiar as possibilidades de improviso. A música interfere na forma com que será feita a transição entre um passo e outro. A multidirecionalidade, o estilo pessoal e os tipos de movimento são como os corpos vão se movimentar ao longo do improviso e conseqüentemente intervêm direta e vitalmente em como será a interação entre os corpos nessa dança.

## 2.2 CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DO ESTILO SAMBA DE GAFIEIRA

Dentro da dança de salão o samba de gafieira compõe o subgênero danças de salão brasileiras junto a vários outros estilos como o forró, o zouk brasileiro, a lambada, o bolero carioca, o soltinho, entre outros. Até onde pôde ser identificado nesta pesquisa o principal fator que nos permite diferenciar as danças de salão brasileiras das europeias e norte-americanas é a forma como cada corpo se move separadamente e como isso interfere na interação entre os corpos ao longo de uma dança. Por terem recebido muita influência de danças africanas, as danças de salão brasileiras acabaram incorporando à estrutura de dançar a dois socialmente a característica de movimentar mais cada um dos corpos dançantes, de maneiras e em direções diferentes, e com eles ainda mais próximos, especialmente a região do umbigo e pelve. As movimentações de cada uma das danças de salão brasileiras são bem diferentes umas das outras, tanto os passos quanto a forma de executá-los. Isso faz com que as danças de salão brasileiras a dois sejam unidas por uma série de características básicas em comum (divertir e socializar; dançar em duplas; dançar abraçado ou com as mãos entrelaçadas; dançar a partir de um repertório personalizado; ser dançada de maneira improvisada; estar sempre no plano alto; uma pessoa conduzir e a outra ser conduzida; ocorrer em lugares específicos, e dançar com um gênero musical específico) e ao mesmo tempo cada uma delas possua algumas características específicas que são responsáveis por diferenciá-las umas das outras.

Nesta seção buscamos o particular no samba de gafieira, buscamos compreender o *corpo samba* e sua presença nessa dança abraçada. Serão vistas separadamente cinco características específicas do samba de gafieira identificadas ao longo desta pesquisa: a música; os passos do samba de gafieira; a multidirecionalidade de tronco e quadril; os tipos de movimento, e o estilo pessoal. Elas foram observadas por mim a partir da experiência pessoal e profissional que tenho diariamente com o samba de gafieira por meio de aulas, bailes e processos de criação, a partir de conversas informais com outros profissionais da área e apoiada por autores e autoras como Zenícola (2005), Ligiéro (2011) e Perna (2001). Além de outros autores como José Gil (2001), Zilá Muniz (2011), Ciane Fernandes (2006) e Lenira Peral Rengel (2001) ao colaborarem com conceitos de outras danças que muitas vezes se aplicam ao fazer das danças de salão brasileiras e que serão importantes na compreensão e

fundamentação das características específicas do samba de gafieira apresentadas aqui.

### 2.2.1 Música – e síncope

Vimos anteriormente que existem vários subgêneros musicais do samba – samba-enredo, samba canção, bossa-nova, samba rock, samba funk, pagode, samba de roda, samba de gafieira, entre outros. É possível dançar samba de gafieira com todos eles, alguns sendo mais apropriados do que outros, especialmente pela velocidade, pelos instrumentos utilizados e pelas variações rítmicas. O samba de gafieira é o mais adequado para dançar o samba a dois. Pela forte influência do *jazz*, uma das características mais marcantes é a presença de instrumentos de sopro, muito característicos das *jazz bands*.

O samba é um gênero musical de compasso binário que teve início nos batuques africanos. Compasso é o agrupamento e organização dos tempos e ele ser binário significa que cada compasso é composto por dois tempos (pulsações), no caso do samba o primeiro é fraco e o segundo é forte. O fato de ter apenas dois tempos causa na dança a sensação de uma constante pulsação nos corpos dos(as) dançantes.

Chamada também de síncope, a síncope é um fenômeno rítmico presente em diversos gêneros musicais, muito encontrado nas músicas de origem africana. Ela acontece devido ao deslocamento das acentuações naturais do compasso, trazendo uma imprevisibilidade na cadência da música. De acordo com o escritor, professor e historiador brasileiro Luiz Antônio Simas,

Basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada (2016, não paginado).

Dentre os vários gêneros musicais que fazem uso da síncope, o samba é referência notória. Na dança isso se reflete em movimentações imprevisíveis, quando os dançarinos e dançarinas passeiam entre tempos e contratempos de forma inesperada, assim como a música. Os passos do samba de gafieira são resultado dessa forma diferenciada que a

música proporciona aos dançarinos(as).

O repertório do samba de gafieira é formado por um série de passos, assim como as outras danças de salão. O desenvolvimento desse repertório depende de uma série de fatores. O gênero musical é uma das primeiras influências, pois a partir dele geralmente são determinados os tipos de movimento que melhor cabem ali: uma música mais suave geralmente pede movimentos mais lisos ou sinuosos, ao passo que uma música mais cadenciada pode pedir movimentos mais pulsados e ágeis. Além das variações na utilização de tempos e contratempos em cada gênero musical, que determinam qual será a marcação do tempo dos passos de cada estilo de dança de salão.

Os passos do samba de gafieira são inconfundíveis. O fato de ocorrer a partir de um abraço e de haver a presença constante da pulsação leva a dupla a utilizar as movimentações de torção de quadril mais do que nas outras danças de salão brasileiras, devido em grande parte à síncope que toma conta da música, Isso provoca no corpo dos(as) dançarinos uma movimentação cadenciada e constante que difere completamente das dinâmicas presentes em outras danças de salão brasileiras.

Para abordar detalhadamente alguns dos passos do samba de gafieira é importante compreender o tempo em que eles vão acontecer. Por ser um gênero musical de compasso binário, no samba cada compasso é formado por dois tempos, ou duas pulsações, sendo o primeiro fraco e o segundo forte. Ao dançar samba de gafieira podemos dançar utilizando os tempo e/ou os contratempos. Dançar “em tempo” é quando utilizamos apenas os tempos, significa transferir o peso (pisar) uma vez em cada tempo, apenas na pulsação. Para dançar “em contratempo” utilizamos o tempo e o contratempo quando trocamos de peso duas vezes no primeiro tempo (fraco) sem sair do lugar, e apenas uma vez no segundo tempo (forte) realizando um deslocamento, pois o que seria a segunda troca de peso neste segundo tempo é substituída por uma suspensão, onde não há transferência de peso, apenas uma espera para iniciar o novo ciclo de transferências de peso do próximo compasso. O deslocamento vai ocorrer no som mais forte e grave (no “bum”) da música, enquanto a troca de peso de um pé para o outro deve ocorrer no tempo mais fraco, onde o contratempo fica mais evidente. É bem importante realizar a troca de peso sem sair do lugar para não descaracterizar a base do samba de gafieira. É também fundamental ressaltar a importância dessa suspensão que ocorre no momento do deslocamento, a qual a maioria das pessoas chama de “pausa”, ou “pausa

contínua”, e que se faz presente o tempo todo nos passos. Ela é uma das maiores responsáveis pela pulsação que podemos ver nos corpos dos(as) dançarinos e dançarinas.

### 2.2.2 Passos do Samba de Gafieira

Ocorrendo primordialmente a partir do improviso a dança de salão é um evento social, sendo comum que uma pessoa veja o improviso da outra e acabe reproduzindo algum movimento que tenha achado bonito ou ousado. Essa repetição vai passando de uma pessoa para a outra e com o tempo esse movimento passa a ser um código comum entre os dançarinos e dançarinas, sendo incorporado ao improviso dessa dança. Isso acontece em todos os estilos de dança de salão e apesar de já existirem alguns passos consagrados, eventualmente aparecem novos passos criados pelos(as) dançarinos(as) das novas gerações. É assim que ocorre a reciclagem e também o surgimento de novos estilos, de forma similar como a hibridação entre culturas descrita por Canclini e Burke no primeiro capítulo desta dissertação ou como a interdisciplinaridade artística apontada por Villar.

Dentre as danças de salão brasileiras o samba de gafieira é um dos estilos que possui maior padronização em relação aos nomes dos passos, apesar de ainda existirem algumas divergências em relação a alguns deles. De acordo com Perna (2001), alguns dos passos mais antigos e tradicionais são cadeirinha, balão, puladinho, balão apagado, pica-pau, bicicleta, pião e cruzado (ou cruzadinho). E há ainda outros passos que ele considera mais modernos, criados em meados de 1990: chicote, facão, faquinha, gancho, gancho redondo, romário, letra, puladinho redondo, trança, enceradeira, assalto, tesoura, caminhada e o “esse” (ou “S”)<sup>47</sup>. Hoje, 14 anos depois do registro realizado por Perna, muitos dos passos que ele chamou de modernos são considerados tradicionais no samba de gafieira, além de alguns outros como a escovinha, a trança, as sacadas, e o picadilho. Com menos de 100 anos de existência o samba de gafieira pode ser considerado uma dança muito recente e por estar em constante mudança hoje existe uma série de novos passos considerados modernos. Não seria exagero imaginar que talvez daqui a mais 14 anos eles também passem a ser considerados tradicionais.

---

<sup>47</sup> Link para vídeo com os passos do samba de gafieira descritos por Marco Antonio Perna: <<https://www.youtube.com/watch?v=bIYbMAuzSKI&feature=youtu.be>>. Acesso em jul. 2019.

Todos os passos a serem vistos a seguir acontecem a partir desse padrão de tempo descrito acima, em tempo ou em contratempo. As marcações e transferências de peso podem variar de acordo com as mudanças nos padrões musicais, como o deslocamento das acentuações naturais como ocorre na síncope e também de acordo com a interpretação musical dos(as) dançarinos(as), que podem optar por dançar ressaltando apenas a percussão, a melodia ou a voz, acelerar, desacelerar, dançar apenas em tempo, ou em contratempo, além de poder variar entre todas as opções, mas voltando corriqueiramente ao primeiro padrão de tempo descrito acima.

São muitos os passos do samba de gafieira, entre os tradicionais, modernos e ainda as combinações entre eles. Esta pesquisa foca nos que foram selecionados pela aparente maior valia para a aplicação prática bem como para a análise que será realizada no Capítulo III acerca da interação entre os corpos. Esta seleção inclui os passos aqui descritos: 1) balanço; 2) base frente/trás; 3) pica-pau; 4) balão/balão apagado; 5) puladinho; 6) pião; 7) cruzadinho; 8) gancho; 9) gancho redondo; 10) “esse” (ou “S”); 11) caminhadas; 12) sacadas; 13) escova/escovinha; 14) picadilho<sup>48</sup>. Eles foram selecionados por serem considerados passos primários, ou seja, além de acontecerem individualmente, fora de uma combinação, eles servem de base para a criação de combinações que podem dar origem a outros passos ou variações deles mesmos.

O balanço é o passo mais simples e é uma das bases do samba de gafieira, ele consiste em um balanço lateral onde dá-se um passo para cada lado. Entre um passo e outro bate-se um pé no outro para marcar o contratempo da música. Ele é utilizado especialmente em músicas um pouco mais lentas, pois pode se tornar um pouco desconfortável se realizado em músicas muito rápidas.

A base frente/trás (ou passo básico) é executada em contratempo. Troca-se de peso no lugar duas vezes, começando com a esquerda, e em seguida leva-se a perna esquerda atrás para provocar um deslocamento. Em seguida repete-se a transferência de peso no lugar, agora começando com a perna direita, levando-a à frente em um novo deslocamento semelhante ao primeiro. Essa base é muito utilizada em aulas de turmas mais iniciantes quando os alunos(as) e dançarinos(as) ainda precisam entender o tempo em que o samba de gafieira ocorre. À

---

<sup>48</sup> Link para vídeo com os passos do samba de gafieira selecionados para esta pesquisa: <<https://www.youtube.com/watch?v=tPaL9yyYox4&feature=youtu.be>>. Acesso em jul. 2019.

medida que a dança vai se tornando mais avançada essa base começa a ser “mascarada” em meio a outros passos.

O pica-pau é um dos passos mais antigos e tradicionais do samba de gafieira. Os malandros iam para as gafieiras com seus sapatos de bico, e ao abrirem a base ao lado, batiam com os bicos dos sapatos no chão, imitando o som que um pica-pau faz na madeira. No abraço fechado a dupla dá um passo para o mesmo lado, e de frente um para o outro, levando a perna que está sem peso atrás e dando duas batidinhas no chão com o bico do sapato. O movimento é repetido da mesma forma para os dois lados.

O balão é um passo que o samba de gafieira herdou do maxixe, estando em seu repertório desde o início. A dupla movimenta os quadris colados e circulando, com a pulsação sendo marcada ora à frente, ora atrás. O balão apagado é uma variação deste primeiro onde a pessoa condutora fica entrando e saindo da frente da conduzida, realizando o mesmo movimento circular com os quadris.

Puladinho também é um dos passos mais antigos do samba de gafieira (PERNA, 2001, p. 143), estando entre um dos mais tradicionais. Uma das teorias é de que ele tenha vindo da ginga da capoeira, por realizar movimentos multidirecionais de pernas e quadris da mesma maneira. Nele a dupla mantém os quadris bem colados e movimentando-nos em várias direções, geralmente em contratempo. O puladinho pode ser feito frente a frente, mas também pode ser feito lado a lado, um de frente e o outro de costas, entre outras variações.

O pião é um passo onde a dupla faz um giro compartilhando o mesmo eixo. Ainda no abraço a condutora inicia o giro abrindo espaço para a conduzida contorná-la e em seguida ela mesma contorna a conduzida que também abriu espaço para esta primeira. Assim tem início uma sequência de giros no eixo que proporciona um deslocamento da dupla devido à constante troca de espaço que ocorre. Pode-se fazer também um meio-pião, que segue a mesma dinâmica do pião, mas com apenas um giro. Tanto o pião como o meio-pião geralmente iniciam no puladinho.

O cruzadinho é uma troca de lado que acontece depois do gancho, variando entre o gancho normal (com a perna direita do condutor à frente) e o gancho invertido (com a perna esquerda do condutor à frente). Depois do gancho, a condutora pisa com a perna esquerda abrindo à frente enquanto conduzida pisa abrindo com a direita atrás, deslocando o eixo e

ambas transferem o peso para a outra perna, cruzando logo em seguida e repetindo o processo com a outra perna. O cruzadinho pode ser feito para a frente (que é o que a pessoa condutora geralmente faz) ou para trás (realizado pela conduzida). Importante salientar que neste passo cada pessoa permanece em uma linha diferente, ao invés de ocupar a mesma linha como ocorre no balanço ou na base frente/trás.

O gancho talvez nem se enquadre tão perfeitamente como um passo, pois ele não chega a ser um passo e sim um elo que conecta um passo ao outro sem ter que voltar para a base frente/trás ou para o balanço. O gancho é o momento em que ambos estão um de frente para o outro, mas cada um em uma linha, o que faz com que os dois precisem dar uma leve torcida no tronco para conseguirem continuar com o tronco voltado para o seu par enquanto as pernas permanecem voltadas para frente. A maioria dos passos vai acontecer a partir daí. O gancho é um passo que foi incorporado ao repertório do samba de gafieira apenas no final da década de 1980 e início da década de 1990 (PERNA, 2001, p. 143). O gancho redondo é uma forma de voltar para a base depois do gancho, mas trocando de lado ao invés de manter a mesma direção em que estava o gancho. O ideal é que a pessoa condutora realize a troca de lado no eixo, enquanto a conduzida marca o contratempo contornando-a antes de voltar para a sua frente.

O “esse” ou “S” também é uma troca de lado, porém ele é feito sem a abertura que ocorre no cruzadinho. Dá-se um passo à frente com a perna direita, girando em cima dessa mesma perna para então pisar na direção oposta com a perna esquerda e repetir o mesmo processo quantas vezes for necessário, seguindo uma sequência de “passo, giro no eixo, passo”. O “esse” pode ser feito para frente ou para trás e tanto condutora ou conduzida o fazem para ambos os lados.

As caminhadas são muito presentes no samba de gafieira, e podem acontecer em tempo ou em contratempo. Consistem em um deslocamento da dupla no abraço em uma mesma direção e podem ocorrer com ambos na lateral (como no gancho e no cruzadinho), e cruzando de um lado para o outro.

As sacadas foram importadas do tango e consistem em uma invasão no espaço da outra pessoa que resulta em uma tirada de perna que pode ser baixa, alta, pequena ou grande. Elas foram incorporadas ao samba de gafieira posteriormente e alguns professores mais tradicionalistas recusam-se a fazê-las por alegarem que não fazem parte do que chamam de



“gafieira antiga”, que seria um samba de gafieira mais tradicional. Ainda assim elas são muito usadas e já foram incorporadas ao repertório do samba de gafieira pela maior parte das pessoas, que muitas vezes podem desconhecer que vieram do tango.

A escova ou escovinha é um movimento bastante tradicional do samba de gafieira, mas que também foi incorporado um pouco mais tarde em seu repertório. Escovinha é qualquer movimento em que se esteja arrastando a sola do sapato (ou do pé) no chão, como se estivesse escovando-o com uma bucha, exercendo uma pressão contra o chão na pulsação da música. Existem várias possibilidades de fazer as escovinhas: no abraço fechado, os dois de frente para a mesma direção, com o peso na perna da frente, com o peso na perna de trás, ou com o peso dividido, entre outras.

Picadilho ou picadinho é um passo que trabalha a torção do quadril em que as pessoas condutora e conduzida ficam de frente uma para a outra e andam em uma linha reta, ou ficam paradas no lugar. O mais importante é manter a torção ocorrendo de um lado para o outro.

Os passos do samba de gafieira serão utilizados nos processos criativos como uma forma de compreender melhor a interação entre os corpos que ocorre nesta dança e também como material artístico para a provocação e criação de cenas ou de potencialidades para intérpretes teatrais dividindo o palco. A seguir será possível conferir a multidirecionalidade entre tronco e quadril, que aplica-se diretamente a vários dos passos descritos acima.

### 2.2.3 Multidirecionalidade de tronco e quadril

No samba de gafieira estão presentes as duas formas de movimentar o torso: a maneira mais rígida das danças de salão europeias e com a multidirecionalidade presente nas danças de origem africana. O que há de comum entre todas as danças de salão latinas onde o samba de gafieira está inserido é que além de influências europeias todas carregam uma forte herança negra em seu DNA e isso manifesta-se principalmente na forma com que cada bailarino/dançarino movimenta seu corpo individualmente, antes mesmo de haver o contato com a outra pessoa. Ligiéro afirma que nas danças de origem africana existem

movimentações de torso multidirecionadas, sinuosas e expansivas, “alternando movimentos de ombros, quadris e ventre de forma a desobedecer à unidade do torso” (2011, p. 132). Ele ainda cita o código estilístico *Choreometrics* desenvolvido pelo etnomusicologista, folclorista e cineasta estadunidense Alan Lomax<sup>49</sup> e pela dançarina e professora estadunidense Forrestine Paulay<sup>50</sup> (em colaboração com a coreógrafa Irmgard Bartenieff).<sup>51</sup> Eles analisaram centenas de filmes de dança a partir do sistema *choreometrics* e produziram o filme de 40 minutos, *Dance and Human History* (1974)<sup>52</sup>, onde eles analisam os movimentos dos dançarinos e danças étnicas de diferentes continentes. No *Choreometrics* pode-se perceber a confirmação das informações acima sobre o tronco rígido nas danças europeias e também nas ameríndias, além de também reforçar a multidirecionalidade de movimentos presente nas danças africanas. Ligiéro acrescenta que no filme de Lomax e Paulay,

o estudo da dança, embora percebido de modo bastante simples, revela-se útil como exemplo visual da semelhança que existe entre as danças europeias e ameríndias no tocante ao uso do torso como uma unidade, ao passo em que as danças africanas, esta ordem é quebrada por movimentos multidirecionados (2011, p. 132).

O torso é uma das partes do corpo mais significativas quando se refere à comunicação dos corpos nas danças de salão, sejam europeias, latinas ou norte-americanas. No entanto, em algumas delas é possível ver um pouco mais de variedade nas possibilidades de movimentação propostas com o tronco do que em outras. A característica do torso sendo usado como uma unidade é bem nítida nas danças de salão europeias, enquanto que muitas danças de salão brasileiras como o maxixe e o samba de gafieira quebram esse padrão trazendo os movimentos multidirecionais das danças africanas.

Tanto o tronco como unidade quanto suas movimentações multidirecionais estão

---

<sup>49</sup> Lomax é também arquivista, acadêmico, ativista político e historiador. Ele produziu gravações, concertos e programas de rádio nos EUA e na Inglaterra, que desempenharam um papel importante na preservação das tradições de música folclórica nos dois países e ajudou a iniciar tanto o reavivamento popular estadunidense quanto o britânico nos anos 1940, 1950 e início dos anos 1960.

<sup>50</sup> Ph.D. em aconselhamento terapêutico pela Gestalt Internacional Study Center (GISC). Co-desenvolvedora do programa de treinamento Laban Effort / Shape, que junto com a fisioterapeuta Irmgard Bartenieff e Martha Davis, ensinou no Dance Notation Bureau em Nova York no início dos anos 1960.

<sup>51</sup> Bartenieff foi aluna de Rudolf Von Laban, e uma das maiores divulgadoras do método nos Estados Unidos. Posteriormente fundou o Laban/Bartenieff Institut of Movement Studies (LIMS) (Instituto Laban/Bartenieff de Estudos do Movimento).

<sup>52</sup> Link para o filme: <<https://www.youtube.com/watch?v=MOsZhZIQ-6Q>>. Acesso em nov. 2018.

presentes no samba de gafieira e em grande parte das danças de salão brasileiras. A movimentação do tronco como uma unidade possibilita a conexão entre os dois corpos, enquanto as movimentações de torso multidirecionais permitem que a partir dessa conexão a dupla consiga explorar novas possibilidades. Daí vieram danças como o maxixe, o samba de gafieira, o zouk brasileiro e até mesmo o forró. Todas elas tem como forte característica os corpos movimentando-se bem colados e com o tronco variando bastante de direção. No samba de gafieira utiliza-se o tronco reto, mas também várias outras direções, em especial as torções, com o objetivo de dar mais espaço para as pernas da dupla poderem fazer variações. Além da multidirecionalidade pode-se observar nos corpos dos(as) dançarinos(as) a presença de alguns tipos de movimento que interferem em como eles vão dialogar, uma vez que esses corpos estão muito próximos.

#### 2.2.4 Tipos de movimento - gingado, pulsado e liso

Estou chamando de tipos de movimento as diferentes possibilidades de se movimentar o corpo nas danças de salão brasileiras: pulsado, liso, gingado, arrastado, sinuoso, quebrado, denso, pulado/quicado, deslizado e flutuado. Mesmo no dia a dia nosso corpo pode se mover de diferentes maneiras, de acordo com a necessidade de cada ocasião. Quando desejamos fazer algum movimento de maneira mais sutil e/ou silenciosa, por exemplo, eventualmente utilizamos os tipos de movimento liso e denso, enquanto que quando estamos com o corpo fraco ou cansado o tipo de movimento arrastado pode se fazer presente, ou em situações de excitação, muito frequentemente podem aparecer os tipos de movimento pulsado, pulado ou quicado.

Nos exemplos citados acima os tipos de movimento geralmente são utilizados de forma não racional, enquanto que na dança e no teatro fazemos uso desses tipos de movimento de maneira consciente e proposital. Um mesmo movimento pode ser executado com diferentes tipos de movimento - isolados ou em conjunto. Na dança um mesmo movimento pode ter diferentes significados ou imagens dependendo do tipo dele em sua realização. No teatro esses tipos de movimento podem também ser utilizados na criação de personagens e/ou de cenas com ou sem a presença da dança.

Ao observar as diversas danças de salão, percebi que cada estilo utiliza um conjunto de tipos de movimento, geralmente com dois ou três principais. É possível que o mesmo passo seja utilizado em vários estilos de dança de salão, sendo diferenciado em cada um deles pelo tipo de movimento com que é executado. Na DS vários fatores motivam/determinam a utilização dos tipos de movimento. Por influência da música que está tocando e/ou das variações dentro dela, das características do piso, das condições físicas das pessoas que estão dançando, assim como pela idade e até o gosto pessoal de cada dançarino(a) por um ou outro tipo de movimento. Enquanto alguns(as) dançarinos(as) preferem fazer movimentos mais lisos e lentos, outros aventuram-se nos mais rápidos e pulsados.

No samba de gafieira os tipos de movimento mais presentes pelo que pude observar até então são o pulsado, o liso e o gingado. Entre os passos destacados na seção anterior, por exemplo, podemos classificar balanço, puladinho, balão e balão apagado como movimentos originalmente gíngados; cruzadinho, escovinha e pica-pau como movimentos pulsados e pião, “esse”, sacadas e picadilho como movimentos lisos. Por mais que um passo possua originalmente um tipo de movimento, o mesmo pode ser executado com outro(s) tipo(s) de movimento e acabar dando origem a um outro passo, ou variações deste mesmo. Por exemplo, o puladinho é um passo originalmente gíngado, enquanto o pião é originalmente liso. E existe hoje o pião de puladinho (ou pião puladinho), no qual executa-se um pião com o corpo gíngado do puladinho, dando origem a variações de ambos os passos.

No samba de gafieira poderíamos supor que o tipo de movimento gíngado tenha vindo da capoeira bem como ter sido influência de danças de origem africana, que também ajudaram a configurar a capoeira. Poderíamos supor também que o tipo de movimento pulsado pode ter conservado fortes características da polca que também dança-se com uma pulsação constante e pela cadência da música samba. Além de que o tipo de movimento liso pode ter sido incorporado ao samba de gafieira a partir da influência que teve no período das *jazz bands*. Porém, independentemente da possível origem e razões destes tipos de movimento estarem presentes nesta dança, o que mais nos interessa agora é buscar uma forma de compreender *como* e *porque* eles ocorrem na prática.

Rudolf Laban desenvolveu uma metodologia de análise do movimento onde na categoria Expressividade (como nos movemos), propõe a existência de quatro fatores que seriam responsáveis pelas diferentes qualidades dinâmicas do movimento existentes: fluência,

espaço, peso e tempo. “Estas qualidades dinâmicas oscilam em gradações entre duas polaridades de cada fator”, a polaridade Condensada (*Condensing*) e a polaridade Entregue (*Indulging*) (FERNANDES, 2006, p.75). Na polaridade Condensada há fluência controlada, espaço direto, peso firme e tempo súbito. Na polaridade Entregue há fluência livre, espaço flexível, peso leve e tempo sustentado. Fernandes coloca que “as qualidades *dinâmicas*, como o próprio nome indica, refletem uma *mudança* quanto aos quatro fatores, nas gradações condensada e entregue” (2006, p. 75). A partir de combinações entre as qualidades dinâmicas do movimento, Laban determinou oito ações básicas do esforço, que “é a ação na qual fica evidente uma atitude do agente perante os fatores de movimento espaço, peso e tempo” (RENGEL, 2001, p. 20). A fluência não entra nessas combinações pois “qualquer que seja a qualidade da fluência, a ação acontece” (RENGEL, 2001, p.21).

Quadro 2 – Lista das oito ações básicas propostas por Rudolf Laban

AÇÃO BÁSICA	ESPAÇO	PESO	TEMPO
Torcer	Flexível	Firme	Sustentada
Pressionar	Direta	Firme	Sustentada
Chicotear	Flexível	Firme	Súbita
Socar	Direta	Firme	Súbita
Flutuar	Flexível	Leve	Sustentada
Deslizar	Direta	Leve	Sustentada
Pontuar	Direta	Leve	Súbita
Sacudir	Flexível	Leve	Súbita

Fonte: RENGEL, L. *Dicionário Laban*.

Com esse sistema proposto por Laban pode-se compreender melhor *como* acontece determinado movimento, cotidiano ou dançado. A partir da noção das oito ações básicas é possível tecer observações que podem auxiliar na compreensão dos três tipos de movimento do samba de gafieira que interessam nesta pesquisa: liso, pulsado e gingado. Para executar um

passo é fundamental compreender *como* executar esse passo, assim como no exemplo ilustrado por Rengel:

Não se trata apenas de dar um giro, mas de **como** dar um giro. Qual tipo de uso do espaço do giro? Um giro é mais rápido ou lento? Um giro é leve, mais ou menos leve? Este **como** se executa um movimento é chamado de qualidade do movimento, isto é, ele é executado **como**? De maneira leve ou firme ou mais ou entre leve e firme? Como é o uso do Espaço? Mais sinuoso ou mais direto? Quem está dando o giro? Que corpo é esse? (2017, p. 21, grifos dos autores).

Além das oito ações básicas do esforço, existem as ações de esforço análoga, combinada, complexa, contrastante, derivada, incompleta e as ações de esforço principais, que derivam da(s) ação/ações básica(s) de esforço. Rengel coloca que

Ao analisarmos e esmiuçarmos as ações presentes no nosso dia-a-dia (ações combinadas, incompletas, derivadas, dentre outras), descobrimos que elas são derivadas das oito ações básicas. As oito ações básicas, apresentadas por Laban, possibilitam, por meio de relações teórico-práticas e experiências dançadas, a reconfiguração delas mesmas e dispararam mais ideias, mais questionamentos. Elas são uma abertura para o mundo de ações. São como “ações mães” e a partir delas um mundo repleto de outras (RENGEL, 2017, p. 34).

Partindo das oito ações básicas propostas por Laban e seguindo o pensamento de Rengel, de que outras ações/movimentações cotidianas podem ser desdobramentos dessas oito ações que ela chama de “ações mães”, proponho observar os tipos de movimento gingado, pulsado e liso, fazendo uma relação entre os fatores de espaço, peso e tempo.

O gingado é um tipo de movimento caracterizado por uma movimentação mais contínua e arredondada, onde os corpos estão aparentemente mais relaxados e frequentemente movimentando-se em direções múltiplas, com quadril e tronco em oposição. O gingado está presente não só no samba de gafeira, mas em toda manifestação sambista, nos corpos dos malandros, das passistas, na capoeira, no futebol brasileiro. Gingado vem de ginga, e na capoeira, de acordo com Denise Zenícola,

Ginga é o movimento fundamental, do qual partem os golpes. O corpo oscila constantemente de forma ofensiva e ou defensiva e o capoeirista, movendo-se de modo imprevisível e rítmico, mantém a base de apoio. O balanço procura iludir e desorientar o adversário, impedindo a referência fixa, o que dificulta a estratégia de ataque do adversário. Quanto melhor o

gingado, maior imprevisibilidade no ataque (2005, p. 241).

Zenícola descreve o modo de se mover na ginga da capoeira como imprevisível e rítmico, e essa imprevisibilidade é exatamente o que caracteriza o tipo de movimento gingado do samba de gafieira, dentro de um padrão rítmico, e somado à maleabilidade do corpo. Ela ainda acrescenta que a ginga

É a possibilidade articulada em todas as direções, de um quadril solto, em curvas e sinuosas que estabelecem a ginga da dança. Tal mobilidade, de coluna vertebral e dos quadris, estabelece um jogo de corpo dinâmico e peculiar. Desta forma, a ginga apresenta um jeito de dançar que mistura molejo e malandragem, irreverência e alegria (2005, p. 242).

Tomando como referência as oito ações básicas propostas por Laban, pode-se afirmar que a soma das ações básicas Torcer, Deslizar e Pressionar contemplam bem o que ocorre no corpo do(a) dançarino(a) no tipo de movimento gingado. Para ganhar amplitude neste tipo de movimento é necessário pressionar o chão, ação básica onde a qualidade de movimento de espaço é direta, peso firme e tempo sustentado. Ao mesmo tempo, a multidirecionalidade de tronco e quadril que ocorre pode ser visualizada a partir da ação básica torcer, que ocorre de forma flexível no espaço, com peso firme e tempo sustentado. Por mais que o gingado possa transmitir a sensação de corpo “frouxo” e sem sustentação, é exatamente o oposto que acontece na prática. Para produzir a sensação de leveza e relaxamento que ocorre no gingado o corpo precisa estar firme, porém flexível no espaço, variando as direções de acordo com a necessidade de cada transferência de peso gerada a partir do desequilíbrio anterior. Essa firmeza pode vir a partir da qualidade dinâmica de peso firme com o tempo sustentado da ação básica Torcer, presente especialmente no centro do corpo (abdome/ventre).

Pulsado vem de pulsar, que pode ser algo breve e repetido a intervalos regulares, altamente rítmico. O mesmo que latejado, agitado, palpitado, arquejado e/ou impelido. O tipo de movimento pulsado está constantemente presente ao longo da dança samba de gafieira, apesar de poder ser melhor visualizado em determinados passos como a escovinha e o picapau nos quais ele costuma ser intensificado. Ele se dá em grande parte por conta da pulsação que existe no gênero musical samba, que por ser um ritmo binário possui um intervalo muito pequeno entre um tempo forte e outro, fazendo com que as transferências de peso tenham que

acontecer com uma certa rapidez e agilidade. Apesar de o tipo de movimento pulsado parecer ser pesado, é leve, e costuma aparecer com mais frequência na presença de músicas mais rápidas. Para que o pulsado não se torne pulado, a dança toda ocorre com o máximo de contato dos pés com o chão possível, assim a pulsação ocorre com menos esforço.

Entre as ações básicas propostas por Laban pressionar, sacudir e deslizar representam bem o tipo de movimento pulsado. Em geral nesse tipo de movimento os corpos dos(as) dançarinos(as) mantêm-se na vertical e com uma multidirecionalidade de troncos um pouco menor. Isso ocorre devido à necessidade de firmeza que a velocidade exige. Com isso é primordial pressionar o chão com os pés o máximo possível, aproveitando o atrito para empurrar o chão e buscar impulso, o que corre com as qualidades de movimento de espaço direto, peso firme e tempo sustentado. Junto a essa ação de pressionar o chão, há a ação de sacudir o corpo, com as qualidades de movimento de espaço flexível, peso leve e tempo súbito. A soma dessas duas ações básicas podem descrever ainda melhor o tipo de movimento pulsado quando unidas à ação básica deslizar, que age a partir das qualidades de movimento de tempo direto, peso leve e tempo sustentado. Seria como sacudir o corpo deslizando, e pressionar o chão para atingir tal resultado de maneira precisa.

O tipo de movimento liso quebra bastante com a multidirecionalidade de tronco e quadril presente no samba de gafieira, e também com a pulsação e a ginga, apesar de manter o padrão rítmico. O corpo dos dançarinos tende a manter uma postura mais ereta, semelhante com as danças de salão europeias, onde a torção concentra-se na horizontal. O tipo de movimento liso costuma ser utilizado com mais frequência quando a música dá destaque à melodia e a pulsação fica menos evidente, o que ocorre com frequência em músicas de samba que tem uma levada influenciada pelo *jazz*. É bastante incomum uma dança no samba de gafieira acontecer toda a partir do tipo de movimento liso, geralmente ele aparece para trazer uma contraposição aos movimentos gíngados e pulsados que permanecem na maior parte do tempo. Passos que costumam ser executados com mais frequência com o tipo de movimento liso são pião, “esse”, sacadas e picadilho.

As ações básicas que podem melhor descrever o tipo de movimento liso são deslizar, pressionar e pontuar. O tipo de movimento liso geralmente é um pouco mais deslizado e direto do que o gíngado ou o pulsado, por exemplo. Pressionar o chão é importante, mais uma vez, para impulsionar o corpo do(a) dançarino(a) na direção desejada. No tipo de movimento



liso do samba de gafieira a ação básica deslizar é primordial para não causar oscilações no torso. Pontuar é a ação básica que mais descreve o que há de diferente entre este e os outros dois tipos de movimento, pois a qualidade de espaço é direta, a de peso leve e de tempo súbito. Quando o passo é executado com o tipo de movimento liso, por exemplo, a utilização do espaço é direta, enquanto o peso fica o mais leve possível e o tempo precisa ser súbito. O corpo do(a) dançarino(a) precisa mover-se de forma eficiente e objetiva.

Pode-se precisar das três qualidades de movimento em uma mesma música, sendo importante o(a) dançarino(a) conseguir transitar entre os três e, principalmente, diferenciá-los em seu corpo, pois é isso que traz dinâmica para a dança samba de gafieira, evitando que ela fique chapada. Muitas vezes a forma com que são utilizadas essas três qualidades de movimento ao longo de uma dança depende também do estilo pessoal de cada dançarino(a), nossa quinta e última característica específica do samba de gafieira selecionada para poder melhor compreender o princípio de interação entre os corpos que ocorre nessa dança.

### 2.2.5 Estilo pessoal e a malandragem

O estilo pessoal é a forma diferenciada como cada dançarina(o) executa as movimentações dentro de um determinado estilo de dança de salão brasileira. Devido a isso, a relação entre as pessoas acaba sendo sempre diferente e a cada novo par uma nova dança se constrói, mesmo que toque a mesma música e que sejam realizados os mesmos passos. O estilo pessoal é algo um pouco abstrato e acaba sendo complexo de ser definido ou explicado e definitivamente ainda mais difícil de ser imitado ou reproduzido.

Cada experiência vivida ao longo da vida contribui para a formação do estilo pessoal de cada dançarino ou dançarina de salão. Para o professor de filosofia da Universidade de Barcelona e doutor em pedagogia Jorge Larrosa<sup>53</sup> “é experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (2014, p. 28). Se

---

<sup>53</sup> Licenciado em Pedagogia e em Filosofia, doutor em Pedagogia, realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris.

cada experiência é única, então mesmo passando pela mesma situação, ou tendo feito a mesma aula de dança de salão, cada pessoa tem uma trajetória singular, pois “o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência” (LARROSA, 2014, p. 32).

Uma vez em uma aula de flamenco, ao assistir a um vídeo de uma criança espanhola de uns 10 anos de idade que dançava esplendidamente, uma colega indagou à professora o que seria necessário para dançar tão bem quanto aquela garotinha. A professora, delicadamente, retrucou que seria necessário nascer de novo. Mas não aqui no Brasil, e sim lá na Espanha, onde a menina nasceu e cresceu. Após algumas risadas de toda a turma, parei e refleti. E realmente faz todo o sentido também para os(as) dançarinos(as) de samba de gafieira. O estilo pessoal é exatamente isso, uma reunião de experiências acumuladas ao longo da vida de cada indivíduo, que constrói um estilo pessoal, intransferível e incopiável.

Frigério (2003) destaca a importância da presença do estilo pessoal como uma das principais características das performances afro-americanas. Podemos enquadrar o samba de gafieira entre elas, uma vez que é possível identificar essas raízes negras em sua formação. No estudo de Frigério, o autor, percussionista e etnomusicologista africano John Miller Chernoff<sup>54</sup> frisa que “Esta ênfase no estilo pessoal leva a contínuas modificações que abrem o caminho para inovações, que podem, com o tempo, dar lugar a novas manifestações artísticas” (1979 apud FRIGÉRIO, 2003, p. 61).

Pode-se copiar os passos novos que as outras pessoas fazem no salão, mas nunca o estilo pessoal com o qual esse passo é realizado. E a partir deste passo podem surgir outros, quando outras pessoas com outros estilos pessoais colocarem suas próprias influências nesses passos iniciais. E até novos estilos de dança de salão podem ser formados a partir das “contínuas modificações que abrem caminho para inovações”, como afirma Chernoff. Essa afirmação confirma também a continuidade dos processos de hibridação cultural e enfatiza a importância que tem o indivíduo no desenvolvimento da dança de salão brasileira, realizada aos pares.

---

<sup>54</sup> CHERNOFF, John Miller. “African Rhythm and African sensibility: Aesthetics and social action in African Musical idioms”. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

O estilo pessoal tornou-se cada vez mais importante e proposital por parte dos dançarinos e dançarinas de salão com o passar do tempo, especialmente no samba de gafieira. Os dançarinos mais antigos e consagrados da dança de salão são reconhecidos pelo seu estilo pessoal e isso é almejado pelos(as) dançarinos(as) da nova geração, que muitas vezes trabalham arduamente para alcançar esse reconhecimento. Hoje muitas vezes buscam o estilo pessoal ao invés de deixar que ele apareça naturalmente, como acontecia inicialmente.

Ao falar de estilo pessoal no samba de gafieira é impossível não abordar o tema malandragem, que exerceu e ainda exerce grande influência na formação de grande parte dos estilos pessoais ali presentes. Por ser uma dança social, o samba de gafieira é um reflexo da sociedade na qual estava inserido quando surgiu, a do subúrbio carioca da década de 1940. Os frequentadores das gafieiras e cabarés naquela época eram pessoas simples que após o expediente saíam em busca de alguma diversão. De acordo com o sociólogo e professor do IF Sertão (PE) Rosenberg Fernando de Oliveira Frasão<sup>55</sup>,

Deve-se entender que a malandragem carioca é um fenômeno social específico, personificado num sujeito social específico, nascido em função de um quadro sócio-histórico específico, naturalmente marcado por dificuldades resultantes de sérios desacertos sociais (desigualdades, miséria, fome, desemprego, falência das instituições oficiais, etc.) e/ou condições bastante especiais de sobrevivência no meio urbano do Rio de Janeiro, o que não significa dizer que, em função de toda esta ‘especificidade’, estejamos diante de um objeto de natureza homogênea, uniforme, apesar das aparências (2003, p. 08).

A malandragem carioca presente no samba de gafieira existe por uma necessidade de sobrevivência do indivíduo em um sistema que não privilegiava pessoas que viviam nas comunidades de baixa renda do Rio de Janeiro (como ocorre até os dias de hoje). Esse “sujeito social específico” citado por Frasão pode ser representado no samba de gafieira pelos malandros, figuras masculinas ou *bons vivants* caracterizadas pela sua esperteza em resolver situações, desvencilharem-se de qualquer encrenca e aproveitarem a vida ao máximo, além de serem admirados e queridos por toda a comunidade. Aquela figura conhecida por trajar camisa listrada em vermelho e branco, terno de linho, chapéu panamá e sapato bicolor. Essas

---

<sup>55</sup> Pertence ao quadro efetivo de professores do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano (IF Sertão - PE). Graduado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1994), Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1998) e Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (2003).

características acabaram sendo transferidas para a dança de cada um deles, de maneiras diferentes.

Importante lembrar que a malandragem não é uma prática exclusivamente masculina. As mulheres presentes nos salões também eram malandras e algumas talvez até mais do que os homens, mas o malandro como imagem masculina acabou ficando marcado em várias práticas culturais, inclusive no gamba de gafeira, como figura central da malandragem. Na década de 1940 as mulheres que frequentavam as gafieiras eram consideradas indignas de respeito por se sujeitarem a uma prática tão imoral e acabaram sendo conhecidas durante algum tempo como “meretrizes”. Algum tempo depois, quando o samba de gafeira começou a ganhar o respeito da sociedade mais favorecida, esses ambientes foram tornando-se cada vez mais democráticos. A imagem do malandro que usa blusa listrada de vermelho e branco, chapéu panamá e sapato bicolor criada e divulgada ao longo das décadas, no entanto, não condiz com a realidade dos malandros que frequentavam as gafieiras, bem como os vestidos de franjinha das mulheres, que tornou-se o símbolo feminino mais tradicional do samba de gafeira. Os trajes mais utilizados pelas mulheres eram vestidos de saia rodada e sandálias de salto alto, bem como a dos malandros eram os ternos de linho, mas sem blusa listrada ou chapéu panamá, e sim gravata e camisa social.

As gafieiras mais tradicionais do Rio de Janeiro foram a Estudantina Musical e a Gafeira Elite, fundadas nos anos 1929 e 1930, respectivamente. Por receberem com muita frequência jornalistas, políticos e intelectuais, tinham normas rígidas a serem seguidas para um bom convívio no ambiente. Essas regras são conhecidas hoje como Estatutos da Gafeira, e foram escritas na parede da Estudantina Musical<sup>56</sup> quando foi reinaugurada na década de 1970 pelo novo proprietário Isidro Page Fernandez, que também é o autor do mesmo. O Estatuto continha algumas regras de vestimenta e também de comportamento no salão, e para assegurar que as regras seriam cumpridas, as gafieiras contavam com a presença de fiscais de pista. Quem desobedecesse alguma das regras era advertido ou até mesmo expulso do salão ou da gafeira. É claro que o malandro logo dava um jeito de burlar estas regras e driblar os fiscais de pista para não ser expulso do salão, e continuar fazendo suas estripulias na pista de dança. Como Frasso (2003) afirma em sua tese, o malandro desobedece a ordem, ele causa

---

<sup>56</sup> A gafeira Estudantina Musical fechou em 16 de outubro de 2017 por causa de aluguéis atrasados, e reabriu em outubro de 2018 com o nome Nova Gafeira.

uma desordem. O Estatuto da Gafieira diz o seguinte:

### **AOS CAROS FREQUENTADORES:**

A presença de vocês é primordial. Tudo aquilo que vamos relatar e de grande importância para que os nobres amigos possam permanecer a 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 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 desta 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. 1.** Não é permitida a entrada de cavalheiros:

- a) de camisetas sem mangas,
- b) de bermudas,
- c) de chinelos de qualquer tipo,
- d) alcoolizados,
- e) de chapéu ou qualquer objeto que cubra toda a cabeça.

**Art. 2.** Não é permitida a entrada de damas:

- a) de shorts ou bermudas curtas,
- b) de camisetas tipo regata,
- c) de chinelos de qualquer tipo,
- d) de chapéu, lenços tipo turbantes, ou qualquer objeto que cubra a cabeça, fazendo parte ou não da indumentária.

**Art. 3.** No salão não é permitido:

- a) uso de bolsa a tiracolo, grande ou pequena,
- b) portar cigarro aceso na pista de dança,
- c) entrar na pista de dança com copos ou garrafas, com exceção dos garçons,
- d) dançar mulher com mulher e homem com homem.

**Art. 4.** No interior da gafieira não é permitido:

- a) beijar demoradamente ou escandalosamente,
- b) cavalheiros colocar damas no colo ou 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) dançar espalhafatosamente, incomodando os demais dançarinos.

**Art. 5.** A desobediência de qualquer um dos artigos citados no presente estatuto poderá implicar nas seguintes sanções ao infrator:

- a) advertência verbal,
- b) retirada do recinto,
- c) suspensão a critério da direção da casa.

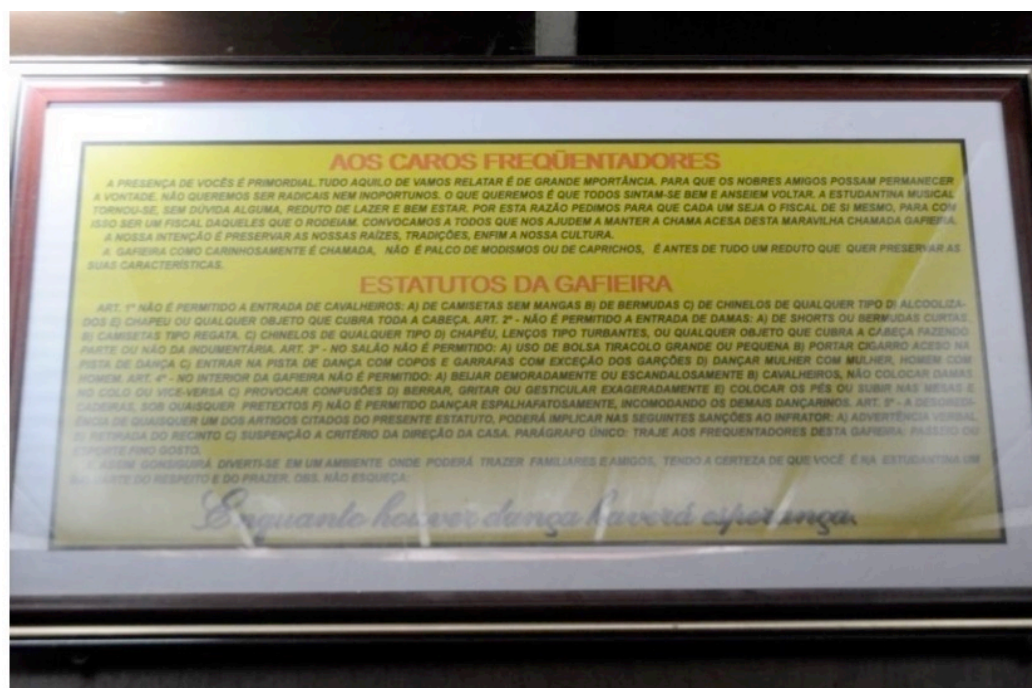
**Paragrafo único:** Traje adequado aos frequentadores desta gafieira: passeio ou esporte fino gosto.

E assim conseguira 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”.**

**Figura 4 - Estatutos da Gafieira na Estudantina Musical**



Fonte: Sobre o samba, 2015<sup>57</sup>.

O malandro também é conhecido por estar constantemente causando a desordem ao

<sup>57</sup> Disponível em: <https://sobreo samba.wordpress.com/category/portuguese/>

“propor o desrespeito, a ousadia, o atrevimento desafiador à autoridade e às normas vigentes“ (FRASÃO, 2003, p. 27). Ele fazia isso tanto nas ruas quanto dentro do salão, ao desrespeitar as regras presentes no Estatuto da Gafieira. E por influenciar os estilos pessoais, pode-se dizer também que a malandragem carioca é uma das responsáveis por grande parte dos passos do samba de gafieira. Muitos deles surgiam de um erro, de um escorregão e até mesmo de um momento em que o cavalheiro resolveu “tirar onda”, enquanto a mulher tinha que usar de toda a sua malandragem para acompanhá-lo ao longo do improviso.

Essas cinco características específicas do samba de gafieira revelaram particularidades presentes nessa dança que foram cruciais para a melhor compreensão do *corpo samba*, da interação entre os corpos que existe no samba de gafieira e também na investigação das potencialidades artísticas que essas tradições podem proporcionar a processos criativos.

No próximo e último capítulo serão observados três processos criativos teatrais nos quais as características básicas das danças de salão brasileiras e específicas do samba de gafieira foram utilizadas para que o princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira pudesse ser melhor compreendido e aplicado em processos criativos teatrais: *GANCHOS* (2018); *Açougue: quarta da carne* (2019), e *ALAÍDE* (2019). Os três processos criativos ocorreram durante a escrita desta dissertação de mestrado e foram cruciais para a concretização do material estudado. Em cada um deles a aplicação da interação entre os corpos do samba de gafieira deu-se de uma maneira diferente, confirmando uma série de hipóteses levantadas no início deste estudo e também invalidando ou derrubando outras.

### III SOBRE A APLICAÇÃO PRÁTICA

O objetivo deste terceiro e último capítulo é apresentar como se deu a aplicação do princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira aos processos criativos teatrais que acompanharam esta pesquisa entre setembro de 2017 e julho de 2019 (*GANCHOS; Quarta da Carne, e ALAÍDE*), percebendo e expondo potencialidades que foram encontradas. A partir do detalhamento do samba de gafieira realizado no Capítulo 2, passando pelas características básicas das danças de salão brasileiras e específicas do samba de gafieira, pôde ser identificado com mais clareza o que teria possibilitado/provocado cada potencialidade encontrada ao longo dos ensaios dos três processos criativos, inclusive para poder repetir e dar continuidade a essa pesquisa. As características básicas das danças de salão brasileiras e específicas do samba de gafieira estiveram presentes nos três processos criativos, resultando em diferentes potencialidades artísticas ao serem aplicadas de maneiras diferentes mesmo que partindo de um mesmo estímulo. Essas potencialidades encontradas são o que mais nos interessa nesta pesquisa e para que seja possível exemplificá-las será feita antes uma explanação geral e sintética sobre cada um desses processos, sendo levadas em consideração semelhanças e diferenças entre eles que podem auxiliar na compreensão dos caminhos percorridos na busca dessas potencialidades artísticas.

#### 3.1 OS PROCESSOS CRIATIVOS TEATRAIS QUE ACOMPANHARAM ESTA PESQUISA

Existem várias formas de realizar a aplicação da interação entre os corpos do samba de gafieira a um processo criativo teatral. Uma delas seria a utilização dos passos do samba de gafieira. Outra seria não usar os passos, mas apenas os tipos de movimento. Ou então transformar uma coreografia em cena; ou cena em coreografia. Pode-se fazer a cena e depois acrescentar uma coreografia; ou fazer uma coreografia e depois acrescentar a cena, entre outras maneiras. Passei por quase todas essas possibilidades nos processos descritos e a forma da aplicação nem sempre foi consciente e objetiva, pois ao longo desta pesquisa a compreensão acerca das partes segmentadas do samba de gafieira – as características



específicas – foi alterando-se e apurando-se. Essa apuração colaborou para a revelação de diferentes métodos de aplicar a interação entre os corpos em cena, bem como para a compreensão de como havia sido essa aplicação nos processos anteriores, quando ainda não havia a noção individual de cada característica básica e específica. Ao longo desta pesquisa os três diferentes processos criativos foram igualmente importantes na investigação da aplicação do princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira.

Importante ressaltar que nesta análise foi dada uma atenção especial ao processo criativo, uma vez que o objetivo desta pesquisa é identificar possibilidades e potencialidades artísticas que possam comprovar a relevância da presença da dança de salão brasileira samba de gafieira em um processo criativo teatral. O resultado final, naturalmente, faz parte do processo criativo e será levado em consideração, apenas não terá um peso maior que os ensaios na busca pelas potencialidades. As apresentações são importantes momentos para que a pesquisa seja compartilhada com outras pessoas e a partir de retornos dados de maneira formal ou informal, possamos perceber e atestar, ou não, a eficácia dessas potencialidades.

Minha participação prática foi diferente em cada processo criativo, o que colaborou para que tivesse múltiplas experiências e observações acerca das potencialidades encontradas, além de poder propor a aplicação da interação entre os corpos do samba de gafieira de diferentes maneiras. No primeiro processo criativo – *GANCHOS* (2018) – participei como diretora, o que me permitiu propor experimentações que fossem um pouco mais subjetivas e que eu podia ir alterando de acordo com as respostas dos(as) intérpretes no próprio ensaio, podendo analisar mais como observadora externa. No segundo – *Quarta da Carne* (2019) – atuei como intérprete enquanto um outro profissional realizou a direção, possibilitando que eu propusesse a interação entre os corpos com meu próprio corpo. No terceiro e último processo criativo – *ALAÍDE* (2019) – além de diretora, exerci também a função de professora trazendo diferentes possibilidades de experimentação, mas também algumas limitações, tratando-se de uma disciplina no departamento de Artes Cênicas da UnB onde a relação com os alunos se dá de maneira diferente do que com um elenco profissional.

Em *GANCHOS* e *ALAÍDE* os elencos tinham nenhuma experiência com samba de gafieira no início do processo criativo, enquanto a diretora/professora possuía um conhecimento significativamente maior. Já em *Quarta da Carne* era o oposto, o elenco dominava as técnicas do samba de gafieira enquanto o diretor possuía nenhum conhecimento

a esse respeito, mas possuía muita experiência com teatro. Considero que essas condições tenham sido ricas ao serem somadas pois permitiram descobertas únicas a cada processo criativo, fazendo com que eles colaborassem um com o outro. Por ter acontecido um ano antes dos outros dois, *GANCHOS* acabou servindo de referência para eles em vários momentos. Por terem sido realizados simultaneamente no mesmo primeiro semestre de 2019, *ALAÍDE* e *Quarta da Carne* influenciaram-se mutuamente.

Ao identificar as potencialidades artísticas nessa pesquisa foi importante compreender como se deu cada processo criativo e o que colaborou para que cada um deles fosse terreno fértil para determinadas potencialidades artísticas e para outras não. Em um dos processos criativos funcionou bastante a provocação de cenas a partir do improviso, já em outro funcionou mais montar uma coreografia e passar para os(as) intérpretes trabalharem a cena a partir dela, enquanto em outro foi mais efetivo montar a cena e acrescentar a coreografia depois.

É necessário levar em consideração os vários fatores que estão envolvidos em cada processo criativo, assim como o tempo disponível para a realização da proposta, a experiência das(os) intérpretes, a quantidade de pessoas em cena e/ou o tipo de proposta, entre outros. A próxima seção apresenta os três processos criativos citados.

### 3.1.1 *GANCHOS*

*GANCHOS* foi o primeiro processo criativo a ser desenvolvido nesta pesquisa de mestrado, tendo sido finalizado antes da banca de qualificação. Os ensaios foram iniciados em Setembro de 2017 e a apresentação do material desenvolvido foi em agosto de 2018, somando 11 meses no total, com dois ensaios semanais de três horas de duração cada. Nos primeiros meses houve uma certa rotatividade em relação ao elenco. Por fim, a criação envolveu quatro intérpretes, sendo dois homens e duas mulheres, todos(as) com o teatro como sua primeira formação artística: Alexandre Adas<sup>58</sup> (Brasília-DF, 1986), Ivan Zanon<sup>59</sup> (São Caetano do Sul-

---

<sup>58</sup> Formação a partir de cursos e oficinas com diversos profissionais e alguns mestres/mestras, tais como Eugênio Barba (2010-2012/2017), Julia Varley (2011/2012/2017), Roberta Carreri (2017) Luciana Martuchelli (2009-

SP, 1984), Iza Cavanellas<sup>60</sup> (Brasília-DF, 1988), e Nati Maia<sup>61</sup> (Brasília-DF, 1993). Apesar de o teatro ser a primeira formação artística deles(as), todos(as) já haviam tido alguma experiência com outras danças e/ou atividades que envolvessem o trabalho físico que não fosse o samba de gafieira. Esse fator foi bastante significativo para os resultados que foram alcançados.

**Figura 5 – Ivan Zanon e Nati Maia em *GANCHOS***



Fonte: Gabriel Mendonça e Rômulo Aires, 2018.

---

2014, 2017/2018), Adriana Lodi (2001), Zé Regino (2016). Dançarino com foco em contato improvisação (Giovane Aguiar 2009-2018), danças afro-brasileiras (Grupo Obara 2013-2016), queer dances, conhecimento em balé, contemporâneo, dança de salão. Cantor desde 2002 com experiência em canto coral, teatro musical, mbp, rock, jazz, com formação em *MixVoice*. Circense (2005), yogue (2009) e policial militar (2006)

<sup>59</sup> Mestre em Ciência da Computação pela UFSCar (São Carlos-SP). Formado pela NoAto produções em iniciação teatral, criação cênica e teatro musical. Formado também pelo Circo Íntimo (com Abaeté Queiroz e Alexandre Ribondi). Formado em iniciação à palhaçaria com José Regino, dentre outros cursos de formação.

<sup>60</sup> Formada em Letras (UnB- 2014) e pós-graduada em cinema e linguagem audiovisual (UniCEUB - 2018). Trabalhou 8 anos na CAIXA Cultural Brasília com a montagem de pauta (2011-2019), foi atriz co-fundadora do Grupo Liquidificador (2009), onde desenvolveu trabalhos de produção e coordenação de projetos. Atualmente, pesquisa a dramaturgia da dança e o corpo do ator.

<sup>61</sup> Formada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2016). Tem formação em escolas renomadas de maquiagem nacionais e internacionais, como Kryolan (2017), Stick Art Studio (2017), Catharine Hill (2017), CAMPI (2017) e Ateliê Brigitte Calegari (2015/2017). É atriz, maquiadora, professora e *performer*. Bailarina de diversos estilos musicais como balé, jazz contemporâneo e forró.

Os ensaios ocorreram no centro de dança do DF e em uma academia de dança chamada Lá da Dança, na qual ministro aulas de samba de gafieira. Em ambos haviam certas restrições quanto ao uso do espaço, principalmente sobre a utilização de elementos que pudessem produzir sujeira, como líquidos ou pós. Com isso as experimentações acabaram sendo voltadas para soluções que coubessem nesses espaços. Além disso, são locais bastante diferentes dos normalmente utilizados para ensaios de peças de teatro. A começar pela presença de espelhos utilizados nas aulas de dança e pela falta de privacidade das salas compostas por grandes janelas e/ou portas de vidro, permitindo que pessoas que estejam visitando o prédio tenham acesso ao que está acontecendo no interior. Apesar de parecer um detalhe insignificante, isso influencia bastante na execução das propostas trazidas ao ensaio. É como se cada ensaio fosse uma apresentação não planejada. Com o tempo nos acostumamos, mas acredito que isso tenha influenciado em alguma proporção no rumo deste processo específico.

Nesse processo estive presente como professora de samba de gafieira e também como diretora provocadora. Com a escolha de trabalhar com atores e atrizes neste processo criativo ao invés de dançarinos(as) de samba de gafieira imaginei que seria necessário eles tomarem aulas de dança antes de começarmos o processo de criação. Reservei o primeiro semestre apenas para aulas de dança, onde trabalharíamos a compreensão geral acerca do samba de gafieira e do *corpo samba* a partir das características básicas e específicas. Nessas aulas apliquei o método que tenho desenvolvido ao longo das minhas aulas regulares, mas de uma forma um pouco mais intensa. Consiste em compreender a movimentação do corpo individualmente dentro da estrutura da dança samba de gafieira, trabalhando desde as primeiras aulas/vivências a liberdade desse corpo, utilizando as características e passos sempre de maneira improvisada e estimulando a conexão e comunicação dos corpos a partir da estrutura aprendida, evitando a execução de sequências nesse primeiro momento. O objetivo é que eles aprendam a estrutura e o repertório do samba de gafieira para poderem construir suas próprias frases dançantes sem depender de sequências passadas pelas(os) professoras(es). Após o início das experimentações, em março de 2018, as aulas de dança continuaram acontecendo, mas apenas na primeira hora do ensaio.

Com o elenco dominando minimamente as técnicas do samba de gafieira, iniciamos os exercícios e jogos de improviso a partir do repertório adquirido ao longo das aulas em conjunto com elementos do teatro. A partir do momento em que começaram as

experimentações, contamos também com dois músicos tocando música ao vivo: o cavaquinista Iuri Gules<sup>62</sup> (Brasília-DF, 1987) e o percussionista Thiago de Lima Cruz<sup>63</sup> (Brasília-DF, 1993). A presença deles desde o início do processo criativo trouxe inúmeras possibilidades de trabalho com a sonoridade, que talvez não fossem possíveis caso eles realizassem apenas a execução de um repertório pré-definido. Os músicos atuaram diretamente na proposição de músicas, sons e silêncios, interagindo com os intérpretes e com a cena. Não aprofundaremos essa questão musical pois apesar de as possibilidades a partir dessa temática serem inúmeras e merecerem uma posição de destaque, manteremos o foco desta pesquisa em investigar e relatar a busca das potencialidades artísticas proporcionadas pela aplicação da interação entre os corpos do samba de gafieira. Após as investigações práticas foi feita uma seleção de cenas dentre o material proveniente das experimentações que foram organizadas em um roteiro provisório a ser trabalhado para ser compartilhado em dois ensaios abertos. Um deles foi *Ganchos em Safari* (2018), realizado em um baile de danças de salão em 18 de agosto de 2018 e o outro foi um ensaio aberto realizado no mesmo dia da banca de qualificação desta dissertação, em 29 de agosto de 2018 no Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Não foi possível dar continuidade a esse processo criativo pois com exceção de Nati Maia, os outros intérpretes e músicos decidiram não continuar por motivos pessoais diversos. Nesse momento a pesquisa escrita ainda estava em estágio inicial e a partir do retorno da banca na qualificação muitas coisas mudaram, algumas deixaram de fazer sentido enquanto outras possibilidades apareceram. A partir daí resolvi dividir as experimentações com outros dois processos criativos que foram realizados no primeiro semestre de 2019, aproveitando para comparar resultados entre eles. Como poderemos ver na segunda parte deste Capítulo após estas apresentações introdutórias, os dois processos criativos seguintes também foram cruciais para que a aplicação do princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira

---

<sup>62</sup> Estudou no Clube do Choro(2009-2011), Escola de música de Brasília (2011-2013) e UnB (2014). É multi-instrumentista mas tem como instrumento principal o Cavaco. Fez a sonorização de várias peças teatrais como "Diário do Maldito" dirigido por Francis Wilker (2014), "Mobamba" por Marcia Duarte (2014) e "Malva Rosa" e "Gota" por Alice Stefânia (2013). Faz parte do grupo Cantigas Boleráveis (desde 2013) e Y.P.U (2018).

<sup>63</sup> Percussionista, pesquisador, iluminador cênico. Formado em Biologia pela Universidade de Brasília. Estudou com professores como Edson Quesada (percussão latina), Carlos Pial (percussão nordestina), Nathalia Reinher (bateria), Célio Maciel (bateria) e Wellington Vidal (percussão orquestral), Francisco Abreu (marimba), Elias Caires (vibrafone) e Edgar Bueno (tabla indiana). Fundador e mestre de bateria do Bloco das Divinas Tetas. Já dividiu palco em festivais com artistas como Geraldo Azevedo, Lenine, Clarice Falcão, Rastapé, Emicida, Planta e Raiz, Scalene.

pudesse ser repensada e diversificada.

### 3.1.2 *Quarta da Carne*

**Figura 6 – Julia Gunesch e Nati Maia em ensaio aberto de *Quarta da Carne***



Fonte: Sullian Princivali, 2019.

Os ensaios de *Quarta da Carne* começaram em dezembro de 2018, com dois encontros semanais de duas a três horas de duração e a primeira experiência de compartilhar o material desenvolvido foi no final de junho de 2019. Após o encerramento de *GANCHOS* apenas Nati Maia permaneceu na pesquisa prática e pensei que pudesse ser interessante experimentar colocar meu próprio corpo em cena, imbuído do meu conhecimento sobre o samba de gafieira, além da minha formação em teatro. Estando em cena outra pessoa precisaria fazer a direção, uma vez que julgo ser mais eficiente ocupar apenas uma função por vez. Acreditei que seria agregador ter uma pessoa na direção que tivesse experiência com teatro mas desconhecesse a técnica da dança de salão para poder ter um outro ponto de vista. Convidei o ator e diretor brasileiro Abaetê Queiroz<sup>64</sup> (Brasília, 1978) e seríamos apenas duas

---

<sup>64</sup> Ator, diretor e professor brasileiro de teatro no curso circo íntimo. Integrante da ATA – Agrupação teatral AMACACA, dirigido por Hugo Rodas.

pessoas em cena, eu e Nati Maia, que a esta altura já dominava o samba de gafeira suficientemente para poder ser considerada uma dançarina de salão. Ela já havia desenvolvido um relacionamento mais íntimo com o samba de gafeira, permitindo que experimentássemos mais a fundo a proposta da interação entre os corpos do samba de gafeira e inclusive a desconstrução dele.

Os ensaios ocorreram na mesma academia de dança onde ensaiamos *GANCHOS* e a apresentação da cena foi em um sarau no Espaço Cultural Renato Russo em 27 de Junho de 2019 organizado pelo grupo teatral ATA (Agrupação Teatral AMACACA), dirigida pelo ator e diretor uruguaio Hugo Rodas. O processo criativo de *Quarta da Carne* aconteceu ao longo do último semestre desta pesquisa, momento em que as informações já estavam um pouco mais assentadas e o estudo mais encaminhado, tendo sido importante para a afirmação de algumas questões e também para possibilitar novos questionamentos.

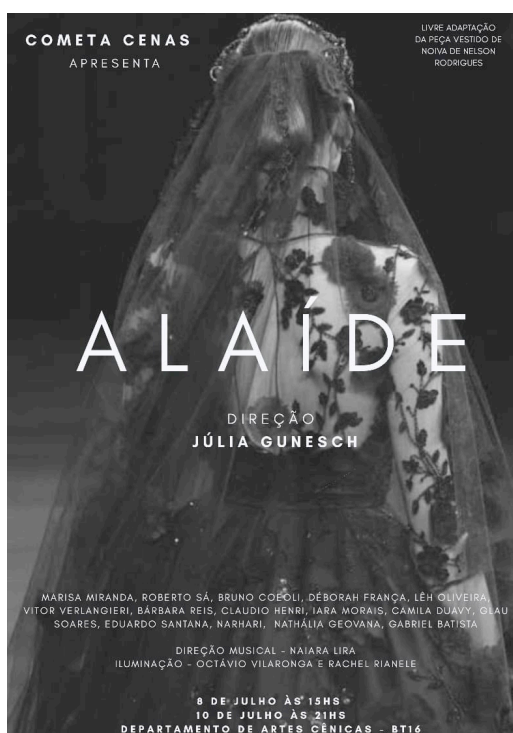
Nos primeiros dois meses de ensaio mantivemos a rotina de aulas de samba de gafeira no início do ensaio com o objetivo de aperfeiçoar a dança da Nati e a minha própria, desenvolvendo ainda mais a sintonia entre nós duas. No início do processo Abaeté trouxe uma série de exercícios para nos conhecer melhor em cena e passamos alguns ensaios mostrando a ele o que tínhamos realizado até aquele momento. Em seguida começamos a fazer experimentações a partir da peça *A Serpente*, de Nelson Rodrigues, mas estávamos insatisfeitas pois o texto não combinou com a dança abraçada, faltando-nos motivação suficiente para continuar nessa proposta. Retomamos então à ideia inicial do açougue que originou o nome *GANCHOS* no processo homônimo que acabou trilhando outros caminhos antes de sua interrupção. Definimos que teríamos em cena um açougueiro (eu) e uma cliente (Nati) e definimos os elementos dramáticos com os quais desejávamos trabalhar. Após algumas conversas e experimentações sobre referências que nos interessavam, Abaeté trouxe um texto como sugestão no qual ele organizou poemas, trechos de textos variados e inserções dele próprio. Começamos a trabalhar a montagem de coreografias a partir desse roteiro e em seguida investigamos formas de transformar essas coreografias em ações e gestos cotidianos.

*Quarta da Carne* aconteceu simultaneamente a *ALAÍDE* proporcionando um diálogo quase inevitável entre os dois, assim como a influência de referências deixadas por *GANCHOS*. Durante esse processo criativo contamos com poucos ensaios, uma vez que houveram muitas impossibilidades por conta de demandas pessoais por parte dos três

envolvidos. Com isso o processo criativo continua em andamento e as análises serão realizadas a partir do material que foi produzido até o presente momento.

### 3.1.3 *ALAÍDE*

**Figura 7 – Cartaz de *ALAÍDE***



Fonte: arte de Roberto Sá, 2019.

*ALAÍDE* é uma livre adaptação minha e do meu colega mestrando Yuri Fidelis da obra *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, resultado do processo criativo teatral desenvolvido na disciplina TEAC 2 do departamento de Artes Cênicas da UnB, que ministrei como prática docente no primeiro semestre de 2019. Ao longo da disciplina foram colocadas em prática fundamentos e perguntas desta pesquisa, aplicando o princípio de interação entre os corpos do samba de gafeira a partir da montagem desse texto dramático. A maioria dos(as) alunos(as) de Artes Cênicas que se matricularam eram da Licenciatura e estavam no final do curso. A disciplina optativa permitiu que pessoas de outros cursos também se



matriculassem. Após o período inicial de aulas, quando ainda era possível se matricular ou trancar a disciplina, permaneceram 15 pessoas com as quais trabalhei durante todo o semestre, terças e quintas das 14 às 16 horas. As quatro horas de aulas semanais e os ensaios abertos aconteceram no Departamento de Artes Cênicas da UnB e as duas apresentações no final do semestre estiveram na programação do 65º COMETA CENAS, mostra semestral de trabalhos produzidos pelo departamento de Artes Cênicas da UnB.

Em *ALAÍDE* foi preciso utilizar uma estratégia metodológica um pouco diferente de *GANCHOS* ou *Quarta da Carne* por diversos fatores. Primeiro pelo tempo limitado que tivemos para fazer tudo que era necessário. Enquanto em *GANCHOS* tivemos um semestre inteiro apenas para as aulas de dança e mais cinco meses para as experimentações e montagem das cenas, em *ALAÍDE* tivemos apenas quatro meses no total, com seus dois encontros semanais de duas horas de duração. Foi preciso rever o formato da aplicação para poder ter um bom aproveitamento inclusive da grande quantidade de intérpretes que esse processo dispunha (15 estudantes), diferente dos outros dois que tinham apenas duas ou quatro pessoas em cena. Esta pesquisa encontrar-se nos momentos finais permitiu que a maturidade adquirida ao longo dos últimos dois anos de estudo e da experiência com os outros dois processos criativos auxiliassem nas escolhas realizadas para esta boa produção em tão pouco tempo.

O primeiro mês foi para que eu pudesse conhecer melhor os(as) estudantes a partir de dinâmicas e mini apresentações individuais da turma; depois tivemos um mês de aulas de samba de gafieira e nos dois últimos meses realizamos alguns exercícios utilizando a dança samba de gafieira e a montagem da adaptação de *Vestido de Noiva* a que demos o nome de *ALAÍDE*. Com uma quantidade maior de pessoas algumas possibilidades diferentes das experimentadas nos outros dois processos criativos puderam ser realizadas. Algumas potencialidades em *ALAÍDE* foram encontradas mais no final, pois a maior parte do elenco deixou para decorar o texto nos últimos momentos, também quando as faltas e atrasos diminuíram. Se o texto não estiver natural e já bem internalizado pelo intérprete, ele não vira música, logo, faz com que a dança também fique truncada. Isso dificultou um pouco o trabalho ao longo do semestre e algumas cenas acabaram sendo trabalhadas superficialmente, apesar de terem revelado potências que podem ser levadas adiante em processos futuros.

Em *ALAÍDE* como tanto homens como mulheres fizeram as aulas de dança como

condutores(as) e conduzidos(as), quando pedi que improvisassem na construída a partir do texto de Nelson Rodrigues a relação de homem condutor e mulher conduzida foi completamente diluída, inclusive porque na peça havia homens fazendo papel de mulheres e vice-versa. Isso acabou, inevitavelmente, proporcionando diferentes leituras e inserções de críticas do tempo atual em uma peça escrita em 1943, como a mãe conduzindo o pai na cena da memória do casamento de Alaíde, ou a própria Alaíde conduzindo os homens no cabaré. Não adentraremos muito nessas questões de gênero pois não fazem parte do foco de estudo desta pesquisa mas foi impossível não me atentar e chamar a atenção para esse ponto, que nos tempos atuais se faz cada vez mais importante ser considerado.

Devido às particularidades do processo de *ALAÍDE* nele pôde-se desenvolver algumas potencialidades que não foram possíveis nos outros dois processos criativos, seja pela incompatibilidade com as devidas propostas ou pelo encerramento deles. Aspectos como a montagem de um texto dramático ou a possibilidade de ir mais a fundo na investigação da palavra falada em conjunto com a interação entre os corpos do samba de gafeira acrescentaram muito para o desenvolvimento e análises desta pesquisa.

Após esta breve explanação sobre como aconteceram os três processos criativos, daremos seguimento à pesquisa iniciando os relatos sobre a busca pelas potencialidades artísticas que a interação entre os corpos do samba de gafeira podem vir a proporcionar em diferentes processos criativos teatrais. Conhecer um pouco sobre cada processo criativo será fundamental no acompanhamento de como ocorreu essa busca, pois os fatores individuais de cada um deles influenciou diretamente nos resultados alcançados.

### 3.2 A BUSCA DAS POTENCIALIDADES ARTÍSTICAS NOS PROCESSOS CRIATIVOS TEATRAIS A PARTIR DA APLICAÇÃO DO PRINCÍPIO DE INTERAÇÃO ENTRE OS CORPOS DO SAMBA DE GAFIEIRA

Os três processos criativos realizados foram muito diferentes entre si, dando origem também a materiais e produtos distintos e diversos, mesmo fazendo parte de uma mesma pesquisa e tendo vários outros aspectos em comum. As diferenças estão principalmente no momento em que a pesquisa se encontrava, no elenco, na direção, no tempo de duração do

processo, na escolha metodológica – tanto das aulas de samba quanto das experimentações – e nas escolhas dos elementos dramáticos a serem explorados. Essas particularidades de cada processo criativo sintetizadas na tabela a seguir podem ajudar a compreender o caminho percorrido na busca pelas potencialidades artísticas em cada um deles:

**Tabela 1 – Particularidades de cada processo criativo**

PARTICULARIDADES DE CADA PROCESSO CRIATIVO	
<i>GANCHOS</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 4 intérpretes profissionais no elenco experientes em teatro e sem nenhuma experiência anterior com samba de gafeira;</li> <li>• Trabalho com improviso ao longo dos ensaios e na apresentação;</li> <li>• A autora desta pesquisa na direção;</li> <li>• Utilização e criação de jogos e dinâmicas para composição de cenas;</li> <li>• 11 meses de duração com dois encontros semanais de três horas.</li> </ul>
<i>Quarta da Carne</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Um diretor de teatro que trouxe uma outra visão para as possibilidades de inserção do samba de gafeira em cena</li> <li>• A autora desta pesquisa em cena como intérprete;</li> <li>• Apenas duas pessoas em cena e experientes em teatro em samba de gafeira;</li> <li>• Desconstrução do samba de gafeira;</li> <li>• 6 meses de duração com dois encontros semanais de duas a três horas.</li> </ul>
ALAÍDE	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estudantes de Artes Cênicas sem experiência com samba de gafeira;</li> <li>• A autora desta pesquisa na função de professora e diretora;</li> <li>• Um grupo grande de intérpretes (15 pessoas), alunos de Artes Cênicas;</li> <li>• Montagem a partir de um texto dramático pré-definido;</li> <li>• 4 meses de duração com dois encontros semanais de duas horas.</li> </ul>

Essas particularidades apresentadas influenciaram na forma como foram conduzidos

os processos de criação e em como foi trabalhada a interação entre os corpos em cada um deles. Essas particularidades irão permear o desenvolvimento desta seção, sendo importantes ferramentas comparativas afim de facilitar a compreensão da busca pelas potencialidades artísticas nos processos criativos.

Como dois dos três processos criativos contavam com intérpretes que nunca haviam dançado samba de gafieira (*GANCHOS* e *ALAÍDE*) foi importante que eles tivessem aulas de dança durante algum período antes de iniciar as experimentações práticas para criação de cenas e/ou montagem de textos previamente selecionados. Em *GANCHOS* foram seis meses com aulas de dança, e nos cinco meses seguintes, nos quais houveram experimentações e montagens de cenas, as aulas continuaram acontecendo na primeira hora de ensaio. Em *Quarta da Carne* as intérpretes já dançavam samba de gafieira, mas mantivemos as aulas de dança na primeira hora de ensaio como ocorria em *GANCHOS*. Em *ALAÍDE* as(os) intérpretes tiveram pouco mais de um mês de aulas de dança logo antes de iniciarem a montagem da peça.

A metodologia das aulas de dança variou um pouco nos dois processos criativos – *GANCHOS* e *ALAÍDE*. Por mais que em ambos tenha havido uma atenção especial aos tipos de movimento, à dança individual de cada intérprete e à compreensão da interação entre os corpos independentemente dos passos do samba de gafieira a serem executados, o tempo influenciou em como isso aconteceu em cada um. Enquanto em *GANCHOS* foi possível aplicar os passos devagar, intercalando com vários exercícios para trabalhar essas questões e dando tempo para eles absorverem e praticarem o improviso, em *ALAÍDE* precisei focar em alguns passos para que eles tivessem um repertório mínimo com o qual trabalhar e o improviso acabou sendo menos trabalhado ao longo das aulas. Tudo isso ficou evidente nos resultados de cada processo criativo.

As experimentações práticas iniciaram-se ainda no primeiro semestre do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas no qual esta pesquisa está inserida. Entre os três processos criativos, *GANCHOS* foi o que teve maior duração desde o início dos ensaios até a data das apresentações, permitindo maior consistência em alguns aspectos, especialmente na dança dos(as) intérpretes e levantando algumas questões que puderam ser discutidas na banca de qualificação e posteriormente investigadas nos outros dois processos que se seguiram.

O improviso em cena é o primeiro aspecto trabalhado em *GANCHOS* a ser levado de

maneiras diferentes para *Quarta da Carne e ALAÍDE*. Como vimos, em *GANCHOS* as experimentações tiveram início somente após seis meses de aulas de dança e nesse primeiro momento o objetivo era trabalhar a coordenação motora e capacidade de improvisação com o que eles haviam aprendido sobre samba de gafieira até então. Era preciso que eles ficassem mais à vontade durante a dança, conduzindo e sendo conduzidos(as), sem que fosse necessário pensar tanto e isso só aconteceria com o tempo. Para trabalhar a coordenação motora acrescentei alguns outros estímulos às improvisações. Uma delas foi a palavra falada, enquanto dançavam pedia para eles falarem textos improvisados sobre assuntos diversos. Era importante que eles se livrassem da mecanicidade na dança. Essa foi uma estratégia aplicada a todos os processos criativos, em níveis de complexidade maiores ou menores. Em *GANCHOS* foi possível aprofundar um pouco mais, tanto pelo tempo maior que tivemos para trabalhar, como pela menor quantidade de intérpretes e a vasta experiência prévia de teatro que eles já carregavam. Após os experimentos com textos improvisados pedi que decorassem um texto que eles mesmos haviam feito sobre uma história de amor pessoal. Improvisar texto e movimento ao mesmo tempo é um tipo de exercício e improvisar a dança com um texto decorado é outro, que acaba trabalhando outro tipo de relação entre os corpos e a cena. Enquanto eles improvisavam com o texto decorado coloquei ainda outros estímulos, como alguém fazendo perguntas ou então cutucando e empurrando a pessoa que estava dançando e falando o texto decorado, para que eles precisassem lidar com o máximo de interferências possíveis e exercitassem a multidimensionalidade a qual Frigerio se refere. Essa complexidade de multitarefas necessita um treinamento intenso e exige atenção redobrada por parte dos(as) intérpretes. É necessário trabalhar as várias áreas separadamente e também em conjunto, como também defende Frigerio sobre as performances afro-americanas.

Na primeira experimentação para criação de cenas que fizemos em *GANCHOS* coloquei uma música e pedi que dois intérpretes, Nati e Adas, dançassem sem prenderem-se à técnica do samba de gafieira, mas que se preocupassem em interagir um com o outro fisicamente aplicando o que haviam absorvido sobre o *corpo samba* nas aulas de samba de gafieira. Era uma música lenta e muito intensa. Eles dialogaram com a música, improvisando na atmosfera que ela propunha. Foi muito promissor e algumas imagens dessa improvisação foram resgatadas mais à frente para serem trabalhadas na estrutura da apresentação do ensaio aberto. Esse tipo de experimentação para criação de cenas foi realizado apenas em *GANCHOS* pois nos outros dois processos criativos o foco maior acabou voltando-se para o trabalho com

coreografias e/ou cenas, deixando um espaço menor para o improviso. Em *Quarta da Carne* começamos a trabalhar o improviso apenas no final do processo devido à opção inicial de focar no trabalho com coreografias. Como em *ALAÍDE* tivemos pouco tempo para trabalhar a dança, achei mais prudente focar em realizar a montagem das cenas e inserir o samba de gafieira já na montagem, fosse coreografado e/ou improvisado. Não teríamos tempo hábil para fazer improvisações livres para provocação de cenas como havíamos feito em *GANCHOS* pois isso exigiria pelo menos três a quatro meses de aulas de dança antes do processo criativo, e teríamos no máximo um mês e meio, além de uma quantidade muito maior de pessoas. Com isso outras possibilidades acabaram aparecendo ao longo do processo e que veremos mais adiante.

O treinamento intenso com exercícios de preparação realizado em *GANCHOS* antes e durante as experimentações permitiu que o improviso fosse levado com segurança para a cena em seu resultado final. Não montamos nenhuma coreografia, apenas foi definida uma lógica cênica que funcionava como um jogo. Eles tinham uma estrutura para seguir e o caminho entre um ponto e outro deveria ser preenchido por eles a partir do improviso coordenado praticado na dança de salão, que nesse caso além dos passos do samba de gafieira envolvia sentimento, objetos em cena e a música que também era improvisada ao vivo. Ao longo dos ensaios todos(as) quatro intérpretes dançavam e improvisavam entre si nas experimentações e exercícios. Isso fez com que eles conseguissem interagir com qualquer corpo em cena, mesmo que tenham desenvolvido alguma afinidade maior com um ou outro.

Pude observar um fato interessante a partir de uma situação bastante desagradável que aconteceu no primeiro ensaio aberto de *GANCHOS* que me fez perceber a importância sobre a improvisação trabalhada ao longo desse processo criativo. Por problemas pessoais um dos atores que fazia a primeira cena das garrafas não apareceu no dia da apresentação para a banca de qualificação. Isso acabou abalando um pouco todo o grupo, mas depois de um tempo me dei conta de o quanto foi importante para que eu pudesse perceber o quanto esse processo criativo havia sido contundente na preparação dos(as) intérpretes. Quando o intérprete não apareceu, Ivan Zanon, o intérprete que fazia a outra cena das garrafas, percebeu meu desespero e se voluntariou para fazer a cena no lugar dele. Ivan nunca havia ensaiado essa cena com a Nati mas, assim como todo o elenco, havia treinado dançar com as garrafas. Fizemos uma passagem rápida para que ele pudesse entender o jogo e a lógica cênica da nova cena. Ninguém que assistiu percebeu que a cena nunca havia sido feita por ele antes e isso foi

possível graças ao processo de treinamento que antecedeu a montagem das cenas. Zanon<sup>65</sup> comenta que

como esse processo permeou todos os atores e foi um processo de preparação antes da criação das cenas, a gente já estava com essa habilidade na época, logo, não teve uma dificuldade. Independente da cena que eu fizesse isso já estava trabalhado no meu corpo e no da atriz com quem eu estava atuando. A gente já estava com essa sintonia. O resto, qual sentimento, como imprimir esse sentimento, isso tudo a minha experiência de ator que me deu. Mas dialogar nesse sentimento com a dança, que era a proposta do nosso projeto, ele foi mais simples porque a gente já tinha trabalhado isso. Não seria uma dificuldade eu fazer nenhuma cena naquele momento, eu conseguiria expressar os sentimentos qualquer que fosse a cena, mesmo que fosse uma que eu nunca tivesse feito (informação verbal)<sup>66</sup>.

O improviso no samba de gafieira é um treino constante e algumas vezes precisa ser muito mais ensaiado para ser levado ao palco do que uma coreografia. Quando há uma coreografia e/ou texto decorados eles precisam acontecer exatamente daquele jeito, principalmente quando envolve outras pessoas, dificultando que alguém aprenda-a para fazer de uma hora pra outra como foi o caso de Zanon. Em *GANCHOS* os(as) intérpretes estavam preparados(as) para fazer qualquer cena e com qualquer um(a) dos(as) colegas de palco. As duas formas de trabalhar – coreografia e improviso – podem ser importantes ferramentas em um processo de criação e acredito que unir as duas pode ser muito rico para o andamento de um trabalho. Quando se faz uma coreografia é possível potencializar alguns momentos que no improviso podem ser perdidos e com o treinamento intenso do improviso no corpo dos(as) intérpretes essa coreografia pode ganhar maior organicidade quando eles(as) dominam esses movimentos independentemente de uma sequência previamente estabelecida.

Em *ALAÍDE* enquanto dirigia cada cena ao longo da montagem fui coreografando alguns momentos e pedindo que eles(as) mesmos(as) coreografassem outros. Em aproximadamente sete semanas que nos faltavam para as apresentações no Cometa Cenas, eram muitas cenas para montar em apenas dois encontros semanais de quase duas horas. Nessas circunstâncias essa foi a forma mais eficiente e proveitosa que encontrei para trabalhar com o samba de gafieira nesse processo. Conseguimos finalizar os três atos e inserir

---

<sup>65</sup> Entrevista na íntegra disponível no link: < <https://youtu.be/UIb8EO4OQ6M>>. Acesso em jul. 2019.

<sup>66</sup> ZANON, Ivan. Entrevista concedida por áudio. Brasília, 4 de julho de 2019.

coreografias em várias cenas, mas enquanto assistia toda a montagem estava sentindo falta dos corpos dançando nos momentos em que não havia coreografia. Constatei que muito do que busco com esta pesquisa tem bastante a ver com o paradoxo de corpos dançando mesmo quando não estão literal e visualmente dançando, com a interação entre esses corpos fluindo de forma natural e orgânica. Diferente de *GANCHOS*, onde trabalhamos a partir do improvisado o tempo todo, aqui eles precisavam entrar no universo desse texto. Percebi que os(as) intérpretes estavam inseguros(as) com o texto e com a peça em geral pois ainda não haviam se apropriado de seus personagens, tampouco das coreografias. Fizemos um ensaio aberto para alguns convidados uma semana antes da apresentação e minha sensação foi confirmada, a partir de retornos que recebemos de várias pessoas, de que a dança poderia estar mais presente nos corpos deles o tempo todo e que a interação entre os corpos poderia acontecer de forma mais orgânica.

No último ensaio que tivemos após o ensaio aberto e antes da apresentação propus que fizéssemos uma experimentação a partir da estrutura da peça que já estava pronta e melhor dominada por eles(as) a essa altura. Fizemos um aquecimento focado no corpo individual e na interação entre os corpos sem preocupação com os passos do samba de gafeira ou com a estrutura dessa dança. Pedi que caminhassem reavendo os tipos de movimento que havíamos trabalhado nas aulas de samba de gafeira e pensando em como cada personagem se movimentaria a partir deles. Em seguida solicitei que dançassem juntos(as) com uma das duas pessoas sendo a condutora, ainda sem preocuparem-se com os passos. Terminando esse aquecimento e aproveitando a energia adquirida iniciamos imediatamente a passagem final. Propus que nessa passagem eles dançassem o tempo todo – sozinhos(as), com alguém ou até mesmo com os objetos em cena – sem se preocuparem com o resultado disso e pensando em se divertir. Parecia outra peça. Com o aquecimento prévio eles acessaram tudo ou muito do que haviam aprendido nas aulas de samba e junto à maior segurança em relação ao texto e marcas de cena decorados, brincaram mais com as possibilidades. Era perceptível a pouca experiência com teatro e também com dança que eles tinham, principalmente comparado ao resultado de *GANCHOS*, mas podia-se perceber que o trabalho com a interação entre os corpos do samba de gafeira havia produzido algum efeito em seus corpos até aquele momento. Minha instrução ao final do ensaio foi para que eles não tentassem coreografar o que havia acabado de acontecer a partir do improvisado, mas que pensassem em internalizar aquele acontecimento para colocarem em prática nas apresentações



que viriam.

O ensaio geral pareceu ter surtido um grande efeito na compreensão deles(as) sobre a junção entre teatro e samba de gafieira. A primeira apresentação seguiu a mesma dinâmica que conseguimos alcançar nesse último e importante ensaio e os(as) intérpretes conseguiram se divertir com a proposta de dançar mais durante as cenas. Com isso a peça toda ficou mais divertida e descontraída. Pelo menos foi o que pude perceber ao observar a reação da plateia durante a apresentação e com os retornos que tivemos a partir de comentários realizados por pessoas que também haviam assistido o ensaio aberto com a versão anterior da peça, que tinha menos dança e interação entre os corpos. Durante o ensaio final além de intensificar a interação entre os corpos deles(as), sugeri que experimentassem interagir e dançar mais com os objetos de cena (as cadeiras e mesas presentes). Mas acredito que por ter chamado a atenção para essa possibilidade apenas no ensaio final eles não tiveram tempo suficiente para absorver a informação e colocar a proposta em prática. Sendo assim o foco deles concentrou-se na interação entre os corpos que de fato alcançou uma organicidade muito maior.

Durante as improvisações e experimentações em *GANCHOS* começamos a trabalhar a inserção de objetos em cena. Em um dos ensaios Nati e Adas estavam dançando juntos no aquecimento e Nati pegou uma garrafa para beber água mas permaneceu abraçada com o Adas. Pedi que eles continuassem dançando com a garrafa e várias coisas interessantes surgiram. Resolvemos continuar com essa investigação nos ensaios seguintes e ao invés de apenas uma levamos várias garrafas de vidro. Experimentamos inicialmente com todas dispostas no chão e eles dançando samba de gafieira em meio a elas. Dessa forma elas encontravam-se simultaneamente como obstáculos e estímulos para a dança. Experimentamos com as garrafas sendo carregadas por eles, sendo elemento de conexão entre condutora e conduzida, sendo jogadas de uma pessoa para a outra, sendo derrubadas no chão. E no último jogo que fizemos coloquei papeizinhos com instruções para os intérpretes dentro das garrafas, como se eu os estivesse dirigindo por improviso conduzido. O jogo de direção por papeizinhos foi muito promissor, mas pela interrupção do processo criativo após os ensaios abertos acabou não sendo levado adiante.

A própria dança samba de gafieira já traz um certo virtuosismo para a cena, que mesmo improvisado pode parecer ter sido meticulosamente coreografado. A inserção das garrafas acentuou ainda mais esse virtuosismo, principalmente quando os intérpretes Adas e

Nati começam a trazer acrobacias para o improviso em meio as garrafas de vidro espalhadas pelo espaço. O jogo com as garrafas para a apresentação no ensaio aberto foi definido a partir da relação construída entre os personagens. Eram duas cenas com a mesma mulher e homens diferentes em cada uma<sup>67</sup>. Nas duas cenas o jogo era o mesmo: eles estariam dançando e toda vez que caísse uma garrafa a música precisaria parar, a mulher pediria desculpas, os homens reagiriam a esse acontecimento, a música voltaria e começaria tudo novamente. A diferença mais marcante em cada cena era a forma de reação à queda das garrafas. Na primeira cena o homem tinha atitudes abusivas e agressivas em relação à mulher e à queda da garrafa, enquanto na segunda o outro homem era gentil e amoroso.

Além das garrafas em *GANCHOS* trabalhamos também com tapetes. Esse objeto veio de um exercício bastante comum entre os dançarinos e dançarinas de samba de gafieira que é feito com o objetivo de treinar a escova, um de seus passos tradicionais. Como dito antes, a escova é um movimento no qual os(as) dançarinos(as) escovam o chão com seus próprios pés, como se embaixo houvesse uma bucha. O exercício consistiu em colocar um pano de chão (ou algo similar) embaixo de cada pé para simular a “escovada” e treinar dançar sem tirar os pés do chão para trabalhar a agilidade, o atrito e a base dos dançarinos e dançarinas. Tenho um tapete de um metro e meio no meu quarto no qual já treinei escova algumas vezes. Levei-o para o ensaio e fizemos uma série de experimentos, sempre com todo o elenco participando da investigação. Assim como a garrafa o tapete também trazia um desafio a mais para a interação entre os corpos, já que os intérpretes agora precisariam dividir ainda mais sua atenção. Iza Cavanellas, a intérprete que fazia a cena do tapete relatou sentir muita dificuldade para se equilibrar dançando de salto alto em um tapete que escorregava enquanto ela tentava manter-se de pé em cima dele. Ao contrário das garrafas, o tapete acabou limitando um pouco as movimentações e possibilidades em cena da forma como usamos. Precisaríamos de um pouco mais de tempo para poder investigar melhor o que mais poderia ser feito. Também não foi possível devido ao encerramento precoce do processo, mas assim como as garrafas, o jogo dos papezinhos nas garrafas e outros exercícios e propostas que apareceram ao longo dos três processos criativos ficam arquivadas para devidos futuros aprofundamentos, pelo potencial explicitado nas experimentações.

---

<sup>67</sup>Link para as cenas das garrafas em *GANCHOS*:<<https://youtu.be/S3wP3L6fRrY>>. Acesso em jul. 2019.

Em *Quarta da Carne*<sup>68</sup> o balcão era o objeto de cena com o qual as duas intérpretes interagiam. Enquanto, tanto para mim como para Nati, era como se ele fosse o outro corpo com o qual dançávamos ao mesmo tempo ele nos separava. Seria a distância social a qual Hall (1977) se refere na proxêmica, em que ainda há uma proximidade mas a distância não permite que as duas pessoas se encostem. No final da cena essa relação é quebrada por uma aproximação repentina que leva as duas personagens imediatamente à distância íntima, onde dançam abraçadas. Além de não ser mais um obstáculo entre nós o balcão participa da dança improvisada enquanto o utilizamos para sentar, subir, contornar, etc. Essa interação com o balcão acentuou o virtuosismo na dança samba de gafieira. Até mesmo no meio da dança de salão o fato de a dupla dançar interagindo com objetos como cadeiras, escadas, mesas, entre outros, é considerado uma habilidade extremamente avançada, podendo ser vista também como uma atitude “malandra”, especialmente no samba de gafieira.

O improviso em cena nos três processos criativos bem como a relação com os objetos foi possível devido também ao trabalho voltado para o corpo individual dos(as) intérpretes e a conscientização do *corpo samba* durante os ensaios. Em *ALAÍDE* pode-se observar a utilização da dança individual visivelmente em cena muito mais presente. Isso se deu principalmente pelo fato de *GANCHOS* ter sido provocado desde o início com o foco na dança em par e a dramaturgia ter sido agregada depois, quando os corpos já haviam estabelecido um formato de interação que contava com o samba de gafieira completamente presente em cena. Já em *ALAÍDE* aconteceu o oposto, escolhemos o texto e começamos a fazer a montagem para depois começar a acrescentar as coreografias, a dança em casal teve que se adaptar a uma dramaturgia específica e na maior parte do tempo a dança individual se encaixou melhor entre os personagens. Apesar de não estar visualmente presente em *GANCHOS*, a dança individual foi essencial para trabalhar a consciência corporal e a dança em par deles, especialmente com a inclusão dos objetos na cena, que acabam propondo um certo risco e se eles não estiverem com o corpo preparado poderiam se machucar. Como em *ALAÍDE* os(as) intérpretes tinham pouco repertório e fizemos poucos exercícios sobre o corpo do samba, eles acabaram utilizando bastante os passos do samba de gafieira de maneira individual, com o repertório pessoal que eles tinham disponível em seus corpos. Isso proporcionou outras possibilidades de aplicação do samba de gafieira em cena.

---

<sup>68</sup> Link para a cena *Quarta da Carne*: <<https://www.youtube.com/watch?v=EzeTM8jCEvI&feature=youtu.be>>. Acesso em jul. 2019.

Apesar do período de tempo bem menor para trabalhar em *ALAÍDE*, o método de pensar e ativar o corpo e a interação entre os corpos presentes no samba de gafieira ministrados antes de passar qualquer passo foi primordial para que eu pudesse propor aos(as) estudantes o jogo de improviso em cena no último ensaio. Antes disso a interação entre os corpos estava um tanto esquecida. Eles(as) estavam preocupados(as) com o texto a ser dito em detrimento da relação física dos personagens em cena, fazendo com que as marcações de movimentação de cena fossem seguidas de maneira mecânica e objetiva. Após o ensaio aberto, quando a peça já estava montada e o texto tinha sido melhor decorado e internalizado, eles(as) sentiram-se mais seguros(as) para inserir a dança em cena, permitindo que os corpos ficassem mais à vontade e o diálogo entre a dança e o texto fluísse melhor. Quando propus que fizéssemos esse jogo de dançar em cena, a peça toda assim como os corpos ganharam mais vida e a interação entre os corpos começou a ser mais utilizada por eles de maneira espontânea. Isso potencializou momentos de loucura, sensualidade e leveza de acordo com o tipo de movimento e/ou passos utilizados para cada personagem.

Um bom exemplo é a primeira cena na qual Alaíde está procurando Madame Clessi em um bordel<sup>69</sup> e, ao tentar aproximar-se das meretrizes e do homem presentes para perguntar onde ela está, ninguém a responde. Ela vai ficando cada vez mais irritada e confusa naquele ambiente ao ser ignorada pelas pessoas até que Clessi aparece. Inicialmente essa cena estava completamente focada no texto e tanto Alaíde quanto as outras pessoas movimentavam-se pouco, apenas caminhando de um ponto a outro objetivamente. Quando as mulheres começam a dançar sozinhas e entre si e o homem passa a atravessar o palco dançando ao invés de apenas caminhar a alucinação de Alaíde se fez mais evidente e de forma mais instigante. Além de dançarem sozinhas, as mulheres e o homem também tentavam dançar com Alaíde enquanto ela perguntava onde estava Madame Clessi, mesmo continuando sem responde-la. A cena e toda a peça ganharam mais ritmo com variações divertidas e perturbadoras ao mesmo tempo, pois o diálogo absurdo teve colaboração do samba de gafieira para a construção desse ambiente alucinatório<sup>70</sup>.

Nas apresentações de *GANCHOS* a dança individual esteve presente em uma proporção muito reduzida se comparado à *ALAÍDE*, mesmo tendo sido mais trabalhada nos

---

<sup>69</sup> Link para vídeo com a cena inicial de *ALAÍDE* em suas duas versões, antes e depois do ensaio final: <<https://youtu.be/qZL88XYODNA>>. Acesso em jul. 2019.

<sup>70</sup> Link para vídeo de *ALAÍDE* na íntegra: <[https://youtu.be/L\\_mLYYyz4sU](https://youtu.be/L_mLYYyz4sU)>. Acesso em jul. 2019.

ensaios. Mas apesar de não estar visivelmente em cena, o foco no treinamento da dança individual foi primordial para o desenvolvimento do improviso com os outros corpos e objetos. Além de ampliarem o leque de movimentos que podem ser feitos no próprio samba de gafieira, cada intérprete ao exercitar a dança individual começa a desenvolver seu estilo pessoal, descobrindo quais movimentos melhor se encaixam no seu corpo, quais lhe dão mais prazer, quais funcionam melhor na relação entre seu corpo e o do outro, quais apresentam maior dificuldade, etc. O desenvolvimento do estilo pessoal é uma forma de o/a intérprete aprimorar a autonomia na forma com que deseja movimentar seu corpo no espaço, seja sozinho ou na interação com outro(s) corpo(s). Tudo isso colabora para que eles consigam resolver as situações de forma consciente e precisa no momento do improviso. além de desenvolver uma autonomia.

O estilo pessoal esteve presente e foi estimulado ou provocado de maneiras distintas nos três processos criativos. Pude observar que ele pode ser utilizado de diferentes formas quando há uma predefinição de personagens no processo de criação e quando não há. Quando o processo criativo propõe a construção da narrativa e dos personagens a partir da relação que os intérpretes desenvolvem com a dança e com os colegas de cena o estilo pessoal pode ser utilizado como base para dar origem a esse personagem. E quando o processo criativo já tem uma narrativa com personagens definidos desde o início, o estilo pessoal pode se juntar à base predefinida desse personagem, podendo como sempre trazer traços do(a) intérprete, só que acrescido do samba de gafieira para sua construção da personagem.

Essa relação entre a criação do personagem e o estilo pessoal deu-se de formas diferentes em cada um dos três processos criativos. As primeiras experimentações de construção de personagens utilizando essas noções sobre os estilos pessoais desenvolvidos a partir do samba de gafieira foram em *GANCHOS*. Inicialmente meu desejo era investigar quais possibilidades de personagens as experimentações com samba de gafieira poderiam proporcionar ao corpo de cada intérprete e que lugar esses corpos acessariam a partir dessa prática. Começamos investigando e experimentando possibilidades de interação entre os corpos a partir de relações interpessoais múltiplas, sem um tema definido ainda. Um dos motivos pelo qual eu não desejava estabelecer um tema tão prematuramente no processo (inicialmente pensado para os dois anos desta investigação) é que desejava esperar para ver o que as experimentações poderiam me sugerir. Estava mais interessada em investigar as possibilidades de interação entre aqueles corpos, o movimento pelo movimento, independente

de qual relação dramaturgica eles viriam a exercer. Mas compreendi a necessidade que começou a despertar nos(as) intérpretes por um tema mais palpável e no ensaio seguinte levei uma proposta de dramaturgia e personagens. Um tempo depois percebi que isso começou a limitar um pouco as possibilidades que o samba de gafieira poderia trazer para a cena e que apesar de a interação entre os corpos estar sendo efetiva, começávamos a nos distanciar do samba de gafieira. Em entrevista concedida, o intérprete Alexandre Adas<sup>71</sup> comenta que sentia

algumas limitações quando a gente enveredava pra uma lógica muito racional na construção do personagem, quando o personagem vinha por um *input* intelectual, psicológico, eu acho que reduzia o próprio personagem e reduzia a criação coletiva. Misturava muitos estereótipos, clichês que eram muito menores que a possibilidade que o corpo trazia pelo corpo samba. Mesmo tendo o samba de gafieira, o masculino e o feminino, o corpo não é masculino nem feminino, o corpo apenas dança, ele conduz e é conduzido. E era lindo de ver quando a gente não pensava nisso e a coisa acontecia. Tive vários momentos de contato com emoções incríveis que não aconteciam quando ia pro caráter psicológico. Então acho que é uma ferramenta fantástica pro trabalho do ator, sair do psicológico e ir pro físico. Porém demanda muito do diretor conter a ansiedade do ator de criar personagem, e deixar o ator seguro pra que ele dê a luz esse personagem sem que ele construa intelectualmente, mas que o personagem venha naturalmente. Saber quais são as provocações é uma expertise que eu vi a Julia desenvolver e que pode desenvolver muito mais, a partir dos exercícios e das provocações (informação verbal)<sup>72</sup>.

Uma das maiores dificuldades que tive nesse processo criativo foi em perceber a necessidade de ser mais assertiva na comunicação das propostas e na contenção da ansiedade dos(as) intérpretes em criar os personagens a partir de estímulos racionais e/ou psicológicos, como ressalta Adas. Hoje sinto que perdemos um pouco de tempo tentando incorporar esses personagens externos quando já tínhamos material suficiente para encontra-los ali mesmo, nos corpos dos(as) intérpretes e no próprio samba. Nos dois outros processos criativos essa busca deu-se de maneiras diferentes. Em *Quarta da Carne* os personagens foram sendo definidos a partir de conversas entre elenco e direção e após uma série de experimentações. Definimos que seriam um açougueiro e uma cliente, mas a partir daí a construção deu-se pelo diálogo entre as propostas do diretor e os estilos pessoais de cada uma de nós. Já em *ALAÍDE* desde o início os personagens foram externos aos corpos dos(as) intérpretes e muito bem

---

<sup>71</sup> Entrevista na íntegra disponível no link: <<https://youtu.be/QydAuOyHj0>>. Acesso em jul. 2019.

<sup>72</sup> ADAS, Alexandre. Entrevista concedida por áudio. Brasília, 09 de julho de 2019.

determinados pelo texto escolhido para ser trabalhado, deixando para eles(as) o trabalho de compreender e dar suporte a esses personagens a partir de seus estilos pessoais. Houve ainda o fato de que alguns personagens estavam sendo feitos por mais de um(a) intérprete, exigindo que fosse encontrada uma unidade entre eles. Minha sugestão foi para que pensassem no corpo desses personagens a partir do samba de gafeira, especialmente utilizando os diferentes tipos de movimento (liso, pulsado e gingado), pois poderia ser interessante para trazer unidade entre as pessoas que faziam o mesmo personagem e também para diferenciar um personagem do outro. Não tivemos tempo para trabalhar tão a fundo o caráter psicológico dos personagens de *ALAÍDE* individualmente pois o foco maior estava na interação entre os corpos desses personagens. O trabalho de exercitar a dança individual dos(as) intérpretes foi de extrema importância para que eles pudessem experimentar as possibilidades que o *corpo samba* poderia agregar a eles.

Nos três processos criativos o samba de gafeira esteve presente visualmente no resultado final ou apresentações em diferentes proporções. Em *ALAÍDE* foi possível perceber diversas nuances ao longo da peça entre os momentos coreografados e improvisados, em que havia um casal apenas ou várias pessoas dançando em momentos tensos ou de descontração. Um dos pontos cruciais a serem salientados e comentados sobre esse processo é que o samba de gafeira esteve o tempo todo dialogando com um texto dramático e o universo nelsonrodrigueano, trazendo outras possibilidades tanto para a presença dessa dança em um processo criativo teatral, como para a encenação de um texto dramático consagrado.

A Estudante Um (22 anos) observou que “Em alguns momentos o texto veio antes da dança no processo e em outros a dança puxava a interação do texto, e a partir dela foi possível enxergar novas formas de fazer o mesmo texto” (questionário)<sup>73</sup>. E de fato após o período de aulas de samba de gafeira, quando demos início à montagem do texto *Vestido de Noiva*, algumas cenas foram feitas já com a inclusão da dança enquanto outras foram feitas totalmente sem dança para que ela fosse acrescentada depois. Algumas dessas cenas coreografadas foram propostas pelos(as) próprios(as) discentes que já inseriam alguns passos em diálogo com o texto. Acredito que isso ocorreu devido a um exercício que realizamos logo antes de dar início à montagem. Em duplas eles(as) deveriam montar uma sequência pequena

---

<sup>73</sup> UM, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

com passos do samba de gafeira aprendidos nas aulas. Após cada dupla mostrar sua sequência para a turma solicitei que eles acrescentassem algum sentido (situação, sentimento, etc.) para que a coreografia fosse transformada em cena dançada. Até então esse exercício havia sido realizado sem música e apenas após acrescentar o sentido é que eles precisariam escolher uma obra de qualquer gênero musical para realizar a cena, com exceção do samba de gafeira. Esse exercício revelou possibilidades que futuramente foram aproveitadas na montagem e aparentemente acabou contaminando os(as) alunos(as) com a ideia de possíveis novos caminhos. Alguns deles já tinham vivências com outras danças, ficando mais à vontade com a proposta de dançar e falar texto simultaneamente. Eram essas pessoas que geralmente já montavam a cena de maneira híbrida e que também sentiam-se à vontade com o improviso mais rapidamente, enquanto outros só conseguiram alcançar esse estado no final da disciplina.

Ao realizar o exercício anterior algumas pessoas relataram desconforto e dificuldade para manter o ritmo ao dançar sem uma música, enquanto outras acharam até melhor. A Estudante Dois (30 anos) comenta que para ela nesse caso o ritmo da dança passa a ser a cena. Durante a montagem de *ALAÍDE* nos deparamos novamente com essa questão, pois montamos uma coreografia com três casais onde eles todos seriam Pedro e Alaíde. A cena se desenrolaria com as falas divididas entre os(as) intérpretes que faziam o mesmo personagem. Essas falas foram colocadas em momentos estratégicos da coreografia e precisariam ser ditas no momento exato para que os três casais conseguissem manter um mesmo ritmo na cena, pois a partir daquele momento o texto falado passaria a substituir a música. A maior parte das pessoas que dançaram essa coreografia relataram certa dificuldade para realizar a coreografia falando o texto ao mesmo tempo, pensando no ritmo a ser seguido e sendo a própria fonte desse ritmo. Seria uma tarefa difícil até mesmo para dançarinos e dançarinas experientes, visto que essa multidimensionalidade necessária para os(as) intérpretes demanda um certo tempo de treinamento. Com o tempo e à medida que eles iam entendendo melhor o ritmo e a pulsação do samba a coreografia começou a funcionar melhor e a cena começou a alcançar uma unidade entre dança e texto.

Em *ALAÍDE* dançar e falar um texto simultaneamente não foi um trabalho realizado apenas em cenas com coreografias pré-determinadas. Quando houve a proposta de eles improvisarem dança nas cenas já montadas foi igualmente desafiador, mas acredito que eles conseguiram ficar à vontade mais rapidamente por executarem um repertório já comum e natural para seus corpos (mesmo que ainda recente). A maioria dos(as) intérpretes relatou



sentir mais leveza e segurança nas cenas a partir dessa proposta, além de terem se divertido mais como afirma a Estudante Três (21 anos) “acrescentar mais dança tornou o processo mais fluido e prazeroso” (questionário)<sup>74</sup>. A presença visível do samba de gafieira em cena divertiu não só os intérpretes mas também o público, como relata a Estudante UM: “com a inserção de mais dança nos sentimos mais seguros para experimentar e também mais leves. Isso refletiu na reação do público que se divertiu conosco” (questionário)<sup>75</sup>. A segurança deles (as) foi perceptível durante as apresentações, nas quais eles se arriscaram mais nas propostas cênicas e dançantes do que nos ensaios anteriores.

Em *GANCHOS* o samba de gafieira esteve explicitamente em cena, mas com pouco ou quase nenhum texto falado. As cenas eram dançadas do início ao fim e dialogavam com a música que era tocada ao vivo pelos dois músicos, Iuri e Thiago. A ausência da palavra falada deu-se por uma razão específica nesse processo criativo. Durante as improvisações ela estava sobrepondo os movimentos de dança, acredito que pela falta de familiaridade que ainda existia por parte doas(as) intérpretes para com o samba de gafieira, somada ao domínio que eles(as) tinham com a palavra. Desde esse período cortei o improviso com a palavra falada pois julguei ser necessário que eles tivessem mais intimidade com a dança samba de gafieira, antes de introduzir a fala novamente. Entretanto, não foi possível investigar mais a fundo o lugar da palavra falada quando eles(as) já estavam mais experientes em relação ao samba de gafieira pela interrupção do processo criativo após os seus ensaios abertos.

Em *Quarta da Carne* o fato de serem apenas duas pessoas em cena e que já dançavam samba de gafieira com experiência elevada facilitou a investigação de coreografias de maneiras diferentes, sem deixar de experimentar também o improviso em cena. Os dois métodos – coreografia e improviso – podem se complementar em um mesmo trabalho. Inclusive o improviso pode parecer coreografado enquanto a coreografia pode parecer improviso. É comum entre as danças de salão brasileiras haver essa busca por uma “naturalidade” na coreografia para que ela pareça ser improvisada – assim como o texto no teatro quando é decorado e dito por um(a) ator/atriz tendo o objetivo de soar natural, cotidiano. E ao mesmo tempo pessoas leigas quando veem uma dupla dançando um samba de

---

<sup>74</sup> TRÊS, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

<sup>75</sup> UM, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

gafieira no salão do baile podem ter a sensação de que é coreografado, custando a acreditar que é tudo improvisado. Assim como as ações cotidianas executadas pelas personagens em *Quarta da Carne* na primeira cena, que podem dar a impressão de estarem sendo realizadas de maneira despretensiosa ao serem guiadas pelo texto que está sendo dito, quando na verdade elas foram construídas a partir de coreografias de samba de gafieira montadas previamente.

Os textos selecionados por Abaetê em *Quarta da Carne* traziam uma atmosfera de loucura para os dois personagens que tornava a experiência aliada à dança ainda mais interessante e tentamos brincar com a coreografia de samba de gafieira sendo transformada em ações cotidianas. No início da cena foram construídas sequências de ações que partiram de uma coreografia ou foram construídas simultaneamente a ela. O objetivo era ir revelando que era uma coreografia aos poucos, a cada repetição realizada do encontro entre as duas personagens. No início da cena o samba de gafieira encontra-se completamente camuflado apesar de ter servido de base para as ações ali presentes. Na segunda repetição a coreografia começa a se mostrar, mas ainda timidamente. Na terceira há uma quebra, inclusive da sequência de ações, onde inicia-se uma dança repentina entre as duas personagens revelando a dança samba de gafieira em casal pela primeira vez. Essa dança é realizada de maneira improvisada enquanto o açougueiro e a cliente continuam no diálogo absurdo instalado desde o início da cena. Esse improviso acontece a partir da condução, importante característica básica das danças de salão. É necessário manter uma escuta e sintonia muito grandes entre as duas pessoas em cena para que seja possível realizar a condução de uma dança sem uma música que determine um ritmo, prestando atenção à sonoridade do texto dito pela outra personagem e tendo que se concentrar no meu próprio texto para propor os passos a serem realizados. Em contraste ou comparação às tentativas semelhantes nos outros processos, isso se fez possível em *Quarta da Carne* devido à experiência elevada que ambas as intérpretes possuíam acerca do samba de gafieira, permitindo inclusive que fizéssemos uma quantidade maior de passos e que podem ser considerados mais complexos.

Durante as aulas de samba de gafieira ministradas nos três processos criativos uma das questões trabalhadas com bastante frequência foi a condução, característica importante de qualquer dança de salão. Desde a primeira aula deixei eles(as) à vontade para escolherem se seriam condutoras(es) e/ou conduzidas(os) e alguns(as) deles(as) quiseram experimentar ambas as funções, alternando ao longo das aulas, enquanto outros(as) escolheram e

permaneceram apenas em uma. Foi muito interessante observar a empolgação de alguns dos meninos fazendo a função da pessoa conduzida, bem como de algumas meninas fazendo o papel de condutoras. O fato é que, independente do gênero, algumas pessoas podem sentirem-se mais confortáveis com uma das duas funções. Isso não ter sido imposto a elas(es) e não terem sido julgadas(os) pelas suas escolhas aparentemente proporcionou sensação de satisfação e segurança com os processos. A partir daí a relação com a condução variou bastante entre os três processos criativos em vários aspectos.

Em *GANCHOS* apesar de os(as) intérpretes eventualmente variarem as posições ao longo dos ensaios nas experimentações para criação de cenas acabavam assumindo a configuração convencional, onde homens conduzem e mulheres são conduzidas. Isso acabou refletindo na criação da trama que foi inserida depois, com dois casais heterossexuais. A condução teve papel fundamental em *GANCHOS* uma vez que possibilitou a execução do improviso coordenado em cena. Como tivemos um pouco mais de tempo nesse processo conseguimos investigar algumas possibilidades diferentes como a condução pela roupa ou pelo cabelo da pessoa conduzida. Esse tipo de condução não é esperada e nem incentivada em aulas de samba de gafieira voltadas para a dança no salão, pois é completamente desconfortável e pode vir a machucar a pessoa conduzida. Mas na criação de cenas teatrais esse desconforto muitas vezes deixa de ser empecilho e vira estímulo para alcançar os objetivos da criação poética imaginados e/ou desejados. Outra forma de condução que exploramos em *GANCHOS* foi a partir das garrafas, onde elas seriam a extensão do tronco da pessoa condutora ao invés dos braços. Essas três conduções podem ser vistas na primeira cena das garrafas<sup>76</sup>.

Assim como nos outros dois processos criativos em *ALAÍDE* a prática da condução não ficou apenas nas aulas de dança ou na sala de ensaio. Nas apresentações essa característica era colocada em prática o tempo todo, especialmente após o ensaio aberto quando a improvisação do samba de gafieira adentrou a estrutura da peça. A Estudante Um relata que “o processo de conduzir e ser conduzida muda a forma de percepção da cena e nos coloca muito mais atentos às proposições do outro” (questionário)<sup>77</sup>. Quando houve a proposta de dançar mais em cena a relação entre eles mudou completamente. Eles estavam

---

<sup>76</sup> Link para as cenas das garrafas em *GANCHOS*: <<https://youtu.be/S3wP3L6fRrY>>. Acesso em jul. 2019.

<sup>77</sup> UM, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

notoriamente mais presentes, mais ativos, se escutando mais e propondo interações entre si que anteriormente não aconteciam. O Estudante Quatro (23 anos) acrescenta que dançar a dois “promoveu outra forma de enxergar xs parceirxs de cena. Conduzir e ser conduzido me ajudou a confiar mais no grupo, esclareceu melhor a importância de estar ali disponível e preparado para levar e ser levado” (questionário)<sup>78</sup>. Essa disponibilidade que ele cita reverbera no andamento de toda a peça fazendo com que eles(as) observem o que os outros corpos podem propor durante a cena, trazendo uma unidade para o grupo. Estudante Quatro foi apenas um dos intérpretes a relatar o aumento de confiança nos colegas de cena após a prática do samba de gafieira e o Estudante Cinco (23 anos) completa que essa experiência “contribuiu para um outro modo da percepção do outro em cena” (questionário)<sup>79</sup>.

A condução em *ALAÍDE* não estava sendo utilizada apenas na dança em casal. Eles conseguiram propor movimentações em cena aos colegas mesmo estando lado a lado, um de costas pro outro, à distância ou em outras posições inusitadas para o samba de gafieira. O treinamento que fizemos de condução deu a eles(as) ferramentas que permitiram uma melhor compreensão dos outros corpos em cena bem como seus próprios, fazendo com que eles ficassem mais à vontade para propor e responder uns aos outros com movimentações ou passos de dança em diálogo com o texto. Em determinados momentos o texto conduzia a dança, e em outros a dança conduzia o texto. Após a inserção do samba de gafieira improvisado na peça a Estudante Seis (22 anos) comenta que essa experiência “foi uma possibilidade de pegar o texto e fazer esse texto interagir com o corpo” (questionário)<sup>80</sup>. Estudante Dois ainda coloca que “meu corpo fala. Eu danço o que falo. O texto é música” (questionário)<sup>81</sup>.

Em *Quarta da Carne* são duas mulheres em cena e ambas sabem conduzir e serem conduzidas, mas com a continuidade do processo teremos tempo para explorar todas essas possibilidades. A condução esteve presente apenas na cena final quando as duas dançam

---

<sup>78</sup> QUATRO, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

<sup>79</sup> CINCO, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

<sup>80</sup> SEIS, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

<sup>81</sup> DOIS, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

juntas, sendo realizada pelo personagem do açougueiro. Havia o desejo, especialmente da minha parte, de utilizar a dança samba de gafieira sem a necessidade de estar associada a um gênero específico de música. A primeira etapa que julguei importante era dançar sem música para que conseguíssemos manter a pulsação do samba em nossos corpos, entendendo como ela funciona. É bastante difícil manter a pulsação dessa maneira e as duas pessoas precisam estabelecer uma conexão muito precisa para que isso ocorra. Diferente dos outros dois processos criativos em *Quarta da Carne* opcionalmente ao longo de toda a cena não há a utilização de música, inclusive no momento em que as duas dançam samba de gafieira.

Em cada um dos processos criativos foi necessário utilizar um tipo de metodologia, tanto nas aulas de dança quanto na aplicação do princípio de interação entre os corpos nos processos de criação e experimentação, e com isso houveram resoluções diferentes revelando potencialidades artísticas distintas, como creio ser possível observar ao longo deste relato analítico. Em *GANCHOS* o que mais funcionou na criação foi partir do improviso da dança dando estímulos iniciais aos(às) intérpretes e acrescentar o enredo depois, dando ênfase ao trabalho corporal individual para que os passos pudessem ser melhor aproveitados nas improvisações. Eles conseguiram utilizar os passos que aprenderam, transformando-os em novas possibilidades proporcionadas pela interação entre os corpos deles. O intérprete Ivan Zanon parece compartilhar esta afirmação no processo criativo de *GANCHOS*:

tinha um lugar que eu não conseguia determinar o que influenciava o que. Eu não sei dizer se o passo influenciava a dramaturgia na criação do improviso ou vice-versa. E isso é interessante, né, porque a gente estava usando passos clássicos da gafieira, que tem ali o seu lugar ‘quadrado’, no sentido de que esses são os passos da gafieira. A gente usava esse ‘enquadramento’ dos passos serem esses, ajuda porque a gente consegue enxergar cada um como uma comunicação na hora da criação dramática/cênica (informação verbal)<sup>82</sup>.

Em *Quarta da Carne* realizar uma coreografia e transforma-la em cena proporcionou um resultado mais eficiente e nesse caso os passos do samba de gafieira foram o fio condutor para a criação. Sinto que se tivéssemos realizado mais experimentações poderíamos ter encontrado novas possibilidades. Escolhemos uma forma e ficamos presos a ela muito rápido, focando no que teríamos como resultado final. Em *GANCHOS* aconteceu algo parecido no

---

<sup>82</sup> ZANON, Ivan. Entrevista concedida por áudio. Brasília, 04 de julho de 2019.

momento em que precipitei uma escolha dramaturgica quando estávamos muito perto de encontrar essa dramaturgia nas próprias experimentações que estavam sendo feitas. Já em *ALAÍDE* a produtividade foi maior ao montar o texto e colocar a dança nessa estrutura final. Os tipos de movimento auxiliaram na utilização e variação dos poucos passos que eles conheciam, permitindo que a cena ficasse mais descontraída e orgânica. Os passos que eles mais utilizaram em *ALAÍDE* foram balanço, base frente-trás e puladinho. O Estudante Sete (22 anos) comentou que percebeu “o quanto os corpos, principalmente no nosso caso com o samba, podem comunicar sobre a história sendo contada. [...] E a interação entre eles, que pode dizer muito apenas ao mostrar quem guia e quem está sendo guiado” (questionário)<sup>83</sup>.

Nossos corpos podem comunicar muitas coisas como observa o Estudante Sete e muitas vezes esse fato acaba sendo ignorado pelos(as) intérpretes ao focarem sua atenção apenas na palavra falada. Uma questão não precisa anular a outra e elas podem inclusive colaborar para que a ambas sejam potencializadas. *GANCHOS*, *Quarta da Carne* e *ALAÍDE* foram três processos criativos teatrais muito importantes na busca pelas potencialidades artísticas a partir da interação entre os corpos do samba de gafeira ao longo deste estudo. Cada processo colaborou de diferentes maneiras para que as potencialidades artísticas pudessem ser trabalhadas e elaboradas durante esses dois anos nos quais esta pesquisa ocorreu, revelando diversas formas de alcançar a desejada organicidade na fusão entre as linguagens da dança de salão e do teatro.

---

<sup>83</sup> SETE, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do diálogo e/ou da troca constantes entre prática artística e pesquisa teórica ao longo destes estudos de mestrado foi possível identificar possíveis contribuições do samba de gafieira a processos criativos teatrais a partir da interação entre os corpos que ele propõe. Isto parece confirmar a hipótese inicial desta pesquisa de que um dos princípios do samba de gafieira pode contribuir com processos criativos teatrais como provocador de material artístico, assim com as danças de salão brasileiras em geral. A utilização consciente das qualidades das performances africanas citadas por Frigerio presentes no samba de gafieira e a fragmentação das danças de salão brasileiras em características básicas e específicas ajudaram a compreender os processos criativos teatrais realizados ao longo desta pesquisa de mestrado, além de terem auxiliado na própria aplicação no princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira na busca pelas potencialidades que poderiam ser proporcionadas pelo diálogo entre as linguagens da dança de salão brasileira e do teatro.

Estes estudos de mestrado iniciaram com o intuito de investigar as possibilidades artísticas a partir da aplicação do princípio de interação entre os corpos do samba de gafieira a processos criativos teatrais mas acabaram indo muito além. Durante as pesquisas teóricas e práticas pude perceber mais outras riquezas da linguagem do samba de gafieira e o quanto o estudo teórico acerca da nossa cultura brasileira pode potencializar a prática em si e outras. Minha dança pessoal ao longo dessa pesquisa mudou completamente e foi um período no qual treinei muito pouco. As informações teóricas fizeram meu corpo acessar lugares que não haviam sido acessados ainda com a prática e todas as vezes que eu saía para dançar depois de ler muitas informações sentia que tinha treinado muito tempo, mas não tinha. Comecei a me sentir cada vez mais à vontade, não só com o samba de gafieira mas com todas as danças de salão.

Esta primeira de muitas constatações ao final desta investigação me fez perceber que as informações presentes nos capítulos I e II foram realmente preciosas para a minha prática do samba de gafieira. Isso me fortalece a ideia de que possam também ser úteis a outras leituras – de dançarinas (os) e de atuantes ou não. Entender mais sobre como ele funciona, de onde veio, porque veio, quem e o que o influenciou mudam completamente a forma de lidar com a prática dessa dança. Assim como a teoria alimentou minha prática pessoal, a prática do

samba de gafieira fundamentou, reforçou – e contestou em alguns momentos – a hipótese que estava sendo examinada, permitindo que eu a refletisse e a sentisse no meu próprio corpo, assim como as teorias estudadas. Pensei que fosse uma percepção apenas interna mas algumas pessoas me teceram comentários e observações em relação à mudança na minha dança, me ajudando a perceber que não. Ao longo desta pesquisa de mestrado o processo foi me mudando e eu fui mudando o processo.

Ou os processos foram me mudando e eu os fui mudando. Isto aconteceu com os três processos criativos teatrais que possibilitaram esta pesquisa. O diálogo entre teoria e prática foi constante e necessário para que fosse possível chegar aos resultados alcançados em todos eles. Na interrupção do objetivo inicial de realizar apenas um dos processos (*GANCHOS*), a necessidade de continuar realizando o diálogo com a prática persistiu. Foi então que os outros dois processos criativos (*Quarta da Carne* e *ALAÍDE*) foram inseridos na pesquisa. A necessidade de experimentar as ideias que surgiam durante o estudo teórico na própria linguagem da dança persistia crucial, bem como a de registrar no papel tudo o que acontecia na sala de ensaio e refletir a respeito. Em determinado momento já não sabia mais o que era pesquisa teórica e o que era prática artística pois os processos criativos foram mudando a escrita e a escrita foi mudando os processos criativos de tal maneira que no fim das contas eles eram apenas um.

A breve perspectiva histórica no Capítulo I foi fundamental para proporcionar um melhor entendimento sobre o samba de gafieira e também sobre a herança africana que carregamos na cultura brasileira em geral. Ao trazer noções sobre as seis qualidades que caracterizam as performances afro-americanas Alejandro Frigerio auxiliou na compreensão da interação entre os corpos que ocorre no samba de gafieira, assim como as considerações de pesquisadores das danças de salão e do samba de gafieira como Denise Zenícola, Leonor Costa, Marco Antonio Perna e Maristela Zamoner ou outros estudiosos das linguagens e poéticas do corpo e da dança como Zeca Ligiéro, Edward T. Hall, José Gil, Zilá Muniz, Ciane Fernandes e Lenira Peral Rengel. Pois entendendo mais de onde vem esse corpo brasileiro possibilita compreender melhor como ele interage com outros corpos. Entender onde esse corpo estava inserido historicamente e as hibridações culturais às quais foi submetido quando originou-se o samba de gafieira também foi fundamental para que, no Capítulo II, fosse possível identificar características básicas das danças de salão brasileiras e específicas do samba de gafieira. Essa subdivisão foi importante para que pudessem ser analisadas



isoladamente as características específicas responsáveis por diferenciar o samba de gafieira das outras danças de salão brasileiras, possibilitando o entendimento desse *corpo samba* e facilitando a elaboração de uma maneira mais eficiente de provocar os corpos dos(as) intérpretes nos processos criativos. Diante disso posso afirmar que a *Practice as Research (PaR)* foi uma escolha metodológica acertada, pois esta dissertação não teria sido possível sem o intenso e constante diálogo entre práticas artísticas e pesquisas teóricas realizadas nos últimos dois anos.

Acredito que se tivesse havido a continuidade de *GANCHOS* teria sido possível aprofundar um pouco mais as potencialidades encontradas naquela ocasião. Mas a variedade de processos criativos foi igualmente produtiva pois possibilitou que a interação entre os corpos do samba de gafieira experimentasse corpos diferentes com vivências distintas, havendo também a possibilidade de comparação de metodologias, processos, ferramentas, procedimentos e conceitos e/ou resultados entre eles. Dividir a vivência de experimentações entre três processos criativos fez com que eu percebesse novamente e de outras formas que a interação entre os corpos do samba de gafieira pode ser utilizada de diferentes maneiras, em distintos tipos de processos criativos e com pessoas com experiências variadas e tudo isso influencia nos vários resultados que podem ser alcançados.

Em *GANCHOS* foi possível aprofundar um pouco mais e de uma maneira mais subjetiva o trabalho com o samba de gafieira improvisado em cena. A maior experiência de interpretação teatral das(os) intérpretes possibilitou deixá-los(as) mais livres para a criação, devido também à maior proatividade que eles dispunham. Em *Quarta da Carne* conseguimos trabalhar um pouco mais na investigação de coreografias e com passos um pouco mais elaborados. A partir da direção de Abaetê Queiroz tivemos a possibilidade de inserir a interação entre os corpos do samba de gafieira em diferentes propostas teatrais, especialmente transformando os passos do samba de gafieira em ações cotidianas. Já em *ALAÍDE* foi possível realizar a montagem de um texto dramático trazendo o samba de gafieira para a cena, tanto em formato de coreografias como de maneira improvisada. Diferente dos outros dois, esse processo criativo foi realizado com estudantes que ainda não contam com uma experiência tão vasta no teatro nem no samba de gafieira. Isso foi muito importante para que eu pudesse entender que existem possíveis limitações na aplicação da interação entre os corpos do samba de gafieira e que é necessário analisar o território de cada processo criativo antes de escolher a melhor maneira de inseri-la para obter um melhor

aproveitamento.

Os três processos criativos foram igualmente importantes para esta pesquisa e o intercâmbio entre eles foi fundamental na busca pelas potencialidades artísticas que nossa hipótese propõe. No terceiro e último capítulo foram apresentadas algumas das potencialidades encontradas nos processos criativos ao longo desta pesquisa: improviso em cena com a dança de salão; o risco em cena na interação entre os corpos do samba de gafieira; a interação entre os corpos do samba de gafieira com os objetos na cena; os passos da dança em casal do samba de gafieira realizados de maneira solo; o samba de gafieira visualmente em cena e dialogando com um texto dramático; o texto falado substituir a música em cena nas coreografias/improvisos de samba de gafieira; a coreografia ser transformada em ações cotidianas, e, finalmente mas sem exaurir possibilidades, a condução ser realizada fora da posição do abraço/proximidade dos corpos em cena. Enquanto essas potencialidades podem ser encontradas de maneiras diferentes nos três processos criativos, outras podem constar em apenas um ou dois deles.

Improviso e risco em cena estiveram presentes em uma proporção muito maior em *GANCHOS*, mas também tiveram importantes participações nos outros dois processos. Questões como a inexperiência dos(as) intérpretes e pouco tempo de ensaio fizeram com que não fosse possível aprofundar tanto essas potencialidades em *ALAÍDE*, apesar do improviso ter tido uma importância crucial. Já em *Quarta da Carne* o objetivo realmente recaiu mais sobre o trabalho com coreografias, deixando o improviso para o processo de criação e para o momento final da cena. Em *GANCHOS* e *Quarta da Carne* a interação entre os corpos do samba de gafieira com os objetos na cena trouxeram outras formas de lidar com questões como a condução, a utilização do espaço e as possibilidades de inserção da dança em cena, adentrando ainda mais na investigação sobre risco e virtuosismo em cena com a dança social a dois. Os passos da dança em casal do samba de gafieira realizados de maneira solo permitiram uma liberdade maior de movimentações, especialmente em *ALAÍDE* onde os(as) intérpretes precisavam recorrer a formas de movimentarem seus corpos individualmente no espaço devido a demandas do próprio texto dramático. O samba de gafieira visualmente em cena e dialogando com um texto dramático também foi uma potencialidade trabalhada e encontrada em *ALAÍDE*, mostrando-se uma forma muito potente de aplicar a interação entre os corpos do samba de gafieira, trazendo a leveza e alucinação necessárias na peça *Vestido de Noiva* também para os corpos dos(as) intérpretes. O texto falado substituir a música em cena

nas coreografias e/ou improvisos de samba de gafieira me foi precioso e pretendo desenvolver mais em projetos futuros, assim como outras variações e propostas que os três processos me provocaram a propor.

As danças de salão em geral costumam estar associadas a um gênero musical específico e poder subverter essa necessidade utilizando a palavra falada em cena como em *ALAÍDE*, ou então silêncios como foi em *Quarta da Carne*, revelaram outras potências que merecem ser investigadas e utilizadas de forma mais aprofundada. A dissociação de gênero musical específico e a experimentação com gêneros diferentes também estão incluídas nessas potências a serem futuramente reexaminadas. A coreografia ser transformada em ações cotidianas trouxe uma possibilidade de inserir o samba de gafieira na cena utilizando os benefícios que a interação entre os corpos e os passos dele trazem, sem que ele esteja visivelmente aparente. A condução ser realizada fora da posição do abraço/proximidade dos corpos em cena trouxe uma unidade de grupo para o processo de *ALAÍDE* que refletiu na revelação de formas incomuns de interação entre os corpos quando eles se conduziam sem nem mesmo estarem encostados uns nos outros, às vezes estando de costas ou em outras posições inusuais nas danças de salão brasileiras.

Além das possibilidades e potencialidades cênicas que a interação entre os corpos do samba de gafieira pode agregar a uma montagem teatral havia ainda outras três questões levantadas nesta pesquisa: de que forma se daria a relação dos(as) intérpretes com a imagem do ambiente e temática a serem escolhidos; que tipo de corpo as características específicas do samba de gafieira poderiam provocar; quais as características básicas das danças de salão brasileiras e específicas do samba de gafieira com maior potencial de aplicabilidade a um processo criativo teatral. A partir dos ensaios e performances artísticas finais pôde-se chegar a algumas considerações sobre esses questionamentos apresentados na Introdução desta dissertação de mestrado, sem ser possível generalizar ou estender os resultados alcançados a projetos futuros ou externos aos realizados nestes estudos.

A relação dos(as) intérpretes com a imagem do ambiente e temática a serem escolhidos acabam sendo influenciadas pelo samba de gafieira. O *corpo samba* ou o tipo de corpo que o samba de gafieira proporciona, influencia na interação entre os corpos em cena e também em como esse corpo se coloca nesse ambiente, ou até mesmo como esse ambiente é construído a partir desse corpo. Em *ALAÍDE* os corpos e o próprio samba de gafieira

precisaram se adaptar aos diversos ambientes propostos pelo texto dramático (bordel da Madame Clessi; casa dos pais; quartos de Lúcia e Alaíde, etc.), mas isso não impediu que o samba de gafieira também exercesse influência direta na dramaturgia a partir dos corpos dos intérpretes imbuídos de samba de gafieira em cena e no processo de criação. Em *GANCHOS* não havia uma dramaturgia guiando o processo criativo desde o início e com isso o ambiente e a temática foram resultado da interação entre os corpos do samba de gafieira estabelecida nos ensaios. A partir do momento em que definimos os personagens, o enredo (dois casais com relações amorosas cruzadas) e o ambiente (as casas dos respectivos casais) começaram a ser construídos. Já em *Quarta da Carne* definimos o ambiente (um açougue) e a partir dele a movimentação e a dramaturgia foram desenvolvidos. A relação das intérpretes com esse ambiente passou por um momento de estranhamento pois houve o questionamento de como esses corpos se colocariam em um ambiente incomum para o samba de gafieira. E mais do que isso, como seria a *nossa* escolha de movimentação e comportamento dos personagens nesse ambiente. Acabamos escolhendo por uma mescla entre movimentações ordinárias – ao transformar as coreografias em ações cotidianas – e proporcionar momentos absurdos, tanto pelo texto sendo dito como pelos momentos dançados. As diferentes formas que os intérpretes lidaram com as imagens dos ambientes e temáticas escolhidos foram surpreendentemente diferentes umas das outras mesmo tendo sido provocadas por estímulos semelhantes.

Para refletir sobre o tipo de corpo que as características específicas do samba de gafieira podem provocar acredito ser mais apropriado falar sobre que tipo de *corpos* poderiam ser provocados pelo samba de gafieira. As possibilidades são inúmeras e, até onde pôde-se observar, os tipos de movimento são principais responsáveis por elas. A partir dos tipos de movimento gingados, pulsados e lisos pode-se construir diversas sensações, emoções e situações corporais, individuais ou coletivas. O gingado pode proporcionar um corpo desequilibrado, imprevisível, malemolente e geralmente associado à malandragem. O pulsado pode provocar um estado de ansiedade com um corpo mais contido, tenso e ágil. Enquanto o corpo liso é capaz de preservar certa tranquilidade e linearidade, possíveis de simbolizarem corpos mais sóbrios.

Além de abordar quais características básicas das danças de salão brasileiras e específicas do samba de gafieira teriam maior potencial de aplicabilidade a um processo criativo teatral, acredito ser importante refletir também sobre quais as circunstâncias de determinado processo criativo, para então saber quais características poderiam funcionar

melhor ao serem aplicadas em cada situação. Nos três processos criativos realizados nesta pesquisa e entre as características básicas das danças de salão brasileiras neles empregadas, o improviso e a condução se mostraram muito potentes tanto quando utilizadas apenas no processo de criação, como quando levadas para a cena, especialmente pela sensação de unidade que elas proporcionam ao grupo junto da imprevisibilidade que podem ocasionar. Entre as características específicas do samba de gafieira pude observar que os tipos de movimento são fontes ricas de material criativo, uma vez que proporcionam movimentações não utilizadas cotidianamente por aqueles corpos. Assim como os passos do samba de gafieira, que permitem a utilização de um repertório já existente para diversos fins, seja na criação de coreografias ou no improviso coordenado.

As características específicas do samba de gafieira viabilizam também um encontro com o corpo brasileiro, como comenta o intérprete Alexandre Adas durante o processo criativo em *GANCHOS*:

foi uma experiência muito transformadora pra mim como artista, e como pessoa também. Esse *corpo samba* foi um resgate da minha cultura, do meu corpo brasileiro que é essa mistura né. [...] como eu já tinha acesso ao samba raiz, o *semba*, a dança africana, dança do orishá, ainda era algo quase purista do que seria uma tentativa do resgate africano né, mas o samba de gafieira ele já mistura outras possibilidades, outros caminhos, e essa mistura é muito a cara do Brasil pra mim, da nossa cultura. E trabalhar isso no corpo, fisicamente, foi de grande valor. Primeiro nesse aspecto de resgate da minha cultura no meu corpo, e segundo de um repertório corporal, de uma linguagem, de uma forma de me comunicar que até então eu ainda não tinha experimentado (informação verbal)<sup>84</sup>.

Assim como esta pesquisa afetou a mim, afetou também de alguma forma cada pessoa que participou dos processos criativos, uma vez que foi a primeira experiência com o samba de gafieira de cada um(a) deles(as). Assim como Adas relata acima sobre o resgate do corpo brasileiro, o ator Ivan Zanon também afirma ter ganhado confiança para brincar mais com a dança em cena, após a experiência com *GANCHOS* :

a abordagem da criação ajudou individualmente na melhoria da minha dança pessoal. [...] A abordagem que você usou no processo criativo me tornou um dançarino melhor, eu sinto, porque me deu uma liberdade de criação que não

---

<sup>84</sup> ADAS, Alexandre. Entrevista concedida por áudio. Brasília, 09 de julho de 2019.

fica restrita ao processo, ela vai além do processo, transborda para a minha dança do dia-a-dia (informação verbal)<sup>85</sup>.

Com a maior propositividade dos(as) intérpretes e com as experiências que eles já detinham acerca de outras danças, em *GANCHOS* o samba de gafeira foi mais uma linguagem para agregar às várias que eles já dominavam. Em *ALAÍDE* o samba de gafeira foi a primeira experiência corporal de uns e a primeira experiência de dança a dois da maioria. Após as apresentações, ao responder o questionário do final do semestre sobre o que as aulas de samba de gafeira teriam ou não acrescentado para seu trabalho como intérprete as respostas positivas totalizaram 95%. O Estudante Cinco diz que elas contribuíram “para um outro modo da percepção do outro em cena” (questionário)<sup>86</sup>. Estudante Um completa que elas “acrescentaram uma maior noção de ritmo que me auxiliam até em perceber o ritmo em que o texto pode ser dito” (questionário)<sup>87</sup> e Estudante Quatro conta que por ter sido uma novidade para ele, as aulas acrescentaram “enquanto mais uma ferramenta para incorporar em futuros processos, mas de imediato [acrescentaram] possibilidades de um corpo dançante em cena” (questionário)<sup>88</sup>. Quando perguntei o que havia mudado na percepção deles sobre a interação entre os corpos em cena após terem cursado a disciplina TEAC 2 esse semestre, a Estudante Três relata que sua percepção mudou sobre “a forma que meu corpo reage ao do outro, respeitando as individualidades” (questionário)<sup>89</sup>. Estudante Dois diz que foi “como esses corpos conversam através do movimento” (questionário)<sup>90</sup>. Muitas vezes nem pensamos sobre como acontece a comunicação dos corpos no dia-a-dia, ou nem mesmo em como acontece nosso deslocamento no espaço, atentando-nos a isso apenas quando adentramos a sala de ensaio. A interação entre os corpos dos atores e personagens é vital e crucial para a irradiação e alcance de uma performance teatral. Com o nosso processo com samba de gafeira pude trazer para eles alguns desses questionamentos que são fundamentais para que se possa entender melhor a relação dos corpos nessa dança, como por exemplo quais são as

---

<sup>85</sup> ZANON, Ivan. Entrevista concedida por áudio. Brasília, 04 de julho de 2019.

<sup>86</sup> CINCO, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

<sup>87</sup> UM, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

<sup>88</sup> SETE, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

<sup>89</sup> DOIS, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

<sup>90</sup> DOIS, Estudante. Questionário aplicado na disciplina TEAC 2 no departamento de Artes Cênicas da UnB. Brasília, 10 de julho de 2019.

primeiras motivações que proporcionam o ato de caminhar cotidianamente e como se dá essa caminhada. A partir da observação das apresentações finais dos processos criativos e dos relatos realizados pelos (as) agentes percebe-se que a organicidade na fusão entre as linguagens da dança de salão e do teatro puderam ser alcançadas, mesmo que de formas diferentes em cada um deles.

O samba de gafieira teve a oportunidade de adentrar pela primeira vez o conteúdo principal de uma disciplina do departamento de Artes Cênicas da UnB e isto também ajuda a comprovar sua relevância para a criação de processos artísticos teatrais, podendo contribuir tanto em processos criativos dancísticos como voltados para o trabalho com teatro. Ao longo dos três processos criativos encontrei alguns desafios ou dificuldades para trabalhar com o samba de gafieira em cena, especialmente devido à pulsação constante a que esta dança está condicionada. Pude perceber que também é importante avaliar qual tipo de dança de salão brasileira pode se encaixar melhor em determinados processos criativos teatrais, ou encontrar uma proposta dramaturgica que dialogue com o estilo de dança pretendido. As dificuldades maiores eram sempre com momentos cênicos de tensão ou tristeza pois o samba de gafieira tem a tendência de proporcionar um corpo mais alegre, típico do povo brasileiro. Diferente, por exemplo, do tango que já propicia uma atmosfera mais densa e introspectiva desde a música até as movimentações da dança a dois. É possível subverter e desconstruir o samba de gafieira para construir o que for necessário para a cena. Especialmente em *ALAÍDE*, ter a consciência dessa condição foi necessário para que pudéssemos fazê-lo.

Esta pesquisa foi mais um passo na busca pelo diálogo entre a dança de salão brasileira e o teatro em cena. A partir desta dissertação de mestrado várias potencialidades se confirmaram e assim como já era uma pesquisa a qual eu me dedicava antes de entrar no mestrado, ela continuará sendo investigada após minha saída deste e talvez volte renovada em nova questões, processos e resultados em um Doutorado. Agora munida de muito mais informações e referências com as quais trabalhar, estando mais consciente dos caminhos que podem ser seguidos ou propostos e dos resultados e processos que podem ser alcançados a partir de cada escolha. Tendo em vista que os resultados práticos foram instigantes e provocadores na disciplina TEAC 2 assim como nos outros dois processos criativos, permanece a vontade de dar continuidade a esta pesquisa no âmbito acadêmico e também no mercado profissional, especialmente tratando-se da preparação corporal singular que a dança

de salão brasileira pode proporcionar a atrizes e atores.

Hoje percebo que a dança de salão brasileira pode contribuir mais do que apenas visualmente ou coreograficamente para o teatro e processos criativos cênicos. A compreensão dos seus princípios pode ser poderosa e enriquecedora até mesmo para um processo criativo onde não se pretenda ter a dança de salão brasileira em seu produto final como material visual e/ou coreográfico. A prática da dança de salão brasileira pode trabalhar de forma contundente e única a sensibilidade, escuta e resposta no corpo do intérprete. E também auxiliar na dinâmica da cena, podendo trazer uma consciência espacial expandida em relação aos corpos presentes e também aos objetos. Acredito que ainda há muito o que explorar a partir da interação dos corpos, não apenas do samba de gafieira mas também dos outros estilos de danças de salão brasileiras.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antônio. “A cena como processo de conhecimento”. In RAMOS, Luiz Fernando (org). *Arte e Ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, p. 105-113, 2012.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

COSTA, Leonor. “200 anos de muitos bailes!”. In PERNA, Marco Antonio (Org). *200 Anos de dança de salão no Brasil Volume 1*. Rio de Janeiro, RJ. Amaragão Edições de Periódicos, V.2. p. 75-82, 2011.

ELEGÊ, Jota. *Maxixe – A dança excomungada: folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, RJ. Editora Conquista, 1974.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec, 2000.

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

FRIGERIO, Alejandro. “Artes negras: Una perspectiva afrocêntrica”. *O Percevejo, revista de teatro, crítica e estética*. Ano 11. Nº 12. ISSN 0104-7671. Departamento de teoria do teatro. Programa de pós-graduação em teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). p. 51-67, 2003.

GIL, José. *Movimento total: O corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’água editores, 2001.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. “Contato Improvisação (Contact Improvisation) um diálogo em dança”. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n.2, p. 89-110, maio/agosto de 2005.

LIGIÉRIO, Zeca. *Malandro divino: A vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

LIGIÉRIO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Gramond, 2011.

MESQUITA, Jomar. “Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos”. In PERNA, Marco Antonio (Org). *200 Anos de dança de salão no Brasil Volume 1*. Rio de Janeiro, RJ. Amaragão Edições de Periódicos, V.2. p. 53-73, 2011.

MUNIZ, Zilá. “Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna”. *Revista O Teatro*

*Transcende*, Departamento de Artes – CCE da FURB – Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

NETO, Lira. *Uma história do samba: Volume 1 (As origens)*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

PERNA, Marco Antonio (Org). *200 Anos de dança de salão no Brasil Volume 1*. Rio de Janeiro, RJ: Amaragão Edições de Periódicos, 2011.

\_\_\_\_\_, Marco Antonio. *Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: O Autor, 2001.

RAMALDES, Karine. *Os jogos teatrais de Viola Spolin (Uma pedagogia da experiência)*. Karine Ramaldes, Robson Corrêa de Camargo. Goiânia: Kelps, 2017.

RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: 2001.

RIBEIRO, Bruno. *A suprema Elegância do Samba - Notas sobre campinas*. Campinas: Pontes Editores, 2005.

RIED, Bettina. *Fundamentos da dança de salão: Programa Internacional de Dança de Salão; Dança Esportiva Internacional*. Londrina: Midiograf, 2003.

SILVA, João Batista da. “Atlas do esporte na baixada fluminense”. Marco Antonio (Org). *200 Anos de dança de salão no Brasil Volume 1*. Rio de Janeiro, RJ. Amaragão Edições de Periódicos, V.2. p. 75-82, 2011.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Anis. São Paulo: Perspectiva, 2015.

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. *Artistic interdisciplinarity and La Fura Dels Baus 1979-1989*. 2001. 356 f. Tese (Doutorado) - Queen Mary College, University of London, Inglaterra, 2001.

VILLAR, Fernando pinheiro. “Interdisciplinaridades artísticas”. In SANTANA, Arão Paranaçu de (coord.). *Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e educação*. São Luís: UFMA, 2003.

\_\_\_\_\_, Fernando Pinheiro. “Esta dança é para todxs, em um mundo que também o deveria ser. Avante, mundão, caminhemos!”. *Revista de Artes Cênicas* cartografias.mitsp\_04, USP, São Paulo: n. 4, p. 22-33, 2017.

WEBER, Suzi. “Um modo particular de composição: a improvisação”. In ALMEIDA, Marcia (org.). *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. Brasília: Editora IFB, p. 11-22, 2015.

ZENÍCOLA, Denise Mancebo. *Samba de Gafieira: performance da ginga*. 2005. 299 f. Tese (Doutorado em teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2005. Não publicado.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ALDRICH, Elizabeth. *An American Ballroom Companion Dance Instruction Manuals*. 1998. Disponível em: <<https://www.loc.gov/collections/dance-instruction-manuals-from-1490-to-1920/articles-and-essays/western-social-dance-an-overview-of-the-collection/>>. Acesso em: jun. 2018.

ALMEIDA, Sonia Maria Flach de. *História e Dança: Perspectiva de produção historiográfica com base na manifestação estética do Rock “n” Roll, nos anos 50*. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1043-4.pdf>>. Acesso em: jul. 2018.

BARTS, Lieven; FACK, Veerle. *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche'*. Bibliothèque Royale Albert I. Brussels. Jul. 1995. Disponível em: <<http://virtuabis.free.fr/Les%20Basses%20Danses%20de%20Marguerite.pdf>>. Acesso em: jul. 2018.

BROWN, Camille A. *Uma história da dança social em 25 movimentos*. TED Studio. Jun. 2016. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/camille\\_a\\_brown\\_a\\_visual\\_history\\_of\\_social\\_dance\\_in\\_25\\_moves/transcript?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/camille_a_brown_a_visual_history_of_social_dance_in_25_moves/transcript?language=pt-br)>. Acesso em: jul. 2018.

FEITOZA, Jonas Carlos de Sousa. *Danças de salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências*. 84 f. Dissertação (Mestrado em dança) – Pós-graduação em dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8141/1/DISSERTACAO%20JONAS.pdf>>. Acesso em: fev. 2019.

FERNANDES, Cristina. *Proxêmica: percepção e uso do espaço*. Disponível em: <<http://cristinafernandes.com/2013/11/proxemica-percepcao-e-uso-do-espaco/>>. Acesso em: dez. 2017.

FRASÃO, Rosenberg de Oliveira. *Malandragem e Ordem Social: Um estudo da Autoridade Malandra através do Samba e da Literatura*. 301 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003. Disponível em: <[https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9525/1/arquivo443\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9525/1/arquivo443_1.pdf)>. Acesso em: out. 2017.

*Hugging forbidden?*. Disponível em: <<https://meijiacademy.com/skinship/>>. Acesso em: jul. 2018.

LOMAX, Allan; PAULAY, Forrestine. *Dance and human history*. 1974. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MOsZhZIQ-6Q>>. Acesso em: jul. 2018.

\_\_\_\_\_, Alan. Disponível em: <[http://www.culturalequity.org/alanlomag/ce\\_alanlomag\\_bio.php](http://www.culturalequity.org/alanlomag/ce_alanlomag_bio.php)>. Acesso em: jul. 2018.

MANN, Juan. *Free Hugs Campaign*. Disponível em: <<https://www.freehugscampaign.org>>. Acesso em: jul. 2018.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. *Lundu: origem da música popular brasileira*. Disponível em: <[http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/artigo\\_lundu\\_jose-fernando-monteiro.pdf](http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/artigo_lundu_jose-fernando-monteiro.pdf)>. Acesso em: fev. 2019.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. As influências afro na música brasileira (1900-1920). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. *Anais...Natal*: Anpuh. 2013. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371329034\\_ARQUIVO\\_ASINFLUENCIASAFRONAMUSICABRASILEIRA.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371329034_ARQUIVO_ASINFLUENCIASAFRONAMUSICABRASILEIRA.pdf)>. Acesso em: jun. 2019

NETO, Aquilino José de Brito. Maxixe: Dança e Música na Circularidade Cultural Brasileira. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. *Anais...Natal*: Anpuh. 2013. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371319782\\_ARQUIVO\\_maxixeDancaeMusicanaCircularidadeCulturalBrasileira.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371319782_ARQUIVO_maxixeDancaeMusicanaCircularidadeCulturalBrasileira.pdf)>. Acesso em jul. 2019.

PIÑEIRO, Rebeca. *O que é ATS® e ITS?*. 2013. Disponível em: <<http://blogcampodastribos.blogspot.com/2013/07/o-que-e-ats-e-its.html>>. Acesso em: jul. 2018.

RENGEL, Lenira Peral et al. *Elementos do Movimento na Dança*. Salvador: UFBA, 2017. Disponível em: <[https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/174968/2/eBook\\_Elementos\\_do\\_movimento\\_na\\_Danca-Licenciatura\\_em\\_Danca\\_UFBA.pdf](https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/174968/2/eBook_Elementos_do_movimento_na_Danca-Licenciatura_em_Danca_UFBA.pdf)>. Acesso em: mar. 2019.

RIBEIRO, C. (Cibele Ribeiro da Silva). Vertentes da Improvisação. In: CONGRESSO DA ABRACE – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, VII, 2012, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Abrace. 2012. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/processos/Cibele%20RIBEIRO-%20Vertentes%20da%20Improvisacao.pdf>>. Acesso em: jun. 2019.

SILVA, Daniel Neves. *13 de Maio – Abolição da escravatura*. 2016. Disponível em: <<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/datas-comemorativas/abolicao-escravatura-1.htm>>. Acesso em: mai. 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. *Culturas de Síncope*. 2016. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/musica/culturas-de-sincope/>>. Acesso em: mar. 2019.

TOBIN, Suzan. *Forrestine Paulay*. Disponível em: <[http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce\\_alanlomax\\_profile\\_forrestine\\_paulay.php](http://www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_profile_forrestine_paulay.php)>. Acesso em: jul. 2018. Não paginado.

ZAMONER, Maristela. *A heterossexualidade da dança de salão*. 2011. Disponível em: <[http://site.da\\_ncaempauta.com.br/a-heterossexualidade-da-danca-de-salao/](http://site.da_ncaempauta.com.br/a-heterossexualidade-da-danca-de-salao/)>. Acesso em: mai. 2019.

NUNES, Bruno Blois; FROEHLICH, Marcia. *Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder*. 2018, Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1984317814022018091>>. Acesso em: abr. 2019.

## APÊNDICE I – QUESTIONÁRIO FINAL DA TURMA TEAC 2

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Cênicas  
Disciplina: Técnicas Experimentais de Artes Cênicas 2 (153923)  
Prática Docente em Artes Cênicas 1 (PPGCEN)  
Professores: Mestranda Julia Gunesch e Dr. Fernando Villar  
1/19

### QUESTIONÁRIO

(Questionário realizado no dia 10 de julho de 2019 com os alunos e alunas da disciplina Técnicas Experimentais de Artes Cênicas 2 – TEAC 2)

**QUESTÃO 1 – Após cursar a disciplina TEAC 2, o que mudou na sua percepção acerca da interação entre os corpos em cena?**

**Estudante 1** – O samba trouxe mais vivacidade para a movimentação. O processo de conduzir e ser conduzida muda a forma de percepção da cena e nos coloca muito mais atentos às proposições do outro.

**Estudante 2** – Como estes corpos conversam através do movimento, o uso das várias possibilidades a partir do abraço.

**Estudante 3** – Acredito que seja a forma que o meu corpo reage ao do outro, respeitando as individualidades e absorvendo do outro, entendendo variações de possibilidades.

**Estudante 4** – Dançar a dois promoveu outra forma de enxergar os parceiros de cena. Conduzir e ser conduzido me ajudou a confiar mais no grupo, esclareceu melhor a importância de estar ali disponível e preparado, para levar e ser levado.

**Estudante 5** – Bom, o que percebi e o que eu levo para outros processos é o entendimento da relação entre os dois corpos ou até mais. Sentir o corpo do outro em cena acaba que enriquece

toda uma construção, que acaba deixando mais viva a cena.

**Estudante 6** – A confiança, continuar no meu posicionamento, mantendo a importância do sentir = a si mesmo + o outro. Somente sentindo, se jogando (o divertir), pulsando e fazendo o movimento independente do erro, as coisas fluem naturalmente. Isso o outro sente e a dança acontece.

**Estudante 7** – Agora, no final do curso da disciplina, percebi o quanto os corpos, principalmente no nosso caso com o samba, podem comunicar sobre a história sendo contada, desde a forma que a dança é executada, denotando felicidade, tristeza, angústia e outras incontáveis nuances por meio dos movimentos dos corpos e a interação entre eles, que pode dizer muito apenas ao mostrar quem guia e quem está sendo guiado.

**Estudante 8** – A confiança. E entender que hora posso ser condutor e outrora conduzido.

**Estudante 9** – Percebi que a minha dificuldade de me aproximar (contato físico) de outras pessoas com quem não tenho intimidade tem proporções muito maiores do que eu imaginava, pude conhecer melhor meu próprio corpo e ter maior noção sobre o que eu enxergo de consentimento. Fui estuprada por um ex namorado no sofá da minha sala, eu não sabia das proporções até cursar a disciplina.

**Estudante 10** – Eu acredito que na primeira parte da disciplina onde a gente fez só aula de samba foi o momento que a interação dos corpos começou a ter êxito no processo, pois no final com o texto e a cena nos permitiu ter mais liberdade criativa e a interação saiu mais consciente dos corpos.

**Estudante 11** – É a percepção, a relação, o envolvimento entre duas ou mais pessoas em cena. De forma a entender um ao outro sem ser falado verbalmente e seguir a cena.

**Estudante 12** – Em alguns momentos não conseguia entender a proposta do samba em cena, que foi uma das minhas dificuldades de conseguir que a corporeidade é fluida, e se conecta inteiramente no teatro que onde tudo acontece, os corpos, os olhares tudo se coliga e a comunicação fica dinâmica, mais falando da interação em cena, de percepção entre corpos e a leveza da criação.

**Estudante 13** – Não mudou muita coisa, mas acrescentou novas vivências e experiências de interação e percepção entre os corpos. Trocas, compartilhamentos e principalmente escuta

para que o diálogo aconteça.

**Estudante 14** – Com certeza mais autoconfiança corporal.

**Estudante 15** – Por já ter experiência na dança o contato com a dança, a interação com a dança se torna agradável e prazerosa. Sendo samba de gafeira então.

**QUESTÃO 2 – Na sua opinião, como o samba de gafeira colaborou para o processo criativo de ALAÍDE?**

**Estudante 1** – Em alguns momentos o texto veio antes da dança no processo e em outros a dança puxava a intenção do texto e a partir dela foi possível enxergar novas formas de fazer o mesmo texto.

**Estudante 2** – Colaborou trazendo a “essência” do processo, através do ritmo, o coração de Alaíde pulsava em nossos pés.

**Estudante 3** – Ajudou na fluidez do processo, enriqueceu as cenas e casou com a dramaturgia de Nelson.

**Estudante 4** – A parte dos coringamentos são quase como uma coreografia e também o tempo da dança e a energia, que estão começando a me contaminar mais agora nas últimas apresentações.

**Estudante 5** – Bom, o samba de gafeira na minha opinião entrou como um complemento, pois me levou mais para dentro da história, tanto nas minhas circunstâncias internas como as externas da peça.

**Estudante 6** – Sim, porque a proposta era trazer alucinação da Alaíde, com a dramaturgia isso foi uma possibilidade que enriqueceu a peça/personagem.

**Estudante 7** – O samba de gafeira tem por natureza um “gosto” brasileiro, fato que se encaixou muito bem com a forma de Nelson Rodrigues contar essa história, dando assim um diferencial para a montagem mas sem fazê-la parecer estranha.

**Estudante 8** – Também na confiança e desconfiança que o personagem tem um

do outro Como dança com alguém que quer te matar?

**Estudante 9** – Tornou o resultado final mais leve e envolvente para o público e também para o elenco, que após a liberdade da dança solta sentiram-se todos mais por dentro da peça.

**Estudante 10** – Absurdamente; infelizmente a partir do ensaio após o geral que a gente de fato introduziu a dança nos corpos e nas ações, levou a peça para outro lugar mais divertido de fazer e de assistir. Pena que não foi antes.

**Estudante 11** – O samba de gafeira no processo criativo enriqueceu a Alaíde, deu “vida” às cenas e a levou para gêneros que em momento algum foi definido por nós.

**Estudante 12** – A própria história do samba de gafeira traz a energia da história de Alaíde, no contexto dos anos 20 a ideia do cabaret, do jogo de sedução, corpo no corpo, traição, romance, é onde eu vejo o samba na história de Alaíde, traz essa corporeidade para a construção da dramaturgia.

**Estudante 13** – O samba influenciou Alaíde na sua postura e como se posiciona na cena. O processo criativo de ALAÍDE com o samba de gafeira enriqueceu o desenvolvimento.

**Estudante 14** – Fiz madame Clessi e vejo que durante todo processo fazer ela com samba deixava mais solta em cena.

**Estudante 15** – Colaborou em 100% pois trouxe o molejo, o estilo, a malandragem e a diversão. Foi perfeito.

**QUESTÃO 4 – O que você diria que as aulas de samba de gafeira acrescentaram para seu trabalho como intérprete?**

**Estudante 1** – Acrescentaram uma maior noção de ritmo que me auxiliam até em perceber o ritmo em que o texto pode ser dito e trouxe também um gingado que em cena é muito interessante na hora da interpretação.

**Estudante 2** – Meu corpo fala. Eu danço o que falo, o texto é música, é malandro é leve e brincante.



**Estudante 3** – Me ajudou a trabalhar com minhas limitações com a dança, a criar uma consciência corporal maior e a entender mais sobre tempo e coreografia.

**Estudante 4** – Por ter sido uma novidade na minha vida, acrescentou enquanto mais uma ferramenta para incorporar em futuros processo, mas de imediato, possibilidades de um corpo dançante em cena.

**Estudante 5** – Bom, contribuiu para um outro modo de percepção do outro em cena, da relação com o colega. E me acrescentou também em poder conduzir e me deixar ser conduzido dentro de cena.

**Estudante 6** – Acredito que me trouxe inovação, um novo olhar para composição encenada e teatral, no sentido que foi uma liberdade a mais sabe vai ter dança e teatro?! Mas não é o fim. Foi uma possibilidade de pegar o texto e fazer esse texto interagir com o corpo.

**Estudante 7** – Movimentos e sequências de movimentos que fluem naturalmente com o citar do texto. Um gingado e leveza no agir naturalmente.

**Estudante 8** – No ritmo, pois fala e dança ao mesmo tempo precisa do time.

**Estudante 9** – Mai foco e conseguir prestar atenção ao processo, nunca tive que dançar/dialogar/interpretar ao mesmo tempo antes, sou acostumada com monólogos.

**Estudante 10** – Consciência corporal e outras possibilidades de movimento e movimentação em cena. A partir dos passos, do gingado, ritmo etc.

**Estudante 11** – Reforçou em mim a ideia de ser conduzida na dança, o dançar e falar um texto ensaiado anteriormente, aprender um ritmo diferente pra mim .

**Estudante 12** – Bom em minha opinião não acrescento em muita coisa, por eu não gostar de encenar, mais compreendi que é possível integrar de forma fluida o trabalho como intérprete, porque da mesma forma a dança no samba traz toda essa fluidez de movimentos dos passos do enredo no caso do teatro a dramaturgia.

**Estudante 13** – Trabalhar com o samba e sua pulsação juntamente com as falas e um texto bastante complexo, aumentaram algumas noções e pontos de vista diferentes e importantes para qualquer intérprete.

**Estudante 14** – Estar em cena é sempre uma loucura, com o samba me senti

leve e muito confortável, lembrei diversas vezes de um dia de sol e cerveja, o que pra mim é prazeroso.

**Estudante 15** – Acrescentaram em querer a continuidade, a querer explorar essa dança, esse estilo em perceber que ser condutor e conduzido é na vida.

**QUESTÃO 5 – O que você sentiu de diferença entre o ensaio aberto e a primeira apresentação no COMETA CENAS? justifique**

**Estudante 1** – No ensaio aberto estávamos muito mais tensos e inseguros, já na apresentação, com a inserção de mais dança, nos sentimos mais seguros para experimentar e também mais leves. Isso refletiu na reação do público que também se divertiu conosco.

**Estudante 2** –Ensaio aberto: aquecendo para vivenciar a experiência de fato focando no que precisávamos aprimorar; Cometa cenas: ou vai ou racha agora é brincar.

**Estudante 3** –Acredito que os feedbacks foram essenciais para o enriquecimento da montagem, acrescentar mais dança tornou o processo mais fluido e prazeroso.

**Estudante 4** – Ficou mais divertido de se fazer com o corpo mais leve e solto.

**Estudante 5** – Nossa, no primeiro ensaio aberto eu particularmente saí desolado pois pra mim muitas coisas deram errado. Porém já na primeira apresentação eu amei bastante, achei diferente do ensaio onde dançamos mais, porém eu achei mais certo na primeira apresentação, até mesmo senti coisas que não tinha sentido no ensaio aberto.

**Estudante 6** – A diferença foi enorme. Na primeira peça ficou sério, o público sequer interagiu. Já no Cometa foi oposto disso a peça virou comédia, tivemos que segurar o riso. Aí foi ótimo.

**Estudante 7** – Não estava presente no ensaio aberto, porém do ensaio anterior a esse para a primeira apresentação senti que todos estavam seguindo em frente muito organicamente e com menos medo.

**Estudante 8** – Muita diferença, pois foi pedido para colocar mais dança, mais

gingado.

**Estudante 9** – No ensaio aberto o público não se envolveu porque o elenco estava tenso, na primeira apresentação houve dança livre e o elenco estava na mesma sintonia do público.

**Estudante 10** – Introdução dos movimentos de improvisação nas cenas, além das coreografias já existentes, o aquecimento é fundamental como preparação pré-cena.

**Estudante 11** – Eu me senti mais à vontade na primeira apresentação, e mais nervosa. A energia do grupo estava mais leve na primeira apresentação.

**Estudante 12** – Que a peça não deu muito certo, por falta de ensaio de processo criativo, se tivesse essa experimentação a mais com o samba e tempo para ter mais uma sacada de quais conceitos trabalhar.

**Estudante 13** – Muita diferença. Adaptações necessárias, planejamento e organização. Erros que foram trabalhados e transformados.

**Estudante 14** – Plateia. Acredito que no ensaio aberto ficamos mais nervosos por ter alguns professores assistindo e mais calados.

**Estudante 15** – A entrega, a diversão.