

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

**Passo 2 e 1 no contexto de um baile na cidade de Porto Alegre.**

**Porto Alegre, julho de 2010.**

**MARCELO BRUGNARA SIMÕES**

**Passo 2 e 1 no contexto de um baile na cidade de Porto Alegre.**

**Trabalho de conclusão de Curso  
apresentado como requisito para  
aprovação na disciplina de TCC II, no  
curso de Licenciatura em Educação  
Física da ESEF/UFRGS, orientado pela  
Prof. Msa. Diná Pettenuzzo Santiago**

**Porto Alegre, Junho de 2010.**

## **Passo 2 e 1 no contexto de um baile na cidade de Porto Alegre.**

**Autor: Marcelo Brugnara Simões**  
**Orientador: Diná Pettenuzzo Santiago**

**Resumo:** O presente estudo tem por objetivo constatar a existência e as possíveis origens do passo 2 e 1 e como ele se expressa no baile do Waldemar, na Sociedade Gondoleiros na cidade de Porto Alegre / RS. Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa que realizou como abordagem metodológica uma aproximação etnográfica. Através da observação participante houve a constatação da existência do passo 2 e 1 sendo utilizado em ritmos diversos e não apenas na Milonga Riograndense, sua possível origem. O passo se configura como fenômeno de hibridação cultural por ter sido apropriado e reutilizado num contexto novo de música e dança na direção de formar novos estilos.

**Palavras-chave: Baile; Hibridismo Cultural; Passo 2 e 1.**

## **AGRADECIMENTOS**

**Agradeço a meus pais e minhas tias pela minha educação.**

**Aos professores Clóvis Rocha, Cristóvão Christianis e Katiusca Dickow por ajudarem na evolução deste trabalho.**

**A todos os profissionais da dança e educação física que contribuíram na minha formação.**

**Agradeço a mestra Diná Pettenuzzo Santiago pelo humanismo de seu trabalho.**

**Enfim, a Deus.**

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>2. Revisão de Literatura.....</b>	<b>7</b>
2.1 Dança no Mundo.....	7
2.2 Histórico das Danças Gaúchas e sua contribuição ao passo 2 e 1.....	10
2.3 Conceitos de teoria musical.....	17
<b>3. Metodologia.....</b>	<b>18</b>
3.1 Etnografia com utilização de observação participante.....	18
3.2 Relato da observação participante.....	18
<b>4. Considerações Finais.....</b>	<b>25</b>
<b>5. Referencias Bibliográficas.....</b>	<b>26</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Diversos estudos evidenciam a importância da dança na vida do idoso, referendando sempre os benefícios físicos, psicológicos e sociais. Também os bailes vêm sendo mostrados como um meio de exercitar a dança e permitir a sociabilidade do idoso atribuindo significados e alimentando a identidade não somente do idoso aposentado, mas de pessoas de todas as idades.

Na cidade de Porto Alegre e região metropolitana, existem diversos bailes de clubes e sociedades que carregam características comuns a fim de atender as necessidades de um público predominantemente mais velho, o que parece evidenciar uma cultura que sobrevive e se renova a cada dia em cada um dos ambientes onde acontecem. Tiago Tonial em sua pesquisa a respeito do passo 2 e 1 sendo usado por participantes de um baile em Rondonópolis relata ter encontrado um processo de identidades se diversificando propiciando a formação de novos grupos conforme os objetivos que se estabelecem.

Na minha vivência dentro da dança de salão, como professor e dançarino, tenho passado por diversas experiências tanto na forma de dançar como nas relações interpessoais que permeiam esta minha atividade. Uma dessas experiências se dá em um baile na sociedade Gondoleiros no qual participo como bailarino contratado da equipe do professor Jairo Moraes.

Nas minhas primeiras inserções ao dançar nesses bailes comecei a observar o comportamento dos pares ao se deslocarem pelo salão e visualizar os passos que utilizavam para dançar as músicas tocadas pela orquestra. Com os conhecimentos que tenho sobre a dança de salão passei a reproduzir estes passos para acompanhar as damas com o objetivo de propor uma dança prazerosa, divertida e que fosse de seu conhecimento.

Dentre os passos mais utilizados está o 2x1, passo proveniente das danças gauchescas, mais especificamente a Milonga riograndense, que tem sido utilizado nestes bailes para dançar gêneros musicais diversos como, samba, bolero, sertanejo, xote do forró. Existem outras formas coreográficas como o “cortadinho” (nome dado pelos próprios participantes) o “2 e 2” e “caminhado”. Porém meu interesse neste estudo está no fato de este passo ser utilizado nestes ritmos diversos.

Este trabalho de cunho qualitativo tem como objetivo constatar a existência e as possíveis origens dessa forma de dançar e como ela se expressa musicalmente no ambiente do Baile do Waldemar na Sociedade Gondoleiros. Sendo composto por uma revisão de literatura que contempla o histórico das danças gaúchas e sua maneira de dançar, reflexões a cerca de hibridismo cultural e a abordagem do passo 2 e 1 como resultado desta hibridação. A utilização da etnografia, como metodologia, se deu através de observação participante de um baile de Porto Alegre do qual participo a dois anos como dançarino contratado. Pude observar constantemente a manifestação do passo 2 e 1, foco da minha investigação. Complementando apresento as Considerações Finais onde cito aspectos que considero relevantes na conclusão deste trabalho.

## **2. REVISÃO DE LITERATURA**

### **2.1 A DANÇA NO MUNDO**

A dança, juntamente com a música sempre esteve presente em diversas culturas como forma de expressão e busca por uma saúde física e mental.

Desde a Antigüidade, a humanidade já tinha no seu cotidiano a expressão corporal através da dança, utilizando-a em suas manifestações sociais. Cada cultura transportou seu conteúdo as mais diferentes áreas como a Arte, a Música e a Pintura. Dentre elas, as danças absorveram a maior parte dessa transferência. Isso porque a dança sempre foi de grande importância nas sociedades, seja como uma forma de expressão artística, seja como objeto de culto aos deuses, ou seja, como simples entretenimento. Em tempos mais remotos a dança, por ser muito difundida em ritos religiosos, tinha um caráter místico. (CAVASIN apud TONIAL, 2007, p.19).

A visão da dança como parte integrante de uma sociedade também é descrita por bourcier (apud FÉLIX 1999) dizendo que ela está presente na vida cotidiana dos homens e integrada a sua história social desde os primórdios da humanidade e pela dança e pelos cantos que o homem se afirma como membro de uma comunidade que o transcende. Essa transcendência pode ser vista na afirmação de que:

“Os homens procuraram expressar através da dança seus sentimentos e suas paixões. Ao perceberem que utilizando o corpo, como força expressiva poderiam transmitir as formas correspondentes existentes na natureza, conseguiram harmonizar a interação entre o corpo e o espírito, e, como conseqüência, o conagraçamento social da comunidade” (GARAUDY apud FÉLIX, 1999)

Assim, Felix afirma que os cantos e as danças coletivas de caráter religioso e social ajudaram na preservação dos laços culturais das sociedades em formação.

Souza (2005) também fala que a dança nos seus primórdios era uma manifestação coletiva, construída no âmbito das tradições da cultura popular, passando posteriormente a ocupar, na forma de balé, os salões das cortes, principalmente francesa e italiana. Este processo também é identificado por Barbosa Lessa e Paixão Cortes ao falar que:

As danças de salão são lançadas por um foco de irradiação das modas - um foco universal - e daí ganham as capitais, as cidades, as vilas até chegarem ao meio rural. Descem das camadas superiores - superiores do ponto de vista sociológico - até as camadas inferiores, amoldando-se, nesta longa migração, às características psicológicas e principalmente a instrumentação típica de cada povo. (CÔRTEZ; LESSA, 1968, p. 17)

Souza (2005) também identifica um processo paulatino de separação dessa prática do conjunto geral da população, a partir da construção de novos sentidos e significados interessantes a um projeto de elitização. Neste contexto Felix (1999) fala da dicotomia entre o corpo e o espírito, imposta pela igreja católica apostólica romana, que embargou o processo de evolução da dança sendo tenazmente combatida por externar os sentimentos, a sensualidade, e a força como formas de expressão. Bourcier (apud FÉLIX, 1999) diz que ao perder sua relação com o espírito e a participação total com a comunidade, passa a integrar-se á vida das cidades e tornando-se apenas um rito cívico

Ellmerich (apud Félix, 1999) fala que apesar de toda proibição controle e ameaças, os integrantes das camadas populares da época lutaram para preservar os costumes e hábitos dançantes existentes nas diferentes regiões da Europa, preservando assim a cultura popular.

Os sujeitos não são meros joguetes do meio em que vivem ou das circunstâncias que os cercam, sejam eles da elite ou não, cada sujeito envolto em toda uma conjuntura histórica é refém de suas próprias atribuições, de sua própria carga cultural, que constroem sua alto-imagem e a imagem que percebe da sociedade que o cerca, de acordo com sua individualidade. E é este conjunto de individualidades que constitui a consciência coletiva de um determinado lugar. (TONIAL, 2007, p. 1)

Em toda a história da dança é possível associar sua evolução a mudanças na política e na cultura de cada sociedade, como se cada conhecimento fosse agregado a uma cultura ou mesmo extraído dessa cultura e agregado a outra. A

apropriação e reutilização de formas e movimentos de uma determinada cultura de dança participa da criação ou desenvolvimento de novas danças.

A diversidade encontrada em todo o Brasil e inclusive em Rondonópolis se reflete nas danças, as quais vão ganhando novas atribuições e construções que surgem desse encontro entre as diferentes camadas da sociedade e sua pluralidade de culturas e regiões de origem, isso vai se expressar nas danças que ao entrarem em contato entre si, se apropriam umas das outras, formam novos estilos e deixam de lado outros. (TONIAL, 2007. pág. 31)

Essa apropriação e reutilização são descritas por Canclini (2003), ao falar sobre culturas híbridas. O autor entende hibridação como processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas, denominadas discretas, são resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras como complementa o próprio autor.

Canclini (2003) fala que a fusão de estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e práticas pode se dar de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios e de intercâmbio econômico ou comunicacional. “Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico”.

Tonial (2007) Fala que indivíduos de todos os gêneros idades e classes envolvidas num processo de difusão, invenção, leitura e releitura de mundo são parte de um processo que pode ser traduzido como circularidade, um termo que implica na livre relação entre as culturas das classes dominantes e as classes subalternas sofrendo influências recíprocas.

Porém o mesmo autor relata que uma dança aceita livremente por uma comunidade pode ser rechaçada por outra frente a frente a determinações políticas, culturais e sociais.

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes), se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transacionais, geram novos modos de segmentação. (CANCLINI, 2003. pág. XXIII)

Canclini (2003) observa que estudar os processos culturais serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade dessas culturas e entender como se produzem as hibridações.

Aprofundando mais a questão vemos Tonial (2007) analisar a dança como importante componente da cultura, como se fosse a lente pela qual observamos o mundo a nossa volta.

O conjunto de interpretações que fazemos está diretamente ligado a nossa cultura e se a dança faz parte desta cultura, através do lazer ela pode gerar uma mudança de perspectiva que interfira na maneira de entender o outro e assim entender as nossas relações sociais. (SOUZA apud TONIAL, 2007. pág. 4)

Souza (apud Tonial, 2007) fala da dança como estratégia na transformação de valores, costumes e crenças, através de suas experiências estéticas, sendo importante na transformação da sociedade brasileira contemporânea, propondo o diálogo com essas transformações na medida em que são identificados novos mosaicos e novas expressões da nossa cultura.

Por mais que essas transformações não sejam agradáveis aos nossos olhos, devemos entendê-las da mesma forma sem ignorá-las.

## **2.2 HISTÓRICO DAS DANÇAS GAÚCHAS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O PASSO 2 E 1.**

Paixão Côrtes e Barbosa Lessa e (1968) nos falam que a origem das mais antigas danças populares brasileiras está escondida na Espanha dos séculos XVII e XVIII. E a origem das danças gaúchas mais antigas se encontra nas velhas danças brasileiras. Segundo os autores, por ter sua formação iniciada dois séculos e meio após o descobrimento do Brasil, o estado do Rio Grande do Sul sentiu “já em suas raízes, como principal força de influência, aquela profunda mestiçagem cultural que dois séculos de povoamento haviam elaborado no Brasil”. Complementando dizem que o Fandango é a mais típica representação do Rio Grande do Sul chamando de “velho fandango” que eram cantigas entremeadas de sapateio sendo essas canções mestiças do Brasil.

Para Rocha (2009) atualmente são chamados de Fandangos os bailes oficiais organizados por entidades tradicionalistas ou grupos afins, e nesse bailes são dançados principalmente a valsa, a marcha, o chote, a vanera, a rancheira, o bugio, a milonga e o chamamé. Porém Paixão Côrtes e Barbosa Lessa (1968) falam que o

Entre as altas classes, o fandango, que até pelos anos de 1839 e 1840 ainda era muito usado, foi sendo substituído pelas danças vindas da Europa, como o ril, a gavota, o sorongo, o Montenegro, a valsa, e mais tarde as polcas, os chotes, as contradanças, as mazurcas, e finalmente as lindas havaneiras, expressão cultural do langor e dos requebros. (CÔRTEZ; LESSA, 1975. p. 18)

Côrtes e Lessa (1968) falam que a Valsa veio abrir caminho para uma última geração coreográfica, que chegou até nossos dias: as danças de pares enlaçados.

Segundo Tonial (2008) A valsa abriu caminho para que outras danças de pares enlaçados conquistassem Paris e posteriormente o mundo. Schwuchow (2008) a descreve como Rainha das danças de pares enlaçados sendo homenageada pela maioria dos renomados compositores do século XIX. Segundo o autor, sua história remota é obscura, sendo as danças rústicas Alpinas sua origem mais recentemente conhecida, destacando-se o Laendler (dança campesina antiga).

Partiu de Viena, difundiu-se para França e Inglaterra. Já em uma segunda fase, Johann Strauss (pai) transformou-a dando-lhe andamento mais rápido, leve e gracioso, quando ficou mundialmente conhecida como Valsa Vienense. Todavia o período clássico dessa valsa deve-se a Johann Strauss (filho), sendo suas, a maioria das obras do tipo Valsa Vienense, mundialmente famosas. (SCHWUCHOW, 2008. pág. 75)

Rocha (2009) fala que teria surgido do Minueto, mas ainda sim com forte influência de ritmos nacionais da Áustria tais como o Laendler, o Deustcher e o Tanz, sendo a primeira dança de pares enlaçados firmemente.

SCHWUCHOW (2008) descreve que para o Rio Grande do Sul, vieram imigrantes alemães, trazendo em sua bagagem Valsas, Polcas e Schotish, que, com a mescla das culturas adquiriram características regionais. Segundo Lessa e Côrtes (1975) a polca foi uma dança muito viva e muito alegre, semelhante aos giros rápidos da Valsa. Também descrevem a existência do “passo de polca marchado”, passos de marcha arrastados, realizados ao som de uma polca, um passo para cada tempo musical e que devido as diferentes características regionais o gaúcho adaptou a polca algumas brincadeiras de salão.

O par enlaçado como na valsa, realiza passos de polca geralmente saltitados devido à rapidez da melodia, ou ainda através de passos de marcha arrastados.

Um passo de polca corresponde a três movimentos e uma pausa. 1º movimento: um passo de marcha em qualquer direção ou sentido; 2º movimento: o outro pé vem se encontrar mais ou menos com o que antes

de afastara (passo de juntar); 3º movimento: o pé que executou o primeiro movimento executa novamente um passo de marcha; a pausa é a interrupção temporária de movimento ou de som. No caso de uma seqüência de passos de polca, durante a pausa, que entremeia um passo e outro, o pé que realizou o 2º movimento pode se aproximar do outro, porém, sempre no ar, sem tocar o outro pé, ou pousar no solo. (SCHWUCHOW, 2008, p. 36)

Côrtes e Lessa (1968) descrevem que: “é um dos passos coreográficos que oferece maior mobilidade. Pode ser dirigido para frente e para trás (assemelhando-se então a três passos de marcha)”.

A respeito da vanera, Rocha (2009) nos diz que se originou da habanera, que é um ritmo cubano de danças e canções, nome este dado em referência a esta capital Havana (la Habana).

Schwuchow (2008) nos diz que “Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, a habaneira, cuja forma rítmica influenciou diversos ritmos populares de quase todos os países hispano-americanos, é dança de origem afro-cubana, difundida na Espanha”. (p.67)

Rocha (2009) falando sobre a música diz que seu compasso é binário, de moderado a lento. Popularizou-se no séc. XIX sendo muito utilizado por compositores espanhóis e franceses. No Brasil influenciou não somente ritmos do Rio Grande do sul, mas também outros como o samba canção.

No Rio Grande do Sul, a nossa vanera tem nomenclaturas distintas, como vanerinha, Vanerão ou, ainda, Limpa Banco. Dançada com marcação dois e dois, nos salões do Rio grande do Sul, dançada puladinha (no que lembra o passo do bugio) ou arrastada, essa marcação é feita em qualquer direção. (ROCHA, 2009. pág. 73).

Schwuchow (2008) nos descreve o passo da vanera semelhante ao passo de polca, sendo que no segundo movimento, não há necessidade de mais ou menos juntar os pés.

A origem do Chote não é muito bem documentada. Mas assim como outras danças, ganhou notoriedade a partir da França.

Alguns autores escrevem como sendo a Hungria a pátria mãe deste ritmo. O nome que lhe era dado seria Polca Alemã, mas uma das certezas é de que este ritmo teve sua popularização maior na França e claro, a partir daí uma maior divulgação pela Europa e suas colônias. (ROCHA, 2009. pág. 81).

Schwuchow (2008) nos fala que Câmara Cascudo atribuiu o aparecimento do schottish, no Brasil, ao professor de danças Jules Transsaint, que lançou com sucesso este tema coreográfico em 28 de junho de 1851, no Rio de Janeiro.

O Chote, assim chamado popularmente e que foi trazido na época da regência para o Brasil, ganhou maior vivacidade quando teve contato com as camadas mais populares tendo seu ritmo difundido por várias regiões do Brasil. (ROCHA, 2009. pág. 81)

Para Schwuchow (2008), essa dança, tal como acontecera com outras danças adotadas pelo povo gaúcho, foi adequando-se aos costumes e a instrumentação, tornando-se uma manifestação bastante viva.

No Rio grande do Sul, o chote é dançado enlaçado, na maior parte com uma marcação 2 e 2 como a vanera, ou figurado, em que entremeadas de pequenas valsadas com muita elegância, expressão e sempre sem perder a marcação rítmica o que hoje é comum. (ROCHA, 2009. pág. 81)

Schwuchow (2008) fala que ao dançar o Chote de Pares Enlaçados o par executa passos de polca sendo que, na pausa, o pé pode executar uma marcação.

Segundo Rocha (2009) o Bugio é um ritmo nascido no Rio Grande do Sul e com grande aceitação, não só no meio tradicionalista, mas na maioria das festas populares do estado. O autor ainda descreve que Paixão Cortes e Barbosa Lessa em suas pesquisas, por volta de 1940, encontraram este gênero musical sendo executados em bailes de ralé (camada inferior da sociedade) em meretrícios, assim como festas da alta sociedade. Os mesmos autores também são citados por Schwuchow dizendo que “o Bugio foi dançado em todas as classes sociais, sendo que a maneira com que foi dançado no ambiente social mais elevado permanece até os tempos atuais”.

Segundo Schwuchow (2008), o passo de bugio assemelha-se ao passo de polca. Porém, na conclusão do primeiro movimento do passo de polca, realiza-se um impulso, dando margem a um pequeno salto, o que passa a caracterizá-lo como passo de Bugio. Já para Rocha (2009), a coreografia do bugio é semelhante à descrita na Vanera, com algumas diferenças básicas “O Bugio era dançado lembrando o passo de deslocamento do macaco em leves diagonais”, complementando que: “na dança entre o 2º e 3º movimento é feito o salto, os braços

dos bailarinos eram segurados na altura do cotovelo e não se enlaçando com nos bailes ou fandangos atuais”.

Rocha (2009) descreve que, a milonga é um ritmo argentino nascido nos arredores de Buenos Aires sendo de origem africana, embora alguns autores considerem que teria surgido a partir da Mazurca. Segundo o autor o nome milonga veio da língua Quimbundo falado em Angola e seu significado quer dizer “palavra” sendo o nome que o povo deu ao canto dos payadores

Schwuchow (2008) nos mostra outros significados ao seu nome:

Segundo Câmara Cascudo, na língua Bunda, da República de Camarões, na África, Melunga no plural torna-se Milonga, palavra que, por volta de 1829, em Pernambuco, significava enrolação, conversalhada enredo. Conforme Aurélio Buarque de Holanda Ferreira é canto e dança do tipo da Habaneira e do Tango Andaluz, popular do subúrbio de Montevideu e Buenos Aires ao final do séc. XIX. (P. 72)

O mesmo autor fala da sua popularização por volta de 1870, com nome próprio e características musicais definidas. Apresentando-se como milonga de aprendiz e milonga de contraponto (executada para desafios de trovas e pajadas). Schwuchow a classificada como dança de pares independentes e enlaçados.

Barbosa Lessa e Paixão Côrtes (1975) relatam a presença do ritmo milonga entre os cantadores de galpão nos municípios fronteiriços desde Itaqui, na fronteira com a Argentina até Jaguarão na fronteira com o Uruguai. Cantavam-se romances populares no ritmo da milonga ao som do violão. Os autores consideram que a milonga galponeira pode ser considerada uma expressão realmente folclórica, tanto na Argentina como no Uruguai e Rio grande do Sul.

Schwuchow (2008) comenta que a milonga no Rio Grande do Sul foi introduzida pelos payadores (como os declamadores do nosso estado) primeiramente ao som da viola, que gradativamente, foi cedendo lugar ao violão, instrumento que adentrou o estado como acompanhante da gaita, principalmente através da fronteira uruguaia. Rocha (2009) também comenta a entrada da milonga no estado ao som de violão e que se tornou o acompanhamento predileto dos declamadores gaúchos.

Com novo acompanhamento instrumental, em ritmo binário a milonga começa a expandir-se pelos bailes urbanos como dança de pares enlaçados. Augusto Meyer registrou a Milonga no livro Cancioneiro Gaúcho de 1952 e Cezimbra Jacques em Assuntos do Rio Grande do sul em 1912. (SCHWUCHOW, 2008. pág. 73)

Dentre os autores, Schwuchow (2008) é quem denomina a milonga no nosso estado de Milonga riograndense. Os dançarinos intercalam passos e/ ou marcações de polca com passos e/ ou marcações de marcha. É o popular “Dois e um”:

O homem realiza um passo de polca, iniciado com o pé esquerdo, intercalando com um passo de marcha, ou marcação com o pé direito. A dama por sua vez, executa um passo de polca, intercalado com o pé direito, intercalado com um passo de marcha, ou marcação, com o pé esquerdo. Essa milonga tem como característica a realização da pausa após o passo de marcha. (schwuchow, 2008. pág. 74).

Rocha (2009) descreve que a nossa milonga é dançada com o passo 2 e 1, com duas marcações feitas com uma perna e logo após a outra fazendo o deslocamento com passo para frente ou para trás.

Estes relatos sobre a milonga riograndense evidenciam um fenômeno que até pouco tempo não era reconhecido como cultura ou folclore gaúcho, o passo 2 e 1 como uma forma de dançar muito pouco documentada. Porém, Rocha (2009) em um estudo de campo que relata em seu livro, nos diz que o 2 e 1 é a maneira de dançar mais usual nas danças de par. Não só nos fandangos, mas também em bailes, bailões, clubes e festas em geral, principalmente na grande Porto Alegre, sendo ele praticado com duas marcações feitas com um pé e uma com o outro pé. Algo semelhante ao descrito anteriormente com a descrição de que o 2 e 1 é executado com um passo de polca e outro de marcha.

Escutei, entretanto, várias pessoas ligadas à dança, principalmente na área tradicionalista, dizerem que esta marcação é recente e que teria sido inventada, lembrando que todas as danças, em algum momento, foram criadas. (ROCHA, 2009. p. 50).

Rocha (2009) discorda ainda da opinião de alguns, como ele mesmo diz, de que se não existe a música, não existe a dança, esquecendo-se que muitas músicas foram criadas para danças já existentes como o próprio Tango que surgiu como dança e depois se casou com a música.

Apenas posteriormente a publicação da evidência do passo 2 e 1 em seu livro e a sua citação no trabalho de Tonial (2007) é que essa marcação começou a ser considerada como existente. Contudo Rocha (2009) relata que este passo é uma maneira de dançar que teria surgido ou mudado por volta de 60 a 70 anos atrás e em uma pesquisa de campo abrangendo Santo Antônio da Patrulha, Morro Alto, Colônia de São Pedro e São Brás, conversou com várias pessoas que ali viviam tais

como uma senhora de 83 anos que demonstrou o 2 e 1, executado é claro de maneira bem arrastada. Ela disse que esta foi a maneira com que sempre dançou com seu namorado e depois marido. Também constatou em depoimento na cidade de São Sepé senhores com idades de 91 e 97 anos falando sobre a marcação 2 e 1 e outras tantas danças dos bailes de sua juventude.

Tonial (2007) reporta o passo 2 e 1 sendo dançado na casa de baile Brasileirinho em Rondonópolis – MT, no contexto de bailes tocados por grupos como o Tchê Gaudérios. Este estilo é dançado ao som das músicas sulistas e atualmente com músicas da cultura pop sertaneja que hoje são difundidos pelas mídias de massa. O Autor fala que a dança se desenvolve de modo progressivo no sentido anti-horário do salão, com entrelaçado de braço tradicional e o homem conduzindo a mulher (procedência européia) como as danças sulistas.

Também descreve como é a movimentação dos casais utilizando o 2 e 1:

O Cavalheiro marca com esquerda, vai à frente um passo, troca de perna com a direita, dois passos, chega com a esquerda marca e volta pra traz. Dois passos para frente, marca, dois passos para traz, iniciando sempre com a esquerda, o cavalheiro, a dama é ao contrario, direita pra traz dois passos, marca, direita pra frente dois passos. (TONIAL, 2007, p. 40)

Esta descrição apresenta o passo 2 e 1 suprimindo no momento da marcação um dos passos, o que é muito comum quando se faz com a mesma perna uma marcação seguida de um passo.

Observando o histórico das danças gauchescas percebe-se as semelhanças entre suas formas de dançar estando sempre presente o passo de polca ou o chamado 2 e 2. Mas é na milonga onde aparece uma das descrições do passo 2 e 1. Mostrando sua decomposição percebemos que ele é composto pelo passo de polca (ou 2 e 2) e o passo de marcha. Também as afirmações de Rocha (2009) nos mostram que essa forma de dançar existe a muitos anos demonstrando ser muito antigo e dando outro rumo no que tange a sua origem.

Posso agora, com este resgate histórico, dizer que o passo 2 e 1 faz parte da cultura das danças gaúchas por ser dançado integralmente na milonga riograndense e conter elementos de outras danças como o passo de polca presente no bugio, chote e Vanera. A constatação deste passo sendo utilizado em especial no baile da sociedade Gondoleiros me permite agora analisa-lo

## 2.3 CONCEITOS DE TEORIA MUSICAL

Considero importante conhecer as noções acerca da teoria musical para posteriormente podermos analisar a relação do passo dançado com a música a que foi associada.

Segundo Lacerda (1967) compasso é a divisão da música em pequenas partes de duração igual ou variável. Schwuchow (2008) descreve compasso como à medida que divide um trecho musical em partes iguais, agrupando e coordenando seus valores. Cada grupo, ou seja, cada compasso encerra uma série de movimentos de igual duração que se chamam tempos.

O autor acima ainda classifica Ritmo como o resultado da organização sistemática da duração do som em suas múltiplas possibilidades e Tempo como pulsações regulares sobre as quais se desenvolvem o ritmo.

Segundo Lacerda (1967) de acordo com sua maior ou menor acentuação na execução musical, os tempos são chamados *fortes* ou *fracos* sendo que tradicionalmente o primeiro tempo do compasso é considerado forte.

O autor classifica ritmo como a maneira como se sucedem os valores na música, e Andamento corresponde à velocidade em que a música é tocada.

Quanto a sincopa, Lacerda (1967) diz que: "existe quando o tempo fraco ou parte fraca de tempo se prolonga para tempo forte ou parte forte seguinte. O acento, que deveria surgir nestes últimos, não aparece, é suprimido".

Em termos gerais a sincopa é muito comum em ritmos como o *samba* e o *reggae*, quando o tempo forte é audível no segundo tempo de um compasso.

O passo 2 e 1 aparece sendo dançado em dois compassos que são classificados em binário e quaternário.

Segundo Schwuchow (2008), o compasso binário é composto de dois tempos, por exemplo, 2/4, sendo que o acento principal aparece sempre no primeiro tempo, podendo ser identificado na *Vanera* e no *Bugio*. O compasso quaternário é composto por 4 tempos onde o acento principal e mais forte está no 1º tempo e os outros acentos são débeis ou fracos.

## 3 METODOLOGIA:

### **3.1 ETNOGRAFIA COM A UTILIZAÇÃO DE OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE**

Neste trabalho utilizei a etnografia através da observação participante. Para Vitória (2000) os comportamentos humanos só podem ser compreendidos e explicados se tomarmos como referência o contexto social onde acontecem sendo esta idéia tomada como base para a abordagem etnográfica.

Stigger (2007) ressalta que nos estudos etnográficos o investigador passa por um processo de imersão na cultura estudada a fim de aprendê-la na sua complexidade, que pode não estar explícita, interpretando-a de acordo com os significados que os indivíduos dão aos seus comportamentos.

Victoria (2000) a respeito da pesquisa qualitativa diz que esta tem por significado examinar um evento, um grupo de pessoas, um indivíduo dentro de um contexto, com o objetivo de descrevê-lo utilizando todos os sentidos.

A Observação Participante, segundo Stigger (2007), é necessária para qualquer investigação de caráter antropológico na vivência do investigador, por um longo período, no contexto que pretende investigar.

A observação participante é importante por possibilitar a obtenção de informações prioritariamente através das ações e não da fala ou da escrita. Assim como neste trabalho onde a informação era obtida através da observação das ações ao dançar, ou seja, a manifestação das formas de passo.

Possivelmente nos salões de danças populares poderemos observar a pluralidade de corpos, culturas, idades, gêneros, religiões, gostos, dialogando através da dança. Nesse sentido, desvendar os códigos, símbolos e lógicas de organização dos locais estudados, bem como os sentidos e significados que permeiam a prática dos atores sociais frequentadores, pode ser fundamental na medida em que ampliamos a compreensão sobre a importância desta prática para os cidadãos do Rio de Janeiro". (SOUZA, 2005, p. 3)

### **3.2 RELATO DA OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE**

Este baile acontece todas as sextas feiras a partir das 22: 30 até as 4 horas da manhã. Cabe ressaltar que depois de dois anos participando quase que semanalmente deste baile, minha presença é conhecida por todos os participantes, pois ao convidar cada dama me apresento como "bailarino contratado". Também faço uso de identificação escrita na camisa que uso no ambiente do baile.

O fato de estar observando o baile como avaliador, não interfere na minha rotina de trabalho e sequer é de conhecimento dos demais participantes, isto para evitar possíveis mudanças comportamentais.

Faço minha observação também ao convidar a dama para dançar. Neste processo busco utilizar as estruturas coreográficas conhecidas pela dama (2x1, 2x2, caminhado, cortadinho). Porém, por ter minha própria bagagem de conhecimentos a cerca das danças de salão, tenho por vezes a oportunidade de interagir, experimentar e criar novas propostas no dançar com outras damas.

A minha observação sobre a forma de dançar é feita visualmente observando os casais dançando no salão dando atenção a como se deslocam, que estruturas utilizam para dançar e como adaptam seu movimento aos gêneros musicais tocados pela orquestra.

O baile ocorre no salão principal do clube Gondoleiros na cidade de Porto alegre. Logo na entrada há a recepção à direita e a escada de frente sendo que no segundo lance ela se divide para a direita e esquerda danço aceso, sobre tapetes vermelhos, ao ambiente do baile no segundo andar. Este é composto por uma pista central em formato oval com um palco à frente e as mesas colocadas ao seu entorno em um nível mais elevado que a própria pista.

O baile em questão é organizado por um “promoter” que divulga o baile, contrata a mão de obra, define que tipo de músicas será tocado, vende ingressos e aluguel de mesas e recepciona os clientes na portaria. Há sempre a presença de seguranças, dois na portaria e dois no ambiente do salão. O serviço de garçons e a copa fazem parte do próprio clube e cada garçom é responsável por um conjunto de mesas para atender. Um faxineiro cuida e limpa o banheiro masculino e uma mulher cuida à entrada do banheiro feminino. Não é permitido fumar no ambiente do baile e banheiros, havendo uma área perto de uma das saídas para fumantes. Entre as mesas circula uma vendedora de rosas junto à movimentação dos garçons.

Cada noite de baile conta com uma banda ou orquestra diferente, sendo que antes da banda principal sempre há uma atração musical feita por músicos solistas ou duplas que tocam o repertório comum a estes bailes como sambas, boleros, mambos, forró entre outros. Na noite em questão apresentou-se um casal: ela cantora e ele instrumentista tocando violão acompanhado de um aparelho chamado sintetizador que reproduz o som de outros instrumentos em cada música do repertório. Neste momento o baile já está acontecendo com os pares dançando pelo

salão. Ao final de sua apresentação que dura em torno de uma hora a cantora começa a despedir-se com uma música final. Sua voz melodiosa e potente consegue elevar o clímax do baile ao cantar a música Deixo de Ivete Sangalo tendo como reconhecimento as palmas da maioria das pessoas no salão.

Termina a apresentação do casal e ocorre a troca dos músicos fazendo subir ao palco a Banda principal que após 10 minutos inicia sua apresentação que terá o período de 4 horas. A maneira como cada banda inicia o baile é sempre diferente. Algumas iniciam com uma espécie de vinheta e outras iniciam com alguma música de seu repertório.

A formação de cada banda ou orquestra varia conforme sua influência musical. Porém ao tocarem neste tipo de baile o repertório de ritmos é sempre muito semelhante, pois o mesmo é sugerido pelo “promoter” do baile. A formação comumente é composta pelos instrumentos: bateria, contra baixo, guitarra ou violão e teclado. Grupos vindos de cidades de cultura alemã costumam inserir os chamados metais (instrumentos de sopro como trompete, trombone e saxofone). Outros tem o acordeon como acompanhante geralmente utilizados por grupos que tenham a influência da música nativista; menos comum é a utilização de instrumentos de percussão. Por vezes o teclado é utilizado para substituir o som desses instrumentos.

Apesar do aparato técnico nem sempre o som reproduzido é fiel à musicalidade de cara gênero musical, o que interfere diretamente na forma de interpretar as músicas ao dançar. Mesmo assim a marcação forte do bumbo está sempre presente garantindo uma referência de andamento e ritmo das músicas e posteriormente das danças executadas pelos participantes.

O público deste baile se constitui de casais, homens e mulheres solteiros vindos de varias partes da cidade e região metropolitana de Porto alegre na sua maioria.

As damas solteiras optam por virem acompanhadas por amigas para sentarem juntas a mesa. Na maioria das vezes aguardam um convite de algum cavalheiro para dançar, mas é possível ver mulheres em pé em suas mesas embalando-se parecendo estarem ansiosas para dançar.

Os homens quando não acompanhados agrupam-se pelos corredores a cerca das mesas conversando e bebendo, ao mesmo tempo em que observam o baile.

Quando um cavalheiro avista uma dama de seu agrado, vai até sua mesa convidando-a para dançar.

É possível observar alguns cavalheiros postados perto de alguma mesa como se esperasse o momento de convidar uma dama para dançar. Querendo dançar novamente mantém-se próximo à mesa desta. Alguns homens mais objetivos dançam com muitas mulheres diferentes repetindo o processo de convidar a dama, dançar, leva-la até sua mesa e novamente convidar outra dama para a pista de dança. Este ritual se dá por toda a noite e a pista de dança se mantém sempre povoada de pares dançando e deslizando pelo salão, alguns com mais agilidade e outros mais comedidos passeando devagar.

Um movimento interessante é o fluxo que os pares descrevem pela pista de dança. Este fluxo se dá como um disco girando, onde os casais que dançam perto do centro deslocam-se mais lentamente enquanto casais mais ágeis deslocam-se pela parte mais externa da pista. Este processo não parece rígido, pois em alguns momentos o fluxo fica estagnado por causa de casais que dançam quase que parados no mesmo lugar impedindo o avanço dos demais. Em músicas mais lentas também ocorre o mesmo, porém devido ao clímax de romance provocado pelas mesmas quando são tocadas em ritmos como o bolero e o samba canção. Os casais abraçam-se mais afetuosamente diminuindo o andamento do seu bailado, alguns fecham os olhos e assim perdem a noção do espaço a sua volta diminuindo a velocidade do fluxo até quase parar.

Na minha observação dos passos utilizados na dança dos participantes deste baile procurei identificar em que momento eles aconteciam identificando a música e o ritmo aos quais eram associados.

Música: Fala Mansa

Estilo de música: Forró (chote).

Compasso: quaternário

Passos utilizados: 2 e 2, 2 e 1, caminhado (passo de marcha).

Música: Aquarela do Brasil

Estilo de música: Fox Trot.

Compasso: Binário

Passo 2 e 1, caminhado com saltinho.

Música: Iguaria Campeira

Estilo: Vanera.

Passo: 2 e 2, 2 e 1.

Nas músicas de compasso binário vê-se a execução de marchinha e o passo 2 e 1. Também é possível ver o “cortadinho”.

É possível ver aplicação da marcha a partir do passo de polca do 2x1. A execução em questão foi feita em música de ritmo binário em velocidade lenta.

A constatação mais pertinente é de que o 2 e 1 só era dançado em músicas de compasso binário ou quaternário. Como já descrito anteriormente, as músicas tocadas pelas bandas nem sempre eram fieis ao caráter musical de cada ritmo o que reforça a idéia de analisar o passo 2 e 1 sendo dançado nos dois tipos de compassos identificados anteriormente.

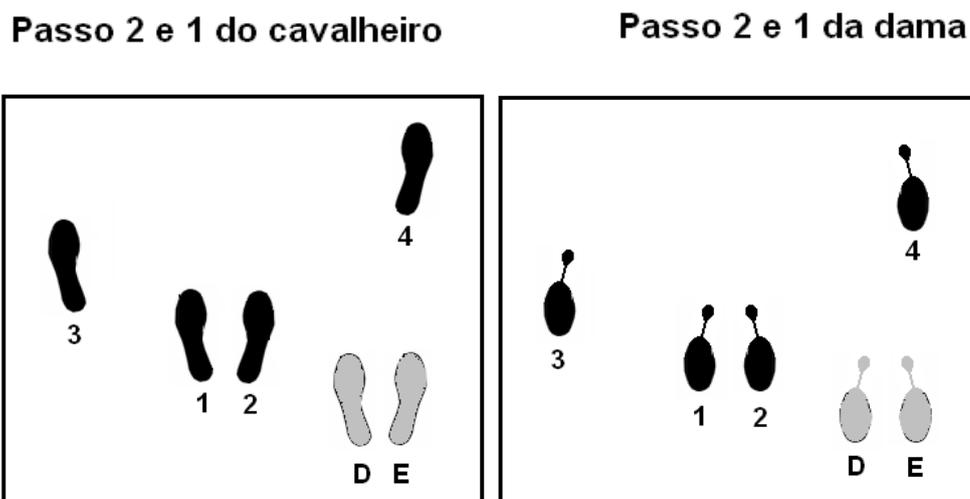
Demonstro agora de forma escrita e visual como o passo 2 e 1 é executado pelos participantes do baile, porém, de forma ilustrativa, já que as suas variações dentro do baile ocorrem conforme a criatividade de cada executante.

Fig. 1 – Legenda dos passos



As imagens correspondentes ao cavalheiro demonstram os pés do mesmo e as figuras correspondentes aos pés da dama como se ela estivesse posicionada de frente ao cavalheiro.

Figura 2 – Passo 2 e 1 executado pelo cavalheiro e pela dama.

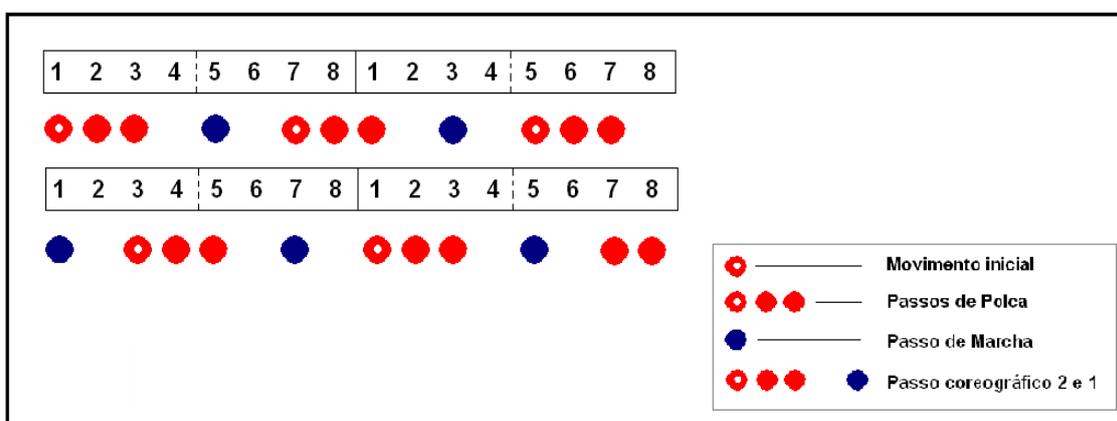


A figura 2 apresenta o passo coreográfico 2 e 1 executado pelo cavalheiro e pela dama. As letras “D” e “E” representam os pés direito e esquerdo respectivamente. As figuras dos pés na cor cinza representam a posição inicial e as figuras na cor preta a posição dos pés em cada momento do passo. Os números representam apenas a ordem de execução dos passos.

O cavalheiro e a dama executam na seqüência 1, 2 e 3 um passo de polca (o cavalheiro desloca-se para a esquerda e a dama para a direita) e o número 4 representa um passo de marcha executado quase sempre no sentido do fluxo do baile. No intervalo da execução de um passo de polca, um passo de marcha e novamente um passo de polca é executado uma pausa correspondente a um tempo musical onde não há nenhuma marcação de passos.

Passo coreográfico 2 e 1 no compasso de ritmos quaternários

Figura 3 – passo 2 e 1 executado em ritmos de compasso quaternário



Na figura 3, demonstro como o passo 2 e 1 é executado quando utilizado em ritmos quaternários tais como o bolero e xote do forró. Para isso utilizarei o “movimento inicial”, indicado no passo de polca do passo coreográfico 2 e 1, como referência para determinar em que tempo musical o passo reinicia. Também considerarei a frase musical composta por 8 compassos sendo que a cada 2 compassos contam-se 8 tempos. Por ser um passo composto por 6 tempos o movimento inicial acaba ocorrendo em tempos diferentes a cada compasso ou não ocorrendo como vemos no 3º compasso musical. Sendo assim para qualquer música de compasso quaternário o movimento inicial ocorre no 1º tempo do 1º compasso, no 7º tempo do 2º compasso, no 5º tempo do 4º compasso, no 3º tempo do 5º compasso tornando a ocorrer no 1º tempo já no 7º compasso antes de terminar a frase musical.

Figura 4 – passo coreográfico 2 e 1 em ritmos musicais de compasso binário

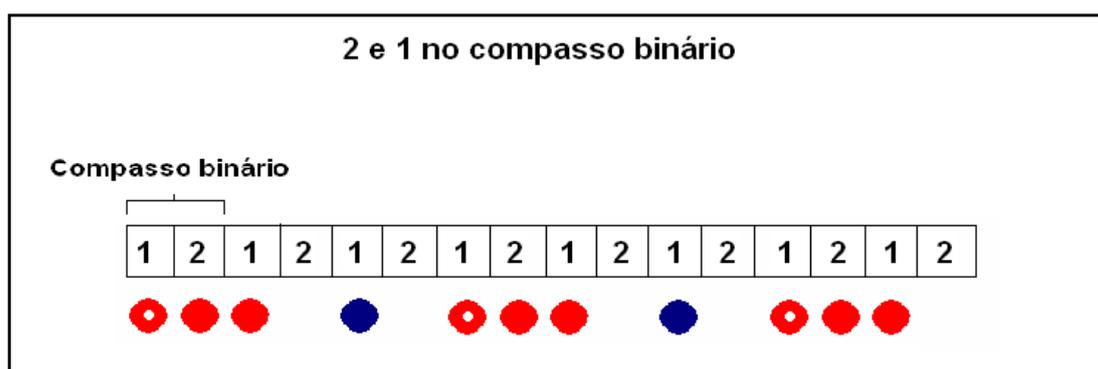


Figura 5 – passo coreográfico 2 e 1 em ritmos musicais de compasso binário sincopado



A figura 4 demonstra como os participantes associam a execução do passo 2 e 1 a ritmos de compasso binário. Tendo como início o tempo forte correspondente ao tempo 1 do compasso. Já na figura 5 observa-se o início do movimento associado

ao tempo 2 do compasso. Isso se dá, por exemplo, ao se dançar um samba, pois o tempo mais forte é sempre deslocado sendo executado no 2º tempo do compasso.

Sendo estas as formas de identificar como o passo 2 e 1 se comporta, ao ser dançado nos respectivos compassos, não significa que todos os participantes iniciavam sua dança sempre no mesmo momento. Ao longo de minhas observações pude constatar que alguns participantes precisavam o início da dança com o tempo forte do compasso de cada música. Porém outros casais começavam sua dança em tempos variados da música o que demonstra as diferentes maneiras de percepção musical por parte dos dançarinos, mesmo que essas percepções não obedecem a conceitos de musicalidade. O que faz deste fenômeno um mosaico não apenas de costumes, mas também de possibilidades de movimento. Porém, a percepção de qualquer tempo da música parecia ser identificada por todos, pois as marcações e os passos sempre correspondiam ao ritmo e andamento das músicas.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O passo 2 e 1 é um fenômeno de hibridação, pois era originalmente dançado na milonga riograndense e foi adaptado aos diversos estilos musicais tais como o samba, o forró (chote) e o bolero. Ele pode ser visto em vários ambientes de bailes como a maneira mais usual de dançar como já relatado por Rocha (2009) e talvez por que seja a estrutura conhecida de mais fácil execução para este público freqüentador do baile.

Além do passo também os estilos musicais sofrem a hibridação. Não só na sua forma, mas também sendo tocada para outras formas de dança. A música é transportada do seu ambiente originário para outro ambiente onde é interpretada e dançada de maneiras diferente como é no caso do baile observado. Como já foi relatado muitas vezes o som reproduzido não é fiel à musicalidade original do estilo musical interferindo na interpretação e forma de dançar dos participantes. Por esta razão a minha análise foi feita de acordo com o compasso musical das músicas em que o 2 e 1 estava presente, no caso compasso binário e quaternário. No compasso binário o passo 2 e 1 já era executado nos ritmos da vanera, bugio e milonga riograndense. No contexto deste baile ele aparece sendo dançado no ritmo do samba, das marchinhas alemãs e outros. Já no compasso quaternário não aparecia sendo dançado em qualquer música da cultura gaúcha, porém aparece no contexto do baile estudado ao som de boleros, chotes do forró, salsas e outros.

Possivelmente a ocorrência do passo 2 e 1 não se limita apenas a este baile, tão pouco a cidade de Porto Alegre e região. Porém a detecção de sua ocorrência em outros lugares depende de registros de novos relatos ou observações.

Considero sem maior investigação algumas possíveis causas para este fenômeno: Relações sócio-políticas, características étnico regionais e relações de poder.

Porém o baile demonstrado é democrático sendo que o passo 2 e 1 aparece dentre outras manifestações de dança tais como o dois pra lá e dois pra cá, passos marchados e estruturas como o “cortadinho”. Além das danças mais tradicionais como valsa, chamamé e tango.

Como sugestão de continuidade deste assunto seria a investigação dos participantes que optam por este passo

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. – São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2003.

CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. *Manual de Danças Gaúchas*. Ed. Irmãos Vitale. 8ª edição, 1968

FELIX, D'avila. *Ginástica, dança e desporto para a terceira idade*. – Brasília: SESI/DN: INDESP, 1999.

LACERDA, Osvaldo. *Compendio de teoria elementar da música*. 3ª edição. Ed. Ricordi Brasileira. São Paulo, 1967.

LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. *Danças e Andanças da tradição gaúcha*. Ed. Garatuja, 1975

ROCHA, Clóvis. *O ABC das danças gaúchas de salão*. – Porto Alegre: Edições Caravela, 2009.

SCHWUCHOW, Suzana. *Compêndio técnico ilustrado de danças gaúchas de salão*. 2. ed. rev. E ampl. Porto Alegre: Movimento Tradicionalista gaúcho – MTG, 2008.

SOUZA, Maria Inês Galvão. *Arte, Cultura e Sociedade: Uma rede intrigante para algumas reflexões sobre a Dança*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://www.lazer.eefd.ufrj.br/producoes/ines\\_enfefe\\_2004.pdf](http://www.lazer.eefd.ufrj.br/producoes/ines_enfefe_2004.pdf)>.

SOUZA, Maria Inês Galvão (Coordenadora). *“Me divirto dançando” uma etnografia dos espaços populares de dança na cidade do rio de janeiro*. Disponível em: <[http://www.lazer.eefd.ufrj.br/producoes/danca\\_bh\\_2005.pdf](http://www.lazer.eefd.ufrj.br/producoes/danca_bh_2005.pdf)>

STIGGER, Marcos Paulo. *Estudos etnográficos sobre esporte e lazer: pressupostos teórico-metodológicos e pesquisa de campo*. In: STIGGER, Marcos Paulo; GONZÁLES, Fernando Jaime; SILVEIRA, Raquel da. (Orgs.). - Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

TONIAL, Tiago. *Dança e Sociabilidade: O Dois-Um em Rondonópolis. Rondonópolis – MT*. Fevereiro de 2007.

VÍCTORIA, Ceres G; KNAUTH, Daniela R; HASSEN, Maria de N. A. *Pesquisa qualitativa em saúde: uma introdução ao tema*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.