

Tensionamentos dos Rastros Historiográficos do Zouk Brasileiro

Ana Carolina Navarro¹

Isabela Buarque¹

Luciano Menegaldo¹

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

RESUMO – Tensionamentos dos Rastros Historiográficos do Zouk Brasileiro – O artigo objetiva difundir informações a respeito do Zouk Brasileiro, buscando contribuir com a historicização de danças brasileiras por meio de uma reflexão crítica. Para isso, foram consultadas fontes bibliográficas (artigos, teses, dissertações, vídeos e reportagens) e registros de diários de campo. As análises evidenciam disputas a respeito dos pontos: 1) surgimento do ritmo musical e da dança; 2) utilização de movimentos básicos e competitivos; 3) processo de mercantilização; e 4) questões contemporâneas do corpo. Destaca-se que o trabalho se justifica pela necessidade de ampliação dos debates acerca das historiografias de dança no país.

Palavras-chave: **Zouk Brasileiro. Historiografia. Dança. Autoetnografia. História da Dança no Brasil.**

ABSTRACT – Tensions of the Historiographic Traces of Brazilian Zouk – This article aims to disseminate information about Brazilian Zouk and contribute to the historical understanding of Brazilian dances through critical reflection. To this end, we researched various bibliographic sources, such as articles, theses, dissertations, videos, and reports, in addition to personal notes. The analysis showed disputes concerning the following aspects: 1) the rise of the musical rhythm and dance; 2) the use of basic and competitive movements; 3) the process of commodification; and 4) contemporary issues related to the body. It is important to emphasize that this work is motivated by the necessity to broaden the debate on dance historiography in the country.

Keywords: **Brazilian Zouk. Historiography. Dance. Autoethnography. History of Dance in Brazil.**

RÉSUMÉ – Tensions dans les Traces Historiographiques du Zouk Brésilien – Cet article a pour objectif de diffuser des informations concernant le zouk brésilien et de contribuer à une compréhension historique des danses brésiliennes par le biais d'une analyse critique. Afin d'atteindre cet objectif, diverses sources bibliographiques telles que des articles, thèses, mémoires, vidéos et rapports ont été consultées, ainsi que des notes personnelles. L'analyse révèle des controverses entourant les aspects suivants: 1) l'émergence du rythme musical et de la danse; 2) l'utilisation de mouvements de base et de mouvements compétitifs; 3) le processus de marchandisation; et 4) les problématiques contemporaines liées au corps. Il est important de souligner que cette étude est motivée par la nécessité d'élargir les discussions autour de l'historiographie de la danse au sein du pays.

Mots-clés: **Zouk Brésilien. Historiographie. Danse. Autoethnographie. Histoire de la Danse au Brésil.**

Introdução

Abordar um assunto sobre o prisma histórico requer cuidado para que não sejam construídos universalismos homogeneizantes e excludentes em detrimento de um ponto de vista defendido. De acordo com Guaratto (2019), abordar a dança a partir de uma perspectiva historiográfica não é uma tarefa fácil. O autor argumenta que, além de a Dança ser um campo em processo de consolidação, há disputas entre pessoas e instituições em relação às narrativas. Apesar disso, o registro do passado é descrito como uma das estratégias utilizadas para a construção do campo.

Considerando o Brasil como um país de intensa atividade dançante, as manifestações culturais brasileiras estão repletas de significados relacionados aos códigos e símbolos locais (Buarque, 2014). Nessa perspectiva, Siqueira (2016) sinaliza que compreender a dança implica dominar o código cultural no qual ela está inserida. Exemplificando, podem-se citar a negação das danças populares pela elite cultural que consumia danças cênicas, bem como os esforços de construção de uma identidade nacional no contexto político-cultural do final do século XX (Amaral, 2018).

No caso do Zouk Brasileiro, acredita-se que essa modalidade tenha surgido a partir da Lambada, outra dança brasileira (BZDC, 2019b). De acordo com o Conselho Internacional de Zouk Brasileiro (BZDC, 2019b), a Lambada ganhou popularidade nos anos 1980 com a banda Kaoma, mas perdeu espaço posteriormente devido à complexidade e sensualidade de seus movimentos. Como resultado, os bailarinos, ávidos por continuar dançando, começaram a explorar outros ritmos musicais. Foi nesse momento que os brasileiros descobriram o Zouk, um ritmo musical do Caribe francês, e adaptaram os movimentos da Lambada a esse novo ritmo, originando o que conhecemos hoje como Zouk Brasileiro.

Com o aumento dos campeonatos de Zouk Brasileiro, surgiu o Brazilian Zouk Dance Council (BZDC), responsável por regular e acompanhar as competições. Além de incentivar e promover a modalidade, o conselho também classifica os competidores internacionalmente. Em 2014, ano de sua criação, foram realizadas apenas duas competições oficiais. No ano seguinte, esse número subiu para 11; em 2016 e 2017, foram realizadas, respectivamente, 16 e 19 competições. Em 2018, foram registradas 26 compe-

tições e, até dezembro de 2019, foram contabilizadas 39 competições oficiais. Nos anos de 2020 e 2021, devido à necessidade de isolamento social decorrente da pandemia de covid-19, houve uma queda significativa no número de competições oficiais de Zouk Brasileiro, com 12 e nove competições registradas, respectivamente. No ano de 2022, o número de competições oficiais voltou a crescer, atingindo 33 realizações e, até maio de 2023, foram registradas 12 competições. Os dados também revelam que o conselho oficializou competições em 18 países, incluindo Alemanha, Austrália, Brasil, Canadá, China, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, Malásia, México, Nova Zelândia, Países Baixos, Polônia, Portugal, República Checa, Rússia, Singapura e Ucrânia (BZDC, 2019a).

Apesar do crescimento no número de praticantes ao longo da última década, evidenciado pelo aumento de congressos e campeonatos da modalidade, há uma lacuna na literatura quanto à sua criação. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é reconhecer tensionamentos e debates presentes no Zouk Brasileiro por meio de uma perspectiva historiográfica. A partir desse argumento, a pretensão deste trabalho é apresentar memórias construídas ao longo do tempo dentro desse campo, observando diálogos e relações entre a comunidade de praticantes e a sociedade por meio de fatos históricos e memórias dos atores sociais. Ao longo deste trabalho, busca-se também apresentar pistas sobre uma possível construção do campo profissional da modalidade em questão, além de debates e movimentos que impulsionam sua construção.

Para isso, foram consultadas fontes bibliográficas como apostilas de cursos de formação de professores de Zouk Brasileiro e arquivos de vídeo de palestras, além de postagens em blogs e regulamentações do conselho publicadas nos últimos cinco anos. Além disso, utilizando a autoetnografia, foram consultadas anotações realizadas em diários de campos, resultado de experiências em escolas, bailes, congressos e competições de Zouk Brasileiro ao longo dos últimos dez anos.

Atualmente, a valorização do papel do sujeito tem permitido a investigação e o uso de depoimentos orais e outras formas de narrativas na construção de histórias (Ferreira, 2002) e de danças, ambas com S no final. Portanto, considerando que, no Zouk Brasileiro, os registros orais são a principal fonte de memória sobre a modalidade, torna-se relevante explorar os

possíveis caminhos de sua constituição a partir desses registros. Assim, no início do artigo, são apresentadas algumas questões para familiarizar o leitor com as inquietações que precedem as tensões específicas da história do Zouk Brasileiro, mas que são parte do pano de fundo comum às pesquisas em História das Danças. Em seguida, são fornecidas informações para uma proposta inicial de construção historiográfica do Zouk Brasileiro com base em relatos, palestras e materiais bibliográficos relevantes. A fim de evidenciar as tensões e os debates que estão presentes na constituição de tal historiografia, serão destacados pontos como origem, constituição, profissionalização e gênero.

Pesquisas de histórias de danças: conceituação teórica inicial

A História da Dança ainda é permeada pela descrição superficial de acontecimentos e datas importantes, fato esse que fragiliza sua compreensão. Segundo Buarque (2014), países como Itália, França e Estados Unidos possuem uma vasta produção acadêmica sobre dança, enquanto no Brasil há poucas referências escritas e escassa produção acadêmica sobre as histórias e memórias dessa arte. Portanto, é necessário que as pesquisas se dediquem não apenas à organização de fatos, mas também à reflexão sobre a construção do campo da dança. “Longe de uma busca totalizante, a fim de conhecer o passado como ele de fato foi [...], trata-se de apontar vestígios e pistas, assim como as tensões” (Cerbino, 2022, n. p.) presentes ao longo do desenvolvimento do Zouk Brasileiro.

Para que seja possível construir uma reflexão crítica acerca de uma historiografia da Dança, faz-se necessário o aprofundamento sobre conceitos que permeiam os estudos que se propõem a investigar um tema a partir de uma perspectiva vinculada à História. Como exemplo disso, podemos citar o dualismo excludente entre conceitos amplamente utilizados nas pesquisas. A percepção dicotômica entre história e memória, teoria e prática, e escrita e oralidade tem influenciado a manutenção de características do pensamento positivista em relação à construção do conhecimento, o qual desacredita categoricamente a multiplicidade de formas de preservar a memória (Neto; Silva, 2022). Nesse contexto, apesar de memória e história não serem sinônimos, também não são antagônicas (Cerbino, 2022).

Para Nora (1993), a memória está permanentemente evoluindo. O autor justifica seu ponto de vista sob a alegação de que a memória é carregada por grupos vivos e está associada “[...] à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (Nora, 1993, p. 9). A memória pode ser entendida como uma reconstrução do passado por meio de informações atuais e lembranças já alteradas de um momento anterior (Vasconcelos, 2018). Nesse contexto, a memória é compreendida como algo atual e decorrente de lembranças por vezes vagas e flutuantes, enquanto a história é uma apresentação do passado que demanda uma análise e um discurso crítico.

Pollack (1992) argumenta ainda que a memória teria um papel fundamental na construção do sentimento de identidades individuais e coletivas, permitindo a continuidade a partir das reconstruções de si. Sob esse aspecto, os sujeitos dependeriam de mudanças, negociações e transformações que acontecem de forma coletiva para a construção de autoimagens. Em outras palavras, o autor sinaliza que as identidades são produzidas a partir de acordos construídos coletivamente com base no reconhecimento e na contraposição ao outro.

Ainda nesse contexto, faz-se necessário mencionar a importância do cuidado com as *memórias subterrâneas*, produzidas por grupos cujos discursos não se alinham às falas oficiais do Estado (Pollack, 1992). Os atores de grupos minoritários são responsáveis por produzir memórias e lembranças que “podem ser consideradas patrimônio imaterial e muitas vezes confrontar as memórias oficiais” (Buarque, 2014, p. 22). Apesar de não serem palpáveis em documentos ou memórias oficiais pela falta de arquivos e documentações, essas memórias subterrâneas também são memórias de fatos oficiais que possuem legitimidade. Assim, as memórias desses atores podem ser consideradas importantes na busca por indícios da constituição de um campo profissional.

Desta forma podem-se pensar as memórias de atores selecionados como fator importantíssimo na busca por indícios que apontem para a criação de um campo profissional em dança no Brasil. É nas falas dos atores que se destacaram, na trajetória e ações de artistas e grupos e nas biografias que se compõem os ‘lugares de memória’ (Buarque, 2014, p. 22).

No caso do Zouk Brasileiro, em que a maior parte das informações é transmitida oralmente pelos mestres aos alunos, é possível que a história esteja permeada por alterações resultantes da memória. Uma vez que as memórias podem ser entendidas como “operações coletivas de interpretações de acontecimentos passados que se deseja salvaguardar” (Pollack apud Buarque, 2014, p. 23), é possível que a utilização da oralidade e das memórias deixe dúvidas sobre as recordações, nas quais haveria um problema no que diz respeito à percepção de uma transmissão intacta e à percepção dos ruídos existentes nas lembranças (Buarque, 2014, p. 23).

Além disso, é necessário abordar o assunto de forma crítica, compreendendo que a transmissão do conhecimento ocorre por meio de escolhas individuais e coletivas sobre o que deve ser perpetuado ou esquecido. Surgem questões sobre os critérios de seleção e reprodução das informações, bem como a legitimidade das autoridades estabelecidas pela comunidade como *referências* na técnica de dança.

Nesse contexto, para além de reunir datas e acontecimentos marcantes, a seguir são reunidas informações a respeito da técnica Zouk Brasileiro a partir de registros orais de palestras, entrevistas, aulas, treinos e bailes. Ainda, são pontuados debates e conflitos que ocorrem dentro desse campo, visando possibilitar uma reflexão a respeito de sua trajetória e constituição.

Hibridismo: as trocas culturais e o surgimento de novas danças

Acredita-se que as primeiras danças de salão tiveram origem na Europa durante o período do Renascimento. Posteriormente, ao se popularizarem nos salões nobres, foram levadas para as colônias, onde receberam influências locais diversas (Moraes, 2019). Segundo Volp (1994), a dança de salão é caracterizada pela sincronicidade dos passos executados por dois bailarinos. No entanto, em relação aos movimentos realizados em dupla, é importante destacar que, ao longo da História da Dança, os papéis de gênero sofreram alterações. No final do século XIX, por exemplo, era comum que a principal função do bailarino masculino no *Ballet* Clássico fosse auxiliar a exposição de sua parceira (Laws, 2002).

Defende-se também que a dança de salão foi considerada uma dança social, uma vez que os bailes eram momentos importantes de diversão, interação social e negócios. Exemplos disso podem ser observados na influência da

Valsa, Polca e Quadrilha na alta sociedade brasileira (Paula, 2008). A dança de salão perdeu adeptos posteriormente e foi considerada fora de moda e ultrapassada durante o período das discotecas. No entanto, após o destaque internacional do estilo musical Lambada na década de 1980, ela voltou a atrair a atenção dos jovens e recuperou seu lugar de destaque (BZDC, 2019b).

A respeito da Lambada, Lamén (2018) indica que esse estilo musical contribuiu para a cultura regional amazônica por meio de uma postura estética disponível para a interseção com outras artes, sendo considerada híbrida. Acredita-se que esse fato se deu, principalmente, porque os músicos populares precisaram se adequar às “mudanças bruscas em padrão estético, técnico e tecnológico” entre as décadas de 1950 e 1970 (Lamén, 2018). A capacidade de tocar diferentes gêneros foi requerida aos músicos pelo mercado de trabalho devido às influências musicais de ritmos oriundos da América Latina que foram recebidas pelo Pará no início da década de 1960.

Lamén (2018) destaca que Belém se tornou um centro de convergência de uma economia regional transacional em crescimento após a Segunda Guerra Mundial. Os tripulantes de embarcações que atracavam na cidade foram responsáveis por essa centralização. A região era responsável por conectar o norte do país a países como Colômbia, Venezuela, Guianas e Suriname (Figura 1), e as embarcações que transportavam mercadorias e contrabando exerceram influência na economia local e no fluxo de informações. Assim, discos com músicas caribenhas diversas foram levados para a região por marinheiros, pescadores e viajantes por volta de 1960 (Lamén, 2018), promovendo um intenso intercâmbio de saberes populares.



Figura 1 – Fronteiras ao norte do país. Fonte: BBC (2020).

Na segunda metade da década de 1970, a fusão de gêneros musicais estrangeiros na região, como Ska e Merengue, juntamente com gêneros brasileiros já existentes, como Carimbó, Guitarrada e Maxixe, proporcionou o surgimento da Lambada. A primeira música foi lançada no disco *Pinduca no Embalo do Carimbó e Sirimbó* em 1976 (Argolo; Carina, 2016). Sobre a criação e escolha do nome, o artista registrou em seu site:

Certa vez em minha casa, por ocasião de um ensaio do meu conjunto musical, criei algo, que não era nem samba, nem carimbó, nem mambo, mas era um ritmo gostoso. Dias depois fui tocar num baile na sede do Coqueiro, a festa estava desanimada, foi aí que eu me lembrei de mandar tocar aquele ritmo que surgiu no ensaio, e pra minha surpresa, o salão ficou cheio de dançantes. Nesta hora me veio no pensamento, o que é que desperta a pessoa: uma lambada de cinturão ou uma lapada de cachaça para despertar o homem para o trabalho? Foi assim que eu escolhi o nome para o gênero musical: lambada (Pinduca apud Caldas, 2011, n. p.).

Ainda sobre esse tema, Oliveira e Junior (2010) argumentam que o termo utilizado para nomear o gênero musical estava relacionado a músicas vibrantes e só posteriormente recebeu o status de ritmo. De acordo com esses autores, a expressão faz referência ao movimento de *lambadeio* das saias das dançarinas. Portanto, ainda são necessários estudos mais aprofundados sobre a história, a fim de esclarecer a origem do nome e do próprio gênero musical.

A Lambada foi difundida nos anos seguintes e, ao se relacionar com o forró nordestino, ganhou força e se espalhou pelas periferias e pelos garimpos (Caldas, 2011). Na década de 1980, com a música conquistando as massas, surgiu uma modalidade de dança a dois também conhecida como Lambada. De forma abrangente, pode-se dizer que não existe mais a exigência de que uma dança esteja exclusivamente ligada a um gênero musical. No entanto, considerando que há mais trabalhos na literatura sobre o ritmo musical da Lambada, eles podem fornecer pistas para entendermos a dança. No caso dessa técnica de dança, o gênero musical surge primeiro e serve de base para a criação da modalidade de dança, influenciando-a ao longo de sua história.

Ainda em relação a essas trocas culturais, argumenta-se que o gênero musical e a dança conhecidos como Carimbó influenciaram a criação do ritmo e, posteriormente, os movimentos da Lambada (Figura 2). Por meio da história oral, mestres defendem que a Lambada teria começado com uma espécie de Carimbó que seria dançada no abraço, sendo que novos elemen-

tos foram adicionados posteriormente (Argolo; Carina, 2018). Exemplificando essa relação, alguns passos da Lambada são inspirados em movimentos de braços produzidos pelas dançarinas de Carimbó com suas longas saias. Em relação aos movimentos corporais da Lambada, deve-se destacar que dentre suas características iniciais estão o abraço ou enlaço, no qual os bailarinos dançavam com os corpos muito próximos, bem como a marcação rítmica nos pés e os movimentos pélvicos, que muitas vezes são guiados pelo condutor por meio do contato entre os corpos.



Figura 2 – Carimbó (esquerda) e Lambada (direita). Fonte: BZDC (2021).

A transformação do gênero musical Lambada resultou em mudanças na dança à medida que ambos se difundiram pelo Brasil. Giros e extensões de coluna, conhecidas como *cambré*, foram adicionados à medida que os bailarinos passaram a dançar mais afastados. Além disso, quando a Lambada chegou em Porto Seguro e Arraial d’Ajuda (BA), foram incorporados movimentos de coluna, popularmente conhecidos como movimentos de tronco e cabeça¹, bem como elementos de danças regionais, por exemplo, o Forró, o Samba de Gafieira e o Bolero Brasileiro (Argolo; Carina, 2016; BZDC, 2019b). Essa constituição histórica possibilita a reflexão sobre os processos de hibridização cultural, visto que o movimento conhecido como Lambada é marcado por relações de contato cultural com os elementos estéticos de danças indígenas, negras e lusitanas (Oliveira; Junior, 2010). Sobre essa temática, Jaime Arôxa sinaliza a existência de três principais características herdadas pela Lambada: “[...] a postura clássica do tronco vinda dos europeus; *swing*, batuque e a forma como se trabalha o quadril herdado dos afri-

canos; e a marcação dos pés, o contato forte com o chão” (Argolo; Carina, 2018, p. 7) proveniente dos indígenas brasileiros.

A Lambada² possui uma grande afinidade com as Famílias da Dança (Motta, 2006) transferência, locomoção e voltas. Em relação à dinâmica, destacam-se a alta intensidade, os acentos e os impulsos, assim como os modos de execução conduzido, lançado e balanceado. Os movimentos apresentam grandes amplitudes e podem ser realizados nos três planos de movimento, assumindo diferentes níveis espaciais. Além disso, existem movimentos nos quais os bailarinos dançam com os corpos próximos e outros nos quais os corpos estão afastados. Como mencionado anteriormente, a marcação rítmica é bastante presente nos membros inferiores, enquanto os movimentos de quadril e coluna recebem destaque.

Durante suas pesquisas e conversas com mestres e dançarinos, Adílio Porto cita que a dança Lambada parece ter sido apresentada como uma dança social pela primeira vez no espaço Jatobá, uma casa em Arraial d’Ajuda que pertencia à Escola de Dança Maroto³. Segundo esse mestre, após percorrer uma longa jornada desde Belém do Pará até Porto Seguro, a dança Lambada ganhou reconhecimento por volta de 1981 na Maroto.

A Lambada tornou-se popular, atraindo turistas que se aglomeravam para assistir às apresentações e competições. Surgiram as maratonas de Lambada, nas quais os dançarinos se apresentavam por longas horas, competindo por prêmios (Alo, 2023). Destacam-se os irmãos Santos, dois mestres notáveis que contribuíram para a disseminação e popularização da dança: Braz Dos Santos⁴, vencedor de competições como o Campeão dos Campeões, e Didi Dos Santos⁵, campeão de maratona. Ao lado de sua parceira Rebeca Ro Lang, Didi incorporou passos e movimentos criados ou inspirados em outras danças. Além dos irmãos Santos, destacam-se as contribuições de “Josy Borges, ‘Patrícias’, Rebeca, Bebê (BA), Renato Dias (RJ), Gilson (SP) e outros” (Argolo; Carina, 2018, p. 8).

Por vezes, acidentes também desempenhavam um papel na evolução da Lambada. Por exemplo, o movimento conhecido como ‘sitting cambre’ surgiu quando os sapatos de uma dançarina se desamarraram durante uma dança e ela foi forçada a sentar no joelho de seu parceiro na pista de dança para amarrá-los (Alo, 2023, n. p.).

Acredita-se que a dança se espalhou não apenas pela Bahia, mas também por São Paulo, pelo Rio de Janeiro e pelo mundo. Pode-se afirmar que as contribuições e adaptações ao longo do tempo ajudaram a moldar o que é compreendido hoje como a dança Lambada, tornando-a um fenômeno reconhecido internacionalmente.

Crise: enterro da lambada e o surgimento do zouk brasileiro

Em 1989, o lançamento da música *Chorando Se Foi*⁶ pela banda Kaoma repercutiu internacionalmente. Além de ter mais de cinco milhões de cópias vendidas, a música ocupou o primeiro lugar em *rankings* internacionais. Nesse contexto, impulsionado pela produção de filmes e novelas que exploravam a temática da Lambada, o sucesso da música levou a um aumento na procura por aulas de dança em academias (BZDC, 2019b). Vale ressaltar que a dança Lambada estava fortemente presente nos shows e clipes da banda Kaoma, o que influenciou o consumo da dança e da moda, incluindo os figurinos, pela população.

No Rio de Janeiro, a dança Lambada chegou em 1988, trazida pelo Mestre Jaime Arôxa. Entre os anos de 1989 e 1994, a Lambada fez muito sucesso na cidade, e havia vários lugares para dançar Lambada, como a Ilha dos Pescadores, uma casa de festas onde ocorriam bailes às quintas e aos domingos, organizados pelo saudoso tio Piu⁷. No entanto, apesar do crescente interesse das pessoas em aprender a dançar Lambada, professores da época reclamavam que as turmas começavam com um grande número de alunos, mas diminuía ao longo dos meses seguintes (Argolo; Carina, 2016). De acordo com os professores, isso se devia à marcação rítmica rápida e ao alto nível de dificuldade dos movimentos, características que não favoreciam o processo de ensino-aprendizagem. A dificuldade era tão evidente que foi explorada por Maurício de Souza em gibis da Turma da Mônica (Figura 3). Especialmente por ser praticada principalmente de forma social por praticantes amadores, a idade dos participantes passou a ser um fator importante para que as pessoas conseguissem dançar essa técnica (BZDC, 2019b). É provável que essa relação também tenha contribuído para um maior número de praticantes jovens de Zouk Brasileiro em comparação com outras técnicas de danças a dois atualmente.



Figura 3 – A dificuldade de dançar Lambada. Fonte: Mônica (1990).

Ademais, acredita-se que a sensualidade e o fim da banda Kaoma também tenham contribuído para esse esvaziamento das turmas. Após a realização de um evento conhecido como *Enterro da Lambada*, Jaime Arôxa designou Renata Peçanha e Adílio Porto, bailarinos de sua companhia, para assumir suas turmas⁸. Essa dupla é reconhecida pela comunidade como a grande responsável pela sistematização dos movimentos básicos utilizados no Zouk Brasileiro. Segundo os pioneiros dessa dança, esse evento foi resultado da insatisfação dos DJs com a alta demanda pela Lambada nas casas de festas da cidade (BZDC, 2019b; Argolo; Carina, 2016).

O zouk não teve um criador, teve várias pessoas que ajudaram o movimento de continuar a dança [Lambada] mas que acabaram fazendo uma outra forma maravilhosa de dançar. Se você me perguntar 'Adílio, você participou do Movimento de Criação do Zouk?' te respondo 'Sim, fui um deles. Talvez o mais chato do pessoal que estava lá desde do começo, o que nunca desistiu, o que brigou muito, o que saiu de casa com 14 anos e foi morar na escola do Jaime e ainda não voltou porque há 30 anos tá viajando e ainda tem muitos lugares pra levar essa dança maravilhosa chamada Zouk Brasileiro (Porto, 2020, online).

Após a perda de popularidade, os professores e dançarinos encontraram outras maneiras de continuar dançando. Na década de 1990, foram identificadas semelhanças entre a Lambada e o ritmo musical Zouk (Peçanha, 2015), originário das ilhas de Guadalupe e Martinica. O Zouk permitiu que os bailarinos continuassem dançando e, como resultado, os movimentos corporais foram gradualmente adaptados e influenciados por esse novo ritmo musical. Por exemplo, uma estratégia utilizada pelos professores foi adotar uma marcação rítmica mais lenta para facilitar o aprendizado e reduzir a queda no número de alunos⁹.

A história do gênero Zouk está ligada ao grupo Kassav¹⁰, que foi o pioneiro e impulsionador desse gênero musical. Com o objetivo de criar uma identidade musical específica das ilhas caribenhas para apresentação internacional, o Zouk foi desenvolvido pelo grupo por volta de 1979 em Guadalupe, liderado por Pierre-Edouard Décimus e Freddy Marshal (Laupeze, 2016). Acredita-se que o Zouk reflita a diversidade musical do Caribe, combinando influências musicais anteriores, como o *reggae* e o *cadence-lypso*, com elementos da música tradicional herdada do período da escravidão. Além disso, o uso de tecnologias como gravações digitais e baterias eletrônicas também contribuiu para a evolução sonora desse gênero (Laupeze, 2016). Assim, esse gênero musical caribenho combina influências tradicionais como o *gwo ka* e o *biguine* com elementos modernos da música *pop*, *dance* e *hip-hop* (Desroches, 1992).

Inicialmente cantado em crioulo, idioma criado a partir da mistura de línguas africanas, europeias e indígenas, o Zouk permitia aos artistas expressar autenticamente suas experiências e identidade cultural (Laupeze, 2016). No entanto, devido à presença do francês nas ilhas caribenhas, o idioma também foi incorporado às músicas de Zouk, impulsionando seu sucesso comercial e reconhecimento internacional.

A ampla aceitação do público caribenho levou ao nome *Zouk* para esse gênero, em referência a uma festa dançante típica. De acordo com Laupeze (2016), o Zouk tornou-se o gênero musical preferido da região, atendendo às expectativas dos criadores ao oferecer uma música original e enraizada no ambiente caribenho. Além disso, o Zouk desempenhou um papel fundamental no empoderamento cultural das comunidades caribenhas, proporcionando uma conexão com suas raízes e uma identidade caribenha comparti-

lhada. Essa conexão cultural também se estendeu à diáspora caribenha ao redor do mundo (Laupeze, 2016).

Em termos de movimento, a dança Zouk¹¹ original de Guadalupe e Martinica é caracterizada por ser dançada com os corpos dos dançarinos bem próximos¹² (Argolo; Carina, 2018), havendo poucos ou quase nenhum movimento de afastamento entre os corpos. No *Zouk Caribenho*, a marcação rítmica musical nos membros inferiores ocorre prioritariamente no tempo, em detrimento do contratempo. Além disso, a principal Família da Dança (Motta, 2006) presente é a transferência, e ocorrem pequenos deslocamentos. A dança acontece em um nível alto, com postura praticamente ereta, priorizando pequenos movimentos de quadril que também podem ser observados na dança Kizomba.

Em relação ao contato da Lambada com o gênero musical Zouk, pode-se dizer que ocorreu de diferentes maneiras nos estados brasileiros. No Rio de Janeiro, por exemplo, quando os professores perceberam uma dificuldade relacionada ao ensino de movimentos corporais realizados em círculos na Lambada, propuseram a realização de movimentos em linha, influenciados por outros estilos de danças brasileiras, como o Samba de Gafieira e o Bole-ro. A partir disso, foram incluídos elementos como o “passo básico frente e trás” (BZDC, 2019b, n. p.). O contato com a Salsa linear também levou ao surgimento de novos movimentos, como o *lateral*, o *bônus* e o *raul*. Uma curiosidade desse processo é que o movimento *bônus* recebeu esse nome por ser uma bonificação ao aluno que aprendesse o conjunto de passos básicos da modalidade¹³.

Por outro lado, enquanto no Rio de Janeiro a Lambada se ramificou a partir do desenvolvimento de metodologias com músicas de marcação rítmica mais lenta, enfatizando o uso da melodia, o estilo dançado em Porto Seguro continuou a se desenvolver com músicas rápidas e movimentos semelhantes aos da Lambada da década de 1980 (Oliveira; Junior, 2010). Por meio de professores como Philip Miha, a relação da Lambada com o Zouk nos estados de São Paulo e Minas Gerais ocorreu de maneira diferente, o que levou ao surgimento de diferentes estilos dentro do Zouk Brasileiro. Atualmente, existem ramificações da modalidade Zouk Brasileiro, incluindo Zouk Brasileiro Tradicional, Zouk Flow, Neozouk, Urban Zouk e outros. Esse fato pode ser interpretado como resultado da “adesão à tendência neo-

liberal de comercialização da cultura” (Oliveira; Junior, 2010, n. p.), na qual essas ramificações ganham status de produtos e permitem que os profissionais sejam vistos como especialistas em determinada técnica.

O Zouk Brasileiro Tradicional¹⁴, desenvolvido por Renata Peçanha e Adílio Porto, possui como uma de suas principais características a realização dos movimentos em sincronia com a marcação rítmica da música. No entanto, também é possível realizá-los de acordo com a melodia (Argolo; Carina, 2018). Ao analisar os movimentos, observa-se que as transferências, locomoção e voltas são as Famílias da Dança mais presentes nessa vertente. Embora ocorram movimentos nos três planos de movimento, as ondulações são realizadas principalmente nos planos frontal e sagital (Argolo; Carina, 2018). As locomoções podem ser executadas por meio de deslocamentos em linhas retas ou circulares, e há uma ênfase espacial na utilização de movimentos em níveis altos. Quanto à forma, destacam-se as linhas retas, curvas e angulares. É importante ressaltar que a passagem da força (Motta, 2006) é bem definida, permitindo identificar a iniciação e o sequenciamento (Bartenieff; Lewis, 1993) do movimento, que ocorrem principalmente em um fluxo contínuo e com um modo de execução conduzido.

O Zouk Flow¹⁵, sistematizado por volta de 2002 pelo professor e DJ Bruno Barreto, também conhecido como Arknjo (Argolo; Carina, 2018), é uma vertente que enfatiza o Fator de Movimento Fluxo. Nesse sentido, destaca-se a utilização predominante de movimentos de fluxo livre e contínuo, buscando minimizar a percepção do início e fim de cada movimento. O criador da vertente ressalta que houve uma tentativa de se afastar “da regionalidade do Zouk/Lambada para abraçar um movimento mais urbano e globalizado” (Arknjo apud Argolo; Carina, 2018). A presença da marcação rítmica da música nos membros inferiores e a realização de circunduções e torções no tronco estimulam a percepção da polirritmia, que pode ser observada através do Padrão de Conexão Homólogo (superior/inferior; crânio/caudal) (Hackney, 1998). Essa abordagem contribui para uma percepção ampla da Forma Esculpida. Acrescenta-se ainda que os movimentos do quadril não recebem tanto destaque quanto em outras vertentes.

O Neozouk¹⁶ foi sistematizado por Mafie Zouker e aborda o conceito de ilimitação como principal característica (Argolo; Carina, 2018). Nessa vertente, valoriza-se a liberdade de criação e movimento, possibilitando que

os condutores estejam atentos às particularidades que cada conduzido carrega consigo em sua dança. Cada resposta ao movimento anterior é vista como uma oportunidade para uma criação, levando em conta as particularidades do corpo e das experiências individuais (Argolo; Carina, 2018). Acrescenta-se ainda que a marcação rítmica musical nos membros inferiores não é priorizada como em outras vertentes. Os movimentos que envolvem circundação da cabeça, extensão e flexão anterior e lateral da coluna são priorizados, sendo conduzidos principalmente por meio do contato entre o membro superior do condutor e a parte superior do corpo do conduzido. Uma vez que há uma priorização do tronco, as distâncias entre os corpos dos bailarinos são menos evidenciadas. As locomoções costumam produzir deslocamentos mais circulares e há uma grande afinidade com a Forma Esculpida (Bartenieff; Lewis, 1993), as torções e deformações.

O Urban Zouk (antigo Zouk Black)¹⁷ possui grande influência do *Hip-Hop* e foi criado por volta de 2008 por Renato Veronezi (Argolo; Carina, 2018). Por conta disso, o Fluxo é majoritariamente descontínuo, os acentos estão amplamente presentes e os movimentos costumam ser mais segmentados do que nas demais vertentes. Há uma maior afinidade com o elemento Forte e a verticalidade. Em relação à temporalidade musical, a marcação no contratempo é favorecida em detrimento da marcação no tempo.

Com o aumento da procura pelo Zouk Brasileiro em outros países, surgiram congressos com o objetivo de reunir praticantes da modalidade. Entre os principais congressos anuais estão o Zouk in Rio (Rio de Janeiro, 2013 – atual), Rio Zouk Congress (Rio de Janeiro, 2014 – atual), Casa do Zouk (Austrália, 2014 – atual), Russian Zouk Congress (Rússia, 2014 – atual), Prague Zouk Congress (Praga, 2014 – atual), Aliança Zouk (Rio de Janeiro, 2015 – atual), Zouk Day Congress (São Paulo, 2016 – atual), Ilha do Zouk (Rio de Janeiro e Austrália, 2009 a 2013, 2022) e Brasil Latin Open (São Paulo, 2014 – 2019). Ao receberem participantes de diferentes cidades do mundo durante suas realizações, os congressos são espaços que permitem a socialização dos indivíduos de diferentes culturas, permitindo o estreitamento dos laços, das trocas afetivas e dos negócios. Ademais, além de aulas com profissionais reconhecidos no mercado internacional, shows e bailes, os congressos são compostos de competições que, muitas vezes, funcionam como porta de entrada para o mercado de trabalho internacional

para seus vencedores. Destaca-se que, além de movimentar a economia, as competições de Zouk Brasileiro influenciam o *plano de carreira* dos bailarinos que o praticam.

Movimentos básicos x elementos competitivos

Com o aumento do número de competições, houve uma transformação nos elementos coreográficos, incorporando movimentos acrobáticos de alto nível de dificuldade nas apresentações. Registros historiográficos demonstram que os russos foram os principais responsáveis por introduzir aspectos circenses na dança durante o século XX (Laws, 2002). Inicialmente, esses elementos estavam relacionados aos *pas de deux* do Ballet Clássico. No entanto, devido ao apelo do público, os movimentos atléticos continuam sendo utilizados em várias formas de dança, como pode ser observado em vídeos de competições de Zouk Brasileiro facilmente encontrados no YouTube. Durante os movimentos acrobáticos ou de grande dificuldade, como contrapesos, portagens e giros no eixo, o público costuma reagir de forma entusiasmada.

Embora esses elementos não sejam parte do repertório específico da técnica¹⁸, sua utilização pode estar relacionada à recepção positiva do público durante as apresentações. Uma possível análise sociológica para esse fenômeno é a valorização da superação dos limites humanos, fazendo com que os bailarinos sejam vistos como heróis por executarem movimentos de alta dificuldade. Diante da crescente demanda por esses movimentos nas competições, os bailarinos têm aprimorado suas técnicas, buscando treinamento com artistas circenses especializados em portagens e com professores de ginástica artística para dominar as acrobacias.

Consequentemente, houve restrições ao uso desses elementos em competições. Em algumas competições de improvisação, como o Jack&Jill, é proibido o uso de movimentos nos quais os bailarinos percam o contato dos dois pés com o solo. Já em competições de coreografias de casais, foram identificadas limitações de tempo e quantidade de portagens em alguns congressos.

Pegadas, carregadas e quedas (nas quais pelo menos um dos pés de cada parceiro se mantém em solo) são permitidas. Pegadas (quando os dois pés de um dos parceiros deixa (sic) o solo e seu peso é sustentado) não são permiti-

dos em nenhuma categoria e resultam na imediata desqualificação (preliminares) ou no último lugar (finais) (BZDC, 2021, n. p.).

Com base no exposto, surge um debate sobre como as competições podem influenciar e modificar a percepção dos praticantes em relação à técnica de dança. Essa relação pode ser observada nos bailes sociais de Zouk Brasileiro, onde há uma maior utilização de elementos anteriormente vistos apenas em competições. Isso reflete o crescente interesse dos amadores em executar movimentos de alta dificuldade. Como resultado, esses elementos são incorporados em aulas e workshops, e a modalidade passa por adaptações para atender às demandas do mercado.

Social, cênica ou esportiva?

Em outra perspectiva, pode-se afirmar que o Zouk Brasileiro não está inserido exclusivamente em um contexto de socialização nos bailes de danças a dois. O aumento no número de congressos e competições abriu novas oportunidades para os profissionais, fazendo com que essa dança, que surgiu a partir de processos de socialização, incorporasse elementos cênicos e esportivos. Um exemplo disso são as inúmeras apresentações que ocorrem nos congressos (Figura 4). Muitas vezes, essas apresentações são chamadas pelos profissionais de *shows* e podem ser encomendadas pelos organizadores dos eventos. Nesses casos, as coreografias incluem aspectos da dança cênica, como a preocupação com a frontalidade.

Paralelamente, existe também o aspecto esportivo, no qual as apresentações são marcadas pela combinação de dança e desporto. A chamada Dança Esportiva ou *DanceSport* é regulamentada internacionalmente como esporte pela World Dancesport Federation, tendo sido reconhecida como modalidade olímpica pelo Comitê Olímpico Internacional (COI) em setembro de 1997. Atualmente, a Dança Esportiva é dividida em duas categorias, sendo elas: *Standard* (Valsa Lenta, Tango Internacional, Valsa Vienense, Slow Fox e QuickStep) e *Latin* (Samba Internacional, Cha Cha Cha, Rumba, Paso Doble e Jive) (CNDD, 2021). Embora o Zouk Brasileiro não seja regulamentado por essa organização, existem elementos comuns entre essas competições. Portanto, é possível que o Zouk Brasileiro também seja incluído e federado na World Dancesport Federation em breve.



Figura 4 – Elemento competitivo de portagem. Fonte: Rio Zouk Congress.

Questões contemporâneas do corpo

Outro debate atual presente na comunidade do Zouk Brasileiro está relacionado aos papéis desempenhados pelos gêneros durante a dança. Por ser uma modalidade de dança a dois, o Zouk Brasileiro acontece principalmente por meio da condução, o estímulo necessário para que os movimentos aconteçam. Feitoza (2011) sinaliza que a condução estava associada a determinado tipo de domínio sobre o outro corpo, sendo considerada boa quando a comunicação entre ideia e movimento acontecia sem ruídos.

Tradicionalmente, a condução era desempenhada por indivíduos do sexo masculino, também chamados de cavalheiros. O papel da dama era receber o estímulo e responder adequadamente à proposta de seu parceiro. Zamoner (2011) defende que a condução estava originalmente ligada às normas de etiqueta que deveriam ser seguidas pelos indivíduos, ou seja, a passividade da dama na dança estava associada ao papel social que ela deveria desempenhar.

Atualmente, com os avanços proporcionados pelo debate a respeito do gênero, os termos cavalheiro e dama têm sido substituídos por condutor e conduzida, respectivamente. Essa mudança está relacionada principalmente à compreensão de que o papel desempenhado na dança não está ligado ao gênero da pessoa que dança. Nesse contexto, alguns campeonatos permitem que os competidores se inscrevam nas posições de condutores ou conduzi-

dos, independentemente de seu gênero. No entanto, ainda há um longo caminho a percorrer para que todas as pessoas sejam acolhidas, independentemente de seu gênero, em relação à posição que ocuparão durante a dança.

Você pode competir como condutor ou conduzido, independentemente do seu gênero ou sexo. Você também pode trocar de papel em competições diferentes. No entanto, você só pode participar em um nível BZDC de competição por evento. Por exemplo, você não pode participar da categoria iniciante como condutor e conduzido (BZDC, 2021, n. p.).

Além disso, alguns professores defendem que os conduzidos também tenham autonomia para propor movimentos durante a dança, associando-a a um diálogo corporal entre duas pessoas. Nessa perspectiva, os conduzidos não assumem apenas um papel passivo, podendo sugerir e experimentar induções. Existe também um fenômeno proposto por alguns praticantes nos bailes, no qual as pessoas podem experimentar os dois papéis durante a mesma dança, proporcionando uma fluidez entre quem lidera e quem é conduzido e a alternância de papéis. No entanto, essa proposta tem sido alvo de críticas por parte de profissionais mais tradicionais que acreditam que tais mudanças descaracterizam a dança de salão.

Considerações atuais

Como demonstrado ao longo deste trabalho, os rastros históricos do Zouk Brasileiro são marcados por lutas e debates relacionados aos processos de profissionalização do campo, abrangendo diversos pontos. Ao longo do texto, foram destacadas permanências e inovações nos discursos, bem como tensões próprias do campo. A partir da consulta de material bibliográfico, registros de diário de campo e memória dos atores sociais envolvidos, as principais disputas identificadas foram: as narrativas sobre a origem do ritmo musical e da dança, a utilização de movimentos básicos e competitivos, o processo de mercantilização e questões contemporâneas relacionadas ao corpo, como o gênero.

Ao analisar a trajetória do Zouk Brasileiro, pode-se concluir que essa técnica de dança parece ter surgido como uma resposta à crise enfrentada pela Lambada, oferecendo uma alternativa para os dançarinos continuarem se expressando e se desenvolvendo artisticamente. Ao incorporar elementos coreo-

gráficos e estilísticos próprios através da fusão com o ritmo musical Zouk, o Zouk Brasileiro deu origem a diferentes vertentes dentro dessa prática.

Com o aumento das competições e a influência dos artistas circenses, o Zouk Brasileiro passou a incluir movimentos acrobáticos e de alta dificuldade, o que proporcionou um novo apelo ao público e fez com que os bailarinos fossem admirados como verdadeiros heróis da dança. No entanto, essa evolução também gerou discussões sobre os limites e a segurança desses movimentos, levando alguns campeonatos a impor restrições. Além disso, o Zouk Brasileiro expandiu seu alcance além dos bailes sociais, ganhando espaço em congressos e incorporando elementos cênicos e esportivos em suas apresentações. Essa ampliação trouxe uma nova dimensão para a dança, combinando aspectos artísticos e esportivos de forma singular. Outro aspecto relevante é a mudança na compreensão dos papéis de gênero durante a dança. Os debates contemporâneos e a busca por igualdade de gênero levaram a uma revisão dos termos e conceitos utilizados, permitindo maior autonomia e participação ativa de todos os bailarinos, independentemente do gênero.

Em suma, o Zouk Brasileiro é um exemplo de como a Dança está profundamente conectada com as questões sociais, políticas e econômicas das sociedades que a praticam. Destacam-se ainda as transformações e potencialidades dos intercâmbios, visto que podem levar à criação de outras formas de expressão e movimento. Essa técnica evoluiu ao longo do tempo, adaptando-se às influências musicais e culturais, incorporando elementos acrobáticos e explorando diferentes aspectos artísticos e esportivos. Ao mesmo tempo, os debates sobre papéis de gênero refletem a necessidade de uma dança mais inclusiva e igualitária. O Zouk Brasileiro continua a se desenvolver, transformando-se e desafiando os padrões estabelecidos, mantendo-se como uma expressão viva e vibrante da cultura e da criatividade brasileira.

Nesse sentido, é importante ressaltar que os registros identificados por este artigo proporcionam um panorama sobre os rastros históricos do Zouk Brasileiro, mas ainda demandam um aprofundamento maior. Portanto, é necessário que mais pesquisas sejam desenvolvidas a fim de coletar, organizar e difundir informações sobre o Zouk Brasileiro, contribuindo para a historicização das danças brasileiras por meio de uma reflexão crítica.

Notas

- ¹ Léo e Ana Paula Gomes em pronunciamento oral durante uma aula para a companhia BOEZ dirigida por Rafael Oliveira no Rio de Janeiro em 2018.
- ² Lambada. Disponível em: <https://youtu.be/8jbdJxkqmg0>. Acesso em: 19 maio 2023.
- ³ Adílio Porto, considerado um dos mestres sistematizadores do Zouk Brasileiro, em postagens realizadas em fóruns de discussão *online* sobre a história da Lambada e do Zouk em 2020.
- ⁴ Mestre Braz, nascido em Porto Seguro no Brasil em 1969, foi um colaborador fundamental no desenvolvimento da Lambada na Bocca da Barra. Depois de vencer muitas competições, ele e seu irmão Didi foram escolhidos para se apresentar internacionalmente com a banda Kaoma, que fez de Lambada uma sensação internacional.
- ⁵ Mestre Didi foi um pioneiro da Lambada, intérprete da banda Kaoma e coapresentador do Brazouka Beach Festivals. Foi o inovador de muitos passos ainda dançados atualmente.
- ⁶ Videoclipe da música *Chorando Se Foi*, da banda Kaoma. Disponível em: <https://youtu.be/iyLdoQGBchQ>. Acesso em: 18 maio 2023.
- ⁷ Adílio Porto, considerado um dos mestres sistematizadores do Zouk Brasileiro, em postagens realizadas em fóruns de discussão *online* sobre a história da Lambada e do Zouk em 2020.
- ⁸ Adílio Porto em palestra apresentada no curso de professores de Zouk Brasileiro do Congresso Internacional de Zouk, realizado em janeiro de 2017 no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro.
- ⁹ Renata Peçanha em palestra apresentada no curso de professores de Zouk Brasileiro do Congresso Internacional de Zouk, realizado em janeiro de 2017 no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro.
- ¹⁰ Concertos da banda Kassav'. Disponível em: <https://youtu.be/oQBOtJUiea0> e <https://youtu.be/SxmGEWd5nIc>. Acesso em: 18 maio 2023.
- ¹¹ Passos básicos do *Zouk Caribenho*. Disponível em: https://youtu.be/3FVqswIy_3o. Acesso em: 19 maio 2023.
- ¹² Fundamentos do *Zouk Caribenho*. Disponível em: <https://youtu.be/DwcTE2GZEhI>. Acesso em: 19 maio 2023.

- ¹³ Renata Peçanha em aulas ministradas no Núcleo de Dança Renata Peçanha no Rio de Janeiro em 2017.
- ¹⁴ Zouk Tradicional. Disponível em: https://youtu.be/Cw_a5TvHIcA. Acesso em: 28 maio 2023.
- ¹⁵ Zouk Flow. Disponível em: <https://youtu.be/ANp192MnRYY>. Acesso em: 28 maio 2023.
- ¹⁶ Neozouk. Disponível em: <https://youtu.be/za69LJHKFOA>. Acesso em: 18 maio 2023.
- ¹⁷ Urban Zouk (antigo Black Zouk). Disponível em: <https://youtu.be/iDjplD2UtQ>. Acesso em: 18 maio 2023.
- ¹⁸ Renata Peçanha em aulas ministradas no Núcleo de Dança Renata Peçanha no Rio de Janeiro em 2017.

Referências

- ALO. **A Brief History of Lambada**. 2023. Disponível em: <https://americanlambada.org/history-of-lambada>. Acesso em: maio 2023.
- ARGOLO, Rodrigo; CARINA, Irla. **Apostila do Curso de Professores de Zouk Brasileiro no Método Renata Peçanha**. Rio de Janeiro: Núcleo de Dança Renata Peçanha, 2016.
- ARGOLO, Rodrigo; CARINA, Irla. **Um Pouco da História do Zouk Brasileiro**. Rio de Janeiro: Núcleo de Dança Renata Peçanha, 2018.
- BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. **Body Movement: coping with the environment**. 7. ed. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1993.
- BUARQUE, Isabela Maria. **Memória dos Corpos que Dançam: a construção do campo profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990)**. 2014. 272 f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- BZDC. **Results**. 2019a. Disponível em: <https://www.brazilianzoukcouncil.com/registry/>. Acesso em: 01 dez. 2019.
- BZDC. **História do Zouk Brasileiro**. 2019b. Disponível em: <https://www.brazilianzoukcouncil.com/dance-education/history-of-brazilian-zouk/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

BZDC. **Regras e Guia para Competidores**. 2021. Disponível em: <https://www.brazilianzoukcouncil.com/wp-content/uploads/2019/09/BZDC-Regras-e-guia-para-competidores-1.pdf>. Acesso em: 11 out. 2021.

CALDAS, Dewis. **Vai Descendo Até o Chão, Fazendo ‘Nhéconhéco’ no Salão: a comunicação das bandas de lambadão em Cuiabá e Várzea Grande**. 2011. 81 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Cândido Rondon, Cuiabá, 2011.

CERBINO, Beatriz. Dança, Corpo e Memória: as três temporadas do Original Ballet Russe no Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, 2022.

DESROCHES, Monique. Créolisation Musicale et Identité Culturelle aux Antilles Françaises. **Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies**, v. 17, n. 34, p. 41-51, 1992.

FEITOZA, Jonas. **Danças de Salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências**. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança) – Faculdade de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

GUARATO, Rafael. Seduzidos pelo Passado: a crítica como fonte para história da dança. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 37, p. 227-243, 2019.

HACKNEY, Peggy. **Making Connections: total body integration through Bartheleff fundamentals**. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

LAMEN, Darien. Reflexões Críticas sobre a Lambada, identidade cultural e o mito fundador da Amazônia Caribenha. In: FARES, Josebel Akel; CAMELO, Marco Antônio da Costa; AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do (Org.). **Sociedade e Saberes na Amazônia**. Belém: EDUEPA, 2018.

LAUPEZE, A. La Révolution Zouk, une Épopée Musicale et Identitaire. In: DAGNINI, Jérémie Kroubo (Org.). **Musiques Noires: l’histoire d’une résistance sonore**. Paris: Camion Blanc, 2016. P. 277-295.

LAW, Kenneth. **Physics and the Art of Dance**. New York: Oxford University, 2002.

MÔNICA: lambada. Rio de Janeiro, Globo, n. 45, 1990.

MORAES, Laura. **Análise Cinemática do Movimento Acrobático “Panqueca” na Dança de Salão**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

MOTTA, Maria. **Teoria Fundamentos da Dança**: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

NETO, Manoel; SILVA, Suzane. Ìpàdé com Mestre Iara Deodoro: memórias do Grupo Afro-Sul, um pedaço da África no Sul do Brasil. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, 2022.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Paulo; JUNIOR, Luis. Processos de Hibridização Cultural na Lambada-Zouk. **Revista Digital**, ano 15, n. 145, 2010.

PAULA, Daniel Augusto Meira de. **Dança de Salão**: história e evolução. 2008. 23 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Física) – Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Rio Claro, 2008.

PEÇANHA, Renata. **História do Zouk Brasileiro**. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/A0JY5XfkT00>. Acesso em: 11 fev. 2021.

POLLACK, Michel. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

VASCONCELOS, Liana. **Um Museu da Dança no Brasil**. 2018. 101 f. Dissertação (Mestrado em Memória e Acervos) – Programa de Pós-graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2018.

VOLP, Catia. **Vivenciando a Dança de Salão na Escola**. 1994. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

ZAMONER, Maristela. A Heterossexualidade na Dança de Salão. **Dança em Pauta**, Curitiba, nov. 2011.

Ana Carolina Navarro possui mestrado em Engenharia Biomédica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2021). Pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança (PPGDan/UFBA) e em Cinesiologia, Biomecânica e Treinamento de Força (Universidade Cândido Mendes). É doutoranda em Engenharia Biomédica (COPPE/UFRJ) e pós-graduanda em Sistema LabanBartenieff (Faculdade Angel Vianna). Professora conteudista do curso de Licenciatura em Dança da Faculdade do Grupo UNIASSELVI. Atua como preparadora corporal ministrando



aulas de Pilates. É integrante do Laboratório de Processamento de Imagem Digital do Museu Nacional/UFRJ e do Laboratório de Biomecânica (PEB/COPPE).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9424-0181>

E-mail: carolnavarro@peb.ufrj.br

Isabela Buarque é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDan da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Membro no Núcleo Docente Estruturante (NDE) do curso de Licenciatura em Dança/UFRJ. Foi coordenadora do curso de Licenciatura em Dança da UFRJ entre 2017 e 2021. Pesquisa os seguintes temas: Dança - educação, dança, memória e história e dança cênica contemporânea.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7147-1182>

E-mail: sambuarque@gmail.com

Luciano Menegaldo é doutor em Engenharia Mecânica pela Universidade de São Paulo (2001) e pós-doutor na Università degli Studi Roma Tre, Itália (2008). De 2001 a 2003 foi pesquisador no Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo (IPT) e de 2004 a 2011 foi professor da Seção de Engenharia Mecânica e de Materiais do Instituto Militar de Engenharia. Atualmente, é Professor Titular do Programa de Engenharia Biomédica da COPPE/UFRJ e do Curso de Graduação em Engenharia Mecânica, onde é responsável pelas disciplinas de biomecânica e controle, na graduação e na pós-graduação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5855-4650>

E-mail: lmeneg@peb.ufrj.br

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 29 de janeiro de 2023

Aceito em 30 de maio de 2023

Editor responsável: Gilberto Icle

