UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA

PROPOSTA PARA O ENSINO DO SAPATEADO PARA CRIANÇAS SURDAS

Keyla Ferrari

Campinas – SP, 2003

TCC/UNICAMP
F412p
1290001501

KEYLA FERRARI

PROPOSTA PARA O ENSINO DO SAPATEADO PARA CRIANÇAS SURDAS

Monografia apresentada à Faculdade de Educação Física como requisito parcial para obtenção do título de especialista em Atividade Motora Adaptada, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ferreira de Araújo.

Campinas – SP, Maio 2003

AGRADECIMENTOS

A Deus que sempre me direcionou a este trabalho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Ferreira de Araújo, sempre paciente e dedicado.

Ao Prof. Dr. Edson Duarte pelo incentivo na escolha do tema.

Não poderia deixar de lembrar de meus alunos e coordenadores da Associação de Pais e Amigos do Deficiente Auditivo de Itu (APADAI).

À amiga e companheira de trabalho Meg Lovatto.

A todos os professores e colegas do curso de especialização em atividade motora adaptada da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP.

A todos aqueles que de uma forma direta e indireta colaboraram para a realização deste trabalho.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais,

Ely e Alberto

Ás minhas irmãs,

Kathy, Karen e Karla

E ao meu filho Leonardo,

Pelo apoio e alegria, os quais têm contribuído muito para o meu crescimento pessoal, tornando nossa convivência um eterno momento de aprendizado.

SUMÁRIO

RESUMO 5

1. INTRODUÇÃO 6

2. REVISÃO LITERÁRIA 8

2.1 Surdez e Comunicação 8

2.2 Movimento e Ritmo 12

2.3 Características do Método de Dalcroze Para Compreensão e Percepção do Ritmo. 16

2.4 Semelhança Entre o Método Dalcroze e a Metodologia de Ensino de Sapateado Americano. 16

2.5 Origens do Sapateado Americano; Sistema de Simbolização do Sapateado Americano " Khanotation; Sapateado Branco e Sapateado Negro. 17

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS 21

3.1 Descrição e Características dos Artistas 22

4. PROPOSTA E ESTRATÉGIAS DE ENSINO DO SAPATEADO PARA AS CRIANÇAS SURDAS. 24

4.1 Recursos e Materiais Utilizados Durante as Aulas. 25

4.2 Descrição das Etapas. 25

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 39

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 41

7. ANEXOS 43

RESUMO

O sapateado é uma atividade que tem como principais características o ritmo e a coordenação motora. Para o bom desempenho do sapateador é necessário domínio rítmico. Enquanto os pés criam o padrão rítmico a música dá o compasso. Neste projeto o objetivo está centrado na estratégia de ensino de sapateado para criança surda. Se o problema para realização desta atividade é a falta de audição e de percepção rítmica, nosso objetivo específico foi tornar possível o aprendizado do sapateado pela criança surda através da compreensão das estruturas rítmicas e percepção da vibração dos sons feitos pelas batidas dos pés. Recorremos à utilização de um tablado de madeira e de "dicas" visuais, através da adaptação do sistema Kanotation (simbologia do sapateado americano), utilizando cores e figuras, para que ocorresse a associação do desenho à batida dos pés e a realização do som por eles produzidos. O grupo foi constituído por cinco crianças surdas e uma ouvinte, de ambos os sexos, entre as idades de nove a doze anos, da Associação de Pais e Amigos do Deficiente Auditivo de Itu (APADAI). A prática foi estruturada em três etapas, um, dois e três, visando organizar uma proposta coerente com o entendimento e assimilação dos elementos pelas crianças em cada uma das etapas.

1. INTRODUÇÃO

"As grandes proezas da história foram conquistadas do que parecia impossível".
Charles Chaplin.

A motivação para realização deste trabalho surgiu quando observei o interesse de uma menina surda ao assistir a uma apresentação de sapateado, imitando todos os passos com precisão e desenvoltura.

Ela não foi aceita para freqüentar as aulas de sapateado com o grupo de ouvintes, pois o motivo alegado pela professora do grupo era de que aquela criança surda poderia atrapalhar o andamento das aulas, pois não iria ouvir o que estava fazendo e isto a impediria de aprender a técnica.

Em Campinas, as academias de dança e escolas de sapateado observadas por nós, não possuem professores especializados para o ensino desta técnica para alunos surdos, sendo assim, torna-se difícil encontrarmos surdos adeptos do sapateado. Um outro fator é a escassez de material bibliográfico referente ao tema abordado.

Sabemos que o sapateado é uma atividade que se expressa pelo ritmo acentuado e coordenação motora, sendo considerado como atividade para ouvintes. Para Marchina (1993, p.2), professora em São Paulo, "o sapateador é reconhecido pelo seu domínio rítmico, que o faz também um músico".

Orf apud Cerveline (1986, p.19) percebeu "os movimentos da criança surda como descoordenados e sem ritmo em decorrência da falta de controle auditivo".

O objetivo deste estudo é de aproximar o sapateado do universo da criança surda, tornando possível o seu aprendizado através da elaboração de estratégias de ensino utilizadas não somente para execução da técnica, mas para ampliar o desempenho rítmico e motor da criança surda.

No capítulo I, realizamos um estudo sobre surdez e as diferentes propostas para educação do surdo e aquisição da linguagem.

No capítulo II realizamos reflexões sobre movimento e ritmo com base na visão de alguns autores.

Resgatamos também o surgimento do sapateado americano com suas influências desde a década de 30 nos Estados Unidos até sua chegada ao Brasil.

No capítulo III fizemos uma caracterização dos artistas envolvidos em nosso estudo e suas habilidades e aptidões para atividades propostas.

No capítulo IV apresentamos nossa proposta descrevendo as três etapas de atuação e as estratégias de ensino utilizadas.

Ao final da pesquisa podemos destacar a importância do ritmo e das atividades propostas no processo de ensino e aprendizagem do sapateado e no desenvolvimento das habilidades motoras da criança surda.

2. REVISÃO DE LITERATURA

2.1 Surdez e Comunicação

Para estudarmos a problemática da surdez e as diferentes propostas pedagógicas para educação do surdo e aquisição da linguagem, necessitamos refletir sobre o surdo, e quais são as propostas de atuação adequadas para cada caso de acordo com os autores aqui mencionados.

Segundo Fialho (1998, p.27), para entender o surdo primeiramente precisamos mudar o conceito de surdo-mudo. A maioria das pessoas surdas, emitem sons, falam e se fazem compreender pela voz, pela LIBRAS, ou até pelos dois recursos simultaneamente, logo não são surdos-mudos.

Para Sotiropoulos (1998, p.25), a surdez é um dos piores déficits, pois se trata de uma deficiência invisível, dificultando a criança surda na organização de seu universo social e comunicativo.

SILVA (2002,p.40), considera que "O fato de não se comunicar facilmente com a comunidade ouvinte e de não manter relações com o mundo por meio da fala acarreta problemas para a criança surda, sobretudo, as filhas de pais ouvintes que compõem grande variedade dos casos".

Deve-se ter claro que o indivíduo surdo não ouve em função de um déficit fisiológico que limita a via auditiva.

Este déficit que determina a perda da audição pode acontecer a qualquer pessoa em qualquer idade. Há os que nascem com essa deficiência: "surdez congênita" ou adquirem por enfermidades, enquanto outros sofrem esta perda como um acontecimento normal no processo do envelhecer.

O deficiente auditivo quase sempre apresenta um vestígio de audição, que muitas vezes poderá ser aproveitado com o uso de próteses ou cirurgias.

Na hipoacusia (uma diminuição na sensitividade auditiva) o paciente escuta em menor escala os sons mais baixos, mas com o aumento da intensidade desse som, ele ouve bem. A disacusia é um defeito na audição que não pode ser expresso em decibéis. Mesmo que se aumente a intensidade do som o paciente não vai conseguir entender perfeitamente o significado das palavras: eles dizem que escutam, mas não compreendem. A anacusia (que é a falta total de audição) é diferente da deficiência auditiva ou hipoacusia, onde

há resíduos de entrada de sons. Essas avaliações são geralmente feitas por meio de testes que nos informam sobre as origens e a evolução do problema, mas até mesmo durante uma consulta simples, o paciente pode ter uma informação adequada. É considerado deficiente auditivo, a pessoa com perda (auditiva) acima de 25 decibéis:

- 20 a 40 - decibéis perda leve: a fala normal é percebida, mas certos elementos fonéticos escapam a criança, a voz fraca não é corretamente percebida.
- 40 a 70 – perda moderada: a fala somente é percebida quando em voz forte, a leitura labial é utilizada há certas dificuldades sem aparelho.
- 70 a 90 – perda severa: a fala não é percebida, salvo em voz muito forte.
- Acima de 90 perda profunda: a mudez é inevitável, o papel da audição raramente será a de principal via para tal desenvolvimento (fonte LAFON, 1989).

Assim que detectada o grau da deficiência auditiva, deve-se iniciar o trabalho de reabilitação e socialização do surdo.

Geralmente cabe aos profissionais e familiares iniciarem a criança surda no processo de comunicação escolhendo de acordo com cada diagnóstico a metodologia adequada, levando em consideração a situação socio-econômica familiar. A educação e a comunicação devem ser adaptadas e coerentes com o grau de surdez. Esse processo de comunicação poderá ser trabalhada (o) através do oralismo, comunicação total ou bilinguismo.

A proposta oralista foi instaurada no final do século XIX, a partir do congresso de Milão ocorrido em 1880. Esta abordagem como metodologia de trabalho deveria ser utilizada por toda a Europa. Havia uma preocupação crescente sobre o funcionamento dos órgãos articuladores da fala, a fonética ampliava então seu espaço de atuação.

De acordo com esta proposta de integração do surdo à sociedade majoritária, a única forma viável seria a aprendizagem da fala e o "esquecimento" ou a proibição do uso da linguagem sinalizada, considerada um fator de atraso ao desenvolvimento do sujeito.

Ainda hoje o oralismo coloca como proposta a escolarização e a integração dos surdos, porém, críticas severas são apontadas aos oralistas no que se refere tanto à sua concepção de linguagem quanto às técnicas utilizadas na aquisição da fala.

Esta abordagem será mais eficaz se a criança desenvolver a audição residual juntamente com leitura labial, conquistando assim, uma melhor compreensão e conseqüente comunicação. Não podemos nos esquecer de estimulá-los para o uso do aparelho (prótese) auxiliando a audição residual.

É importante levar em consideração que não devemos fazer da palavra oral, o fim da comunicação. Pois muitas vezes a informação verbal não é percebida ou compreendida pela criança.

Como conseqüência há um comprometimento na aquisição da língua falada. Esta situação geralmente ocasiona frustração na família e sensação de fracasso na criança. A escolha pelo método oral ou oralista, poderá ser feita nos casos que este se faça útil e necessário de acordo com as possibilidades da criança.

Como a leitura da fala não substitui completamente a audição normal, surgiu, em meados do século XX, o tipo denominado comunicação "total", a qual se tem os sinais como método manual completando a fala; (palavra nos lábios, a expressão no rosto e os gestos das mãos, intensificando a importância da visão).

Nesta abordagem privilegiam-se todas as formas de comunicação na prática pedagógica – a língua de sinais, a datilologia, a linguagem oral, etc; recursos variados que, segundo seus "precursores" possibilitavam maior interação do surdo com o mundo circundante, que resultou no desenvolvimento de estratégias comunicativas mistas.

Algumas pesquisas apontaram controvérsias sobre a educação baseada na comunicação total.

Em 1755 foi inaugurada na França, a primeira escola de surdos pelo Abade de L'Epeé, passando a privilegiar o acesso à leitura e à escrita pelos sinais. Assim Abade de L'Epeé apud Silva (2002, p.43), imaginou um ensino baseado em sinais que comportavam ao mesmo tempo, gestos correspondentes às palavras e outros, à sintaxe.

Durante todo este século, a prática gestual na educação, desenvolveu-se paralelamente à educação oral. Uma certa codificação permitia dar um caráter mais universal a essa língua dos surdos.

A língua escolar continuava sendo a língua do país enquanto a língua materna ensinada como primeira língua do surdo era a língua de sinais.

Dessa forma, nas apresentações públicas dos alunos surdos de L'Epeé era notória a facilidade que eles possuíam ao escrever em francês. Essas manifestações públicas, no entanto, foram fundamentais para ampliar o debate sobre a educação de surdos, e, de alguma forma, popularizar a questão.

A institucionalização da educação de surdos acirrou o debate sobre a utilização de técnicas pedagógicas, o papel da linguagem oral e a forma de integração à sociedade majoritária.

A educação bilíngüe propõe a aquisição da língua de sinais, o mais precocemente possível, sendo a língua representativa da comunidade majoritária aprendida como segunda língua. Defende-se a utilização das duas línguas em contextos distintos de uso e, conseqüentemente, um aumento na possibilidade de interação social do surdo.

Nesta proposta educacional, a língua de sinais deixa de ser um empecilho e transforma-se na condição central de integração social. Primeiro pretende-se que o surdo adquira o quanto antes sua linguagem "natural" (a língua de sinais), possibilitando, assim, a ampliação de suas interações sociais e sua maior penetração no universo cultural. Em seguida, propõe-se à aprendizagem das modalidades oral e escrita da língua majoritária.

O avanço dos estudos sobre a língua de sinais e os debates relativos às orientações ofereceu argumentos cada vez mais consistentes para propostas educacionais fundamentadas na educação bilíngüe.

No Brasil, cada vez mais os profissionais são adeptos do bilingüismo, ensinando a Libras (Língua Brasileira de Sinais) e a língua portuguesa.

Estudos têm demonstrado que o surdo profundo tem uma necessidade de uma ajuda gestual para chegar a um nível de comunicação mais desembaraçada.

A língua de sinais faz parte do universo do surdo podendo ser aprendida com qualquer idade. O ideal é que se inicie o mais cedo possível para que a criança aprenda a dar significado ao mundo das imagens iniciando um processo de conceitualização e trocas. Existem variações nacionais na língua de sinais comparáveis as encontradas nas línguas faladas.

Segundo SILVA (2002, p.52), "A língua de sinais é a língua natural dos surdos, que permite e promove sua inserção no contexto histórico e cultural, como sujeito lingüístico que produz linguagem e por ela está circunscrita".

A língua de sinais é, portanto, uma língua representativa da comunidade surda, cujos membros apresentam uma diferença que não está baseada no padrão de normalidade ou de anormalidade, mas em especificidades culturais.

Segundo Pierson e Korth apud Buono (2001, p.9.), a maioria dos surdos faz parte de uma cultura separada porque a comunicação com as pessoas ouvintes é normalmente difícil. Geralmente são pessoas animadas, amigas e inteligentes. Elas utilizam-se de duas línguas diferentes (a língua de sinais e a língua pátria) quase todos os dias. Têm opiniões próprias e as expressam.

Há também muitas pessoas surdas que perderam a audição após terem aprendido a linguagem oral, segundo Pierson & Korth apud Buono (2001, p.9), não fazem parte da cultura dos surdos propriamente dita, porque eles são fisicamente surdos, mas tem o domínio da comunicação oral, da fala e da oratória. Ficando, portanto, desassociados, não fazem parte da cultura dos ouvintes por terem a implicação física e não fazem parte da cultura dos surdos, por possuir compreensão do mundo diferenciada da mesma.

Podemos perceber que a criança surda quando estimulado precocemente, em casa, na escola e no ambiente social, certamente se tornará um adulto capaz de realizar qualquer trabalho ou estudo.

É importante lembrar que a comunicação é um fator essencial para se estabelecer um bom relacionamento entre surdo, família, amigos e professores, pois deve ser iniciada o mais cedo possível.

2.2 Movimento e ritmo

O movimento, do latim Movimentum, pode ser assim conceituado:

> Ação de mover-se; deslocamento de um corpo, mudança de posição no espaço. (Larousse Cultural, 1999).
> "Tudo o que vive tem movimento, ele é a mais pura expressão da existência da vida. Os seres vivos necessitam do movimento para sobreviver". (VÉRDERI, p. 54, 1998)

Desde o nascimento, o homem usa o movimento como uma linguagem para se comunicar e expressar suas necessidades, emoções e sentimentos; é ele que possibilita que o ser humano aprenda sobre si mesmo e o que o cerca.

O movimento no homem determina a ação corporal que é representado através da corporeidade, por meio dela ele se comunica, trabalha, se alimenta enfim, vive.

Evidências de estudos científicos demonstram que o movimento constitui parte fundamental da vida humana: é que o homem necessita de um mundo de movimento para manter-se orgânica e emocionalmente sadio. Ele é a essência da vida; faz parte da constituição do ser humano.

Para NANI (1995, p.18) podemos considerar o movimento como uma alteração do corpo nos diversos segmentos do espaço. As idéias e os sentimentos poderão ser expressos pelo fluir do movimento e se tornando visíveis nos gestos.

Segundo a mesma autora, o domínio do movimento tem evoluído através dos tempos nas diferentes culturas, até chegar nas técnicas atuais. As atividades motoras manifestam-se do cotidiano, nos trabalhos profissionais, na recreação, lazer, esportes e arte e, nesta última, se inclui a dança.

A educação deve ser um processo dinâmico, não apenas de individualização, mas também de integração do ser dentro da comunidade através do estímulo e desenvolvimento da consciência social.

A autora ainda afirma que o professor de dança deve saber compreender o significado e a importância da movimentação de cada aluno. A importância de a criança perceber o seu corpo, suas capacidades, sua relações com as outras, e saber comunicar e expressar suas emoções.

O movimento para Dança / Educação / Integração, constitui uma atividade essencial e dinâmica na vida da criança. A educação do movimento permitirá a criança executar tarefas e resolver problemas, vivenciar experimentando.

Ritmo, palavra de origem grega rhythmos, no latim rhythmus tem como conceituação, retorno a intervalos de tempo regulares, de um fato, de um fenômeno. Elemento temporal da música, constituído pela sucessão e pela relação de valores de duração. (Larousse Cultural, 1999) Ritmar, dar ritmo à, submeter a ritmo, cadenciar. Marcar o ritmo, obedecer ao ritmo, acompanhar.

> O **ritmo** faz parte de tudo o que existe no Universo, é um impulso, o estímulo que caracteriza a vida. Ele se faz presente na vida humana, nas funções orgânicas do homem em suas manifestações corporais, na expressão interior quando exteriorizada pelo gesto no movimento, qualquer que seja ele. (VERDERI, 1998, p. 53)

O ritmo está presente em toda parte, em tudo que existe. É o ritmo natural e espontâneo, ele é inerente à vida, ao movimento e sempre existiu.

Todos nós somos dotados de um ritmo espontâneo e interno que se manifesta antes mesmo do nascimento, através de vivências intra-uterinas. Beninson (1983, p.23) determinou este ritmo interno e individual de Iso. Com o passar do tempo, este ritmo individual poderá ser adaptado a um ritmo coletivo, por meio de atividades que possibilitem esta adaptação. Para Gandara (1986, p.68) estas atividades devem atender às necessidades de desenvolvimento, acentuação rítmica, domínio do movimento, a expressão do corpo, a atividade e a participação em grupo.

É importante observarmos que não existem pessoas iguais. Segundo a mesma autora, as diferenças não se limitam ao plano físico, mas ocorrem no plano emocional. Além disso, os indivíduos distinguem-se uns dos outros por características sociais, bem como por inúmeros outros aspectos de personalidade (rapidez de reações, adaptabilidade a novas situações, etc.).

Por tudo isso, cada qual aprende a seu modo e se comporta da maneira que lhe é peculiar, sendo diferentes uns dos outros.

Os benefícios em se desenvolver atividades que amplie o conhecimento rítmico podem ser descritos a partir da aquisição de hábitos sociais que possibilitem o ajustamento da criança ao grupo. E a partir daí favorecer a expansão das faculdades rítmicas inatas, formação física e psíquica e autoconfiança.

O ritmo consiste na combinação de durações iguais ou diferentes de unidades de tempo. Estas podem ser representadas pelas notações musicais de valores de tempo.

Os tempos-ritmos são independentes do tempo de toda seqüência de movimentos. O mesmo ritmo pode ser executado em tempos diferentes, sem alterar a duração proporcional de cada unidade de tempo.

Para Laban (1978, p.196) a significação dos ritmos-tempo de movimento pode ser observada em dançarinos individuais que demonstram evidente preferência por alguns ritmos em especial. Enquanto um bailarino sentir-se-á mais tentado a interpretar músicas nas quais prevaleça uma métrica nas batidas regulares, um outro poderá sentir-se repelido exatamente pela métrica, preferindo o desenrolar irregular e livre do ritmo-tempo.

Podemos observar que há uma variação do tempo relativa à velocidade, esta variação poderá ser rápida, moderada ou lenta.

O ritmo possui dois fatores que determinam a sua variação, são eles: intensidade, duração e também uma ordem, a métrica.

Intensidade: distinção de forte e fraco. Normalmente acentua-se a primeira ou a última figura musical de um agrupamento rítmico.

Segundo Laban (1978, p.78) o acento é uma tensão que surge abrupta ou gradualmente, poderá eventualmente se constituir numa ênfase ou acento de um movimento ritmicamente importante.

Para Le Boulch (2001, p.116) a introdução de acentuações em uma cadência ocasiona o alongamento dos tempos acentuados e interrompe o seguimento cadenciado de um certo número de seqüências rítmicas organizadas. A acentuação serve de ponto de referência no conjunto dos tempos.

Duração: é quando um som longo ou curto perdura por um determinado tempo. Ex. figuras musicais com maior duração, ritmo lento, com menor duração e ritmo acelerado e com moderada duração, ritmo moderado.

Métrica: é a ordem e a medida do ritmo representado pelos compassos binários, ternários e quaternários.

Pulsação: é a sensação rápida e precisa feita em intervalos regulares de tempo. A pulsação é freqüente, o ritmo faz o roteiro e dá a variação.

Pausa: qualquer ação corporal pode ser parada e retirada por um período de tempo. A duração da pausa pode ser medida por unidades de tempo proporcionais à dos movimentos que introduzem e concluem o período de parada.

Para Bertoni (1992, p.59) movimento e ritmo estão intimamente ligados, nasceram simultaneamente da mesma necessidade e expressão a partir do momento em que aprendemos a reconhecer um ritmo como um todo, pulsação, os acentos tônicos e pausa, o corpo poderá exprimir o caráter plástico da melodia, descobrindo passo a passo uma nova orientação espacial.

Orff apud Cervellini (1986, p.19), percebeu os movimentos da criança surda como freqüentemente descoordenados e sem ritmo, em decorrência da falta de controle auditivo. Orff propõe então atividades de música em grupo, incluindo o tocar de instrumentos musicais e movimentos rítmicos, como bater palmas, balançar o corpo com os pés batendo no chão. O propósito destas atividades é fazer com que as vibrações sejam percebidas pelas crianças através de todo seu corpo, é fazer com que ela chegue mais próximo do som.

Fux (1988, p.112) considera que os surdos, ainda que isolado do mundo sonoro, têm suficiente capacidade para integrar-se ao movimento e a dança. Sua proposta consiste em integrá-los às classes de ouvintes asim estes se sentem invadidos pelo ritmo coletivo, aprendendo a reconhecê-lo e expressá-lo através da dança, transformando-a em linguagem de comunicação que o permita sair de seu isolamento.

2.3 Características do método de Dalcroze para compreensão e percepção do ritmo

Emile Jaques Dalcroze (1992), músico e pedagogo suíço, embora não trabalhasse com surdos, marcou sua importância na história da dança por haver desenvolvido uma nova concepção de movimento, a rítmica.

Seu método consiste em educar o aluno, conduzindo-o na prática de um solfejo corporal cada vez mais complexo através de movimentos claros e precisos. Utiliza-se da descontração muscular e da respiração para desenvolver na criança um sentido rítmico mais apurado. A criança deve aprender a desacelerar sua energia para poder reconhecê-la, aprendendo pouco a pouco a utilizá-la convenientemente, reconhecendo que dependerá de vontade própria, usando unicamente a energia necessária.

Dalcroze apud Bertoni (1992, p.64) ainda parte da idéia de que a criança traz em si a pulsação natural do coração na respiração à divisão de tempo e nos movimentos o ritmo. Costumava-se ensinar o início do ritmo através da marcha, trabalhando-as seqüencialmente e interrompidas, estimulando-se a pausa; do domínio da musculatura e também o domínio mental, educando vontade física e sensorial.

Também ele dava grande importância para o relaxamento no chão e trabalho com as articulações do corpo estimulando-as uma a uma até que todos estivessem trabalhando globalmente.

2.4 Semelhanças entre o método Dalcroze e a metodologia de ensino de sapateado americano

Para estudar a compreensão e percepção do ritmo pela criança surda e a execução do sapateado americano, fizemos uma combinação do método Dalcroze com a metodologia do ensino da técnica do sapateado americano.

Características e Semelhanças

Método Dalcroze	**Sapateado Americano**
Relaxamento e trabalho com articulações relacionando e estimulando uma a uma.	Relaxamento das articulações com a firmeza nas pontas dos pés.
Desacelerar energia para poder reconhece-la, aprendendo a usa-la convenientemente.	Utilização apenas da energia necessária evitando gastos extras para o aprendizado dos passos básicos.
Solfejos corporais.	Os pés criam o padrão rítmico, acompanhados de palmas quando necessárias.

2.5 Origens do sapateado americano; Sistema de Simbologia do Sapateado Americano "Khanotation"; Sapateado Branco e Sapateado Negro

O sapateado americano é uma atividade que se expressa pelo ritmo acentuado e a coordenação específica de movimentação dos pés, envolvendo os membros inferiores e a dança numa totalidade de movimentos, onde participa o corpo como solicitação da coordenação geral. Suas principais características são o ritmo e a coordenação motora.

Segundo Paul Draper apud Marchina (1993, p.02), professor nos Estados Unidos, a música dá o compasso, os pés o padrão rítmico e o corpo cria a melodia.

Esta integração faz do sapateador também um músico pelo domínio rítmico que é indispensável para a arte de sapatear.

Entre as características únicas do sapateado estão os sapatos que chamam muito a atenção. São adaptados com plaquetas de liga metálica nas pontas e nos calcanhares, também conhecidos entre os dançarinos da área

como respectivamente: *toe* e *heel.* Isto possibilita um som mais intenso e nítido provido de muita energia.

A coordenação específica do sapateado é o controle ou firmeza nas pontas dos pés, relacionado com o relaxamento das articulações.

Para o aprendizado dos passos básicos, utilizamos apenas as energias necessárias, evitando gastos extras de energia, fazendo com que os alunos compreendam e dominem os movimentos técnicos de cada passo.

De onde vem esta arte tão distinta? Sabemos que o Sapateado é uma dança norte americana, que se iniciou com os imigrantes europeus em 1.600 sendo juntamente com o Jazz Dance a mais verdadeira forma de expressão da cultura de um povo por toda a sua história. Os dois nasceram juntos e sofreram as mesmas influências africanas: o ritmo das batidas firmes dos pés.

O sapateado também sofreu influência do "Irish Jig" (gingado Irlandês) dos Irlandeses, que é um jogo de pernas com o corpo ereto e dos sapatos musicais dos Ingleses, dança folclórica também chamada (clog), onde tiravam muitos sons da sola do tamanco de madeira.

Nos EUA, o sapateado ganhou corpo nos anos 30, uma época em que esteve no auge com os sapateadores Fred Astaire, Gene Kelly, Ginger Rogers, Eleanor Powell e outros na Broadway e em Hollywood. Seu auge foi até os anos 50, devido aos musicais da TV e do cinema. Esta cultura do sapateado é uma riqueza deixada em grande parte pelos negros americanos, além de sua complexidade e beleza. Ele se desenvolveu muito na sua estrutura em torno de uma dança popular (Clog) que é uma espécie de desafio Challenge para ver quem conseguia impressionar mais. Com os passos novos, o sapateado se desenvolveu muito devido à busca de informações para conseguir ganhar e impressionar mais no desafio chamando a atenção. Foi aí então que se deu início ao improviso. O sapateado dos EUA se difere do Jig e do Clog devido as suas músicas diferentes. Possuem feelings diferentes.

Com a imigração dos escravos, o sapateado se expandiu e começou a ser encontrado em bares, em esquinas de rua onde eles podiam se desafiar.

Os EUA eram segregacionistas, separavam os negros dos brancos. O mundo era muito competitivo em relação ao sapateado negro e ao sapateado branco. Eles se expressavam em casas de shows diferentes.

Stanley Khan é o primeiro Artista Tap a ter sua história de vida gravada pelo Legacy Oral History Project em San Francisco, CA. O Sapateador litorâneo Steve Zee completou uma entrevista em vídeo cm Mr. Khan, com

Stan, que em breve será um octogenário, descrevendo seu sistema de Khanotation. Uma vez transcrito, ele estará disponível para revisão na biblioteca de Artes de performance de San Francisco.

Legacy foi fundada e é dirigida por Mr. Jeff Friedman que a documentou e preserva as histórias de vida e dos membros da comunidade litorânea de dança de San Francisco. Legacy, constantemente têm pessoas interessadas em registrar sua historia em entrevistas, há registros dessas em livros, fitas de áudio e outros objetos que estão expostos na biblioteca de artes de performance de San Francisco e museu, e disponíveis para pesquisa e apreciação do público.

O sapateado branco é visto pelos críticos da arte como mais elegante, utilizando mais o espaço requerendo mais expressão dos braços. A popularização do sapateado se deve a contribuição dos sapateadores através das apresentações em shows. Eram shows que não obedeciam um roteiro histórico e sim apresentações livres como em festivais onde as coreografias eram de criação dos participantes, que se apresentavam em várias cidades como se fosse um circo.

O sapateado negro dava muita ênfase no ritmo, não se deslocava muito e não dava muita importância ao corpo. Os negros se apresentavam em um pequeno teatro chamado T.O.B.A. Os negros eram vítimas do show business. Tinham que caber no estereótipo dos negros na plantação, com roupas rasgadas, trabalhando e sempre contentes.

Devido à sociedade segregacionista, era proíbido a apresentação dos negros para os brancos.

Corus era um show com vinte mulheres bonitas que cantavam e dançavam como uma espécie de fundo para um solista. O que valia mais era o visual e não a técnica em si. Hollywood pegou essa idéia de *corus* e desenvolveu em mais espetáculos.

Nos anos 70 começaram a se montar companhias. Uma nova geração redescobria o sapateado que sempre foi leve e extrovertido. Todos os musicais precisavam de uma dança que integrasse a história e isso era muito difícil de fazer com o sapateado, por isso era difícil existirem musicais que contemplassem essa modalidade. Como por exemplo, "Crazy for You" que tem uma composição nostálgica e usam como base os anos 30.

Desde o século passado, os americanos vêm criando tradição no mundo dos Shows. Hoje, esta modalidade passou a ter novas caras, Savion Glover

(um dos maiores sapateadores do mundo) lidera por absoluto com seu swing, técnica e incrível musicalidade, criando uma nova forma de sapatear mais ousada e moderna, direcionando a técnica dos bons sapateadores da atualidade.

No Brasil o sapateado também se iniciou nos anos 70, no Rio de Janeiro, recebendo a influência dos Estado Unidos, com a música jazz tradicional, formando vários núcleos com professores que vinham dos Estados Unidos. Um desses núcleos foi formado por Lennie Dale apud Mendes (2001, p.37), vindo de Nova Yorque que não era sapateador, mas provocou um grande impacto na década de 70, introduzindo o estilo dança/teatro na Broadway, abrindo o caminho para a consolidação do sapateado, no país. Atualmente o sapateado está passando por um processo de "nacionalização" que é a utilização de ritmos brasileiros para aulas e coreografias, que são uma fonte de inspiração para os professores e, assim, valorizando a cultura nacional através da dança utilizando a técnica do sapateado americano. No Brasil a demanda para as aulas vem crescendo todos os dias. O Sapateado Americano é encarado de diversos ângulos; como terapia, distração, uma forma de expressão e finalmente, uma arte. Também temos aqui bons profissionais em companhias, escolas e academias que estão transmitindo o ensinamento desta arte, aperfeiçoando cada vez mais junto ao trabalho com alunos e profissionais.

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O desenvolvimento deste trabalho deu-se através da análise e interpretação de etapas estabelecidas em uma pesquisa aplicada e levantamento bibliográfico.

As referências utilizadas nos deram suporte para estabelecer um entendimento do ensino do sapateado e seus elementos para crianças surdas.

O seu enfoque é essencialmente pedagógico e está centrado no ensino e aprendizagem do sapateado para a população envolvida. A busca do material bibliográfico deu-se pelas propostas de cinco linhas, a dançaterapia de Maria Fux, a dança educação de Dionísia Nanni, as metodologias dos músicos Emile Jean Jacques Dalcroze e Carl Orff, bem como o sistema khanotation de simbologia do sapateado americano.

A opção por estas fontes deu-se pelo fato das mesmas possuírem laços com o ritmo, a dança e o sapateado de maneira mais global, como a consciência rítmica e corporal temas estes que permeiam o nosso trabalho.

A parte prática foi estruturada visando organizar propostas que abarcassem as cinco linhas seguidas da descrição dos princípios básicos que sustentaram as três etapas por nós propostas. Nossa pesquisa está colocada num paradigma crítico-dialético com características que abordam o homem como ser social e histórico, e para tal utilizamos como estratégia a Pesquisa-Ação.

A Pesquisa-Ação, segundo Thiollent é um tipo de pesquisa social concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo, no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo.

3.1 Descrição e características dos artistas

Nosso grupo foi composto por 6 crianças; 1 menino surdo, 4 meninas surdas e 1 menina ouvinte. Destas 5 crianças surdas, 2 possuem perda moderada, bilateral e três possuem perda profunda. A criança ouvinte é irmã de uma das crianças surdas.

Quando o trabalho iniciou em 2001, as crianças surdas estavam com 9 anos de idade e algumas para completar, enquanto a criança ouvinte estava com 12 anos de idade. Ao iniciar a técnica de sapateado em 2002, algumas já estavam com 10 anos, e a criança ouvinte com 13 anos.

Todos possuem uma boa comunicação e compreensão, pois foram trabalhadas desde pequenos no aprendizado das libras e na sessão de fonoaudióloga. Estudavam na 2ª séries do ensino regular e foram assistidas pela Instituição com reforço escolar, fonoaudióloga e outras atividades no período extra-classe.

O Artista 1 – Apresenta perda moderada bilateral, possui grande facilidade, expressão de compreensão do ritmo. Sua personalidade é forte, em alguns momentos lidera o grupo na execução das coreografias. Não se difere das pessoas ouvintes. É criativo, brinca e recria em cima das coreografias, percebemos nele, o prazer em dançar.

A Artista 2 – Possui perda moderada bilateral, é uma menina. Diante das solicitações tem mostrado melhores resultados, consegue ler os lábios, tem fala desenvolvida e associa os símbolos ao passo sem dificuldade, porém não gosta muito de sapateado, aprende rápido, mas não tem paciência para executar e aperfeiçoar as seqüências, quando se cansa pára ou então bate o pé em ritmo diferenciado do grupo muito rápido ou lento propositalmente para interromper a dança.

A Artista 3 – É ouvinte e age como uma auxiliar; é paciente e gosta de ser útil para o grupo; sabe que é uma referência importante para todos. Embora ouvinte, não aprende com muita facilidade, se esforça bastante para adquirir a precisão necessária para ajudar aos colegas.

Artista 4 – Com perda profunda, faz o lado expressivo da dança junto com o artista 1; recria seqüências e interpreta colocando a expressão facial. É exigente, não gosta de errar e corrige os amigos; é atenciosa e concentrada.

A Artista 5 – Possui maior dificuldade motora; se distrai facilmente; é muito curiosa; gosta de novidades e explorar objetos; tem maior aptidão para a expressão corporal.

A Artista 6 – É irmã da criança ouvinte; costuma ensaiar os passos em casa, sob orientação da irmã; não apresenta dificuldades nas aulas, pois já se encontra integrada nos movimentos e batidas dos pés, contando com o apoio em casa. Entretanto, procuramos incentivá-la para dançar sozinha, pois às vezes, torna-se insegura sem a presença de sua irmã ouvinte.

4. PROPOSTA E ESTRATÉGIAS DE ENSINO DO SAPATEADO PARA SURDOS

Para a realização das aulas e melhor compreensão da técnica do sapateado americano pela criança surda, foram utilizadas algumas estratégias de ensino descobertas ao longo do trabalho, através de situações e respostas do grupo às atividades sugeridas.

Fez-se necessário trabalhar com grupos pequenos, no máximo de seis crianças, para que o professor pudesse dar a devida atenção ao ritmo e batida dos pés.

A faixa etária ideal para se trabalhar o sapateado americano com a criança surda é a partir dos oito anos de idade, pois a técnica poderá se tornar exaustiva e desinteressante para a criança de pouca idade.

A presença de uma ou mais crianças ouvintes no grupo é sempre produtiva e deve ser aceita pelo professor.

A explicação dos passos devem ser feita em língua de sinais, sempre de frente para os alunos e repetida quantas vezes forem necessárias.

O professor deverá demonstrar os passos e combinações em ritmo lento, antes de pedir para que os alunos executem, repetindo sempre junto com eles até que possam executar sozinhos.

As representações gráficas dos passos através de símbolos devem ser sempre escritas antes da elaboração das seqüências, tornado possível para a criança surda associar o símbolo à forma correta de executar o passo e conseqüentemente (executando) o som por ele produzido.

Utilizamos as cores vermelho e azul para identificar os passos com transferência de peso de uma perna à outra, dos passos que não possuem transferência de peso do corpo.

É de extrema importância para o desenvolvimento da criança, que ela passe pelas etapas um (1) e dois (2) do trabalho antes de chegar ao início do aprendizado à técnica do sapateado americano.

4.1 Recursos e materiais utilizados durante as aulas

a) Utilizaremos um tablado de madeira de 2,20cm por 1,10cm e aproximadamente 20cm de altura para realização das batidas de sapato com as mãos e percepção da vibração e intensidade dos sons dos diferentes passos.

b) Fita de vídeo com algumas coreografias de sapateado para motivar e despertar o interesse dos alunos para o aprendizado da técnica.

c) Sapatos de sapateado americano com plaquinhas e anti-derrapante na numeração do aluno.

d) Uma lousa pequena com giz branco, azul e vermelho.

e) Canetas hidrocor azul e vermelha.

4.2 Descrição das Etapas

1ª Etapa:

Nossa proposta foi construída em três etapas, por entender que o surdo necessita de propostas claras para o entendimento e assimilação dos conteúdos objetivados.

Introdução ao Movimento e a Expressão Corporal; nosso objetivo nesta etapa foi a de levar a criança ao encontro do movimento e da expressão corporal. Para darmos sustentação teórica ao nosso trabalho, nos apoiamos em Fux (1983, p.112) com sua proposta de dança terapia para surdo que considera a dança como uma linguagem, auxiliando a criança surda integrar-se ao grupo. E Nanni (1995, p.18) com sua proposta de Dança-educação que permite à criança vivenciar experimentando perceber o seu corpo e expressar suas emoções, ressaltando também a importância do professor em saber compreender o significado da movimentação de cada aluno.

Esta etapa foi de suma importância para a sensibilização do aprendiz para o trabalho. Trata-se da integração das crianças surdas ao movimento e a expressão corporal.

Delimitamos alguns conteúdos básicos para que o trabalho tivesse um bom início, sem induzir as crianças ao estudo do sapateado; o interesse surgiu naturalmente após um ano de trabalho de movimento e música (etapas 1 e 2) com o mesmo grupo.

Nosso primeiro contato com a dança "se deu" através de algumas dinâmicas objetivando alguns itens essenciais para o desenvolvimento na dança.

Identidade - transformamos os nomes de cada aluno em movimento com o ritmo. O 1º passo foi escrevê-los na lousa e soletra-los com o alfabeto digital, o 2º passo foi criar um movimento para ele, cada criança ajudou a criar um movimento para o seu nome e para o nome do colega.

Esquema corporal - nomeamos todas as partes do corpo.

Trabalhos com bexigas, quebra-cabeças e massagens.

Orientação espacial - meu corpo se move em todas as direções.

Conceitos de frente, atrás, lado e diagonal, foram trabalhados com marcas feitas no chão e brincadeiras diversas.

Socialização - 1) Elaboramos brincadeiras em círculo, com bolas coloridas, delimitando sempre as regras, não se esquecendo do movimento feito através de improvisações, com a bola e giros;

2) Brincadeiras do espelho; trabalhadas em duplas e trios;

3) Massagem no colega, sentados e deitados;

4) Brincadeira da escultura com o escultor; uma criança era a estátua ou escultura e a outra era o escultor, deveria esculpi-la colocando-a na forma e posição desejada.

Equilíbrio, Postura e Alongamento - Andar por cima de cadeiras; Caminhar equilibrando saquinhos de areia na cabeça; Traçar uma linha reta no chão e caminhar sobre ela;

Atividades com a bola suíça de 55cm.; trabalhar sentados, depois rolando, deitados, decúbito, dorsal e ventral. Além de outros movimentos criados pelos alunos;

Atividades de chão: borboleta, barquinho e tartaruga entre outros, sempre trabalhados com respiração adequada e o sinal das libras correspondentes ao nome de cada exercício para que as crianças compreendessem o lúdico relacionando movimento ao animal ou a maneira correta de execução.

Autonomia – Possibilidades de Movimento – Improvisação:

Exploração de Objetos: "eu posso criar meus movimentos"; utilização objetos como bolas de diferentes cores, texturas e tamanhos, tecidos coloridos pequenos e grandes, bambolês, etc., para facilitar momentos de improvisação e criação coreográfica dos alunos.

Lateralidade: conceitos de **D** e **E** (Direita e Esquerda); trabalhamos de diferentes formas. Todas as aulas foram ministradas com músicas.

2ª Etapa:

Por compreender que o surdo necessita de propostas claras para o entendimento e assimilação dos conteúdos objetivados esta etapa prioriza a compreensão e a existência do ritmo. Nesta fase, percebemos que a criança surda necessita de atividades que a auxiliem a acompanhar ritmos cadenciados, compreendendo suas estruturas, como pausa, acentos e variações; para depois assimilar as batidas dos pés propostas pelo sapateado. Para darmos sustentação teórica a esta etapa nos apoiamos em Dalcroze capud Bertoni (1992, p.64) que em sua metodologia costumava ensinar o início do ritmo através da marcha, trabalhando-as sequencialmente e interrompidas estimulando-se a pausa, o domínio da musculatura e o mental.

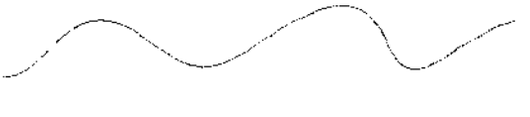
Utilizamos também como referencial para esta etapa Orff apud Cervelini (1986, p.19) que propõe em sua metodologia atividades em grupo para que as vibrações sejam percebidas pela criança surda através de todo o seu corpo, estimulando palmas, batidas dos pés no chão ou tocando instrumentos.

Nesta etapa, nossa preocupação, estava centrada em fazê-los compreender a existência de um ritmo em comum, de um andamento da música, da pausa, da acentuação e da intensidade dos movimentos. As vivências e atividades seguem uma seqüência preestabelecida que poderá ser alterada de acordo com a necessidade dos grupos.

Esta etapa foi fundamental para posterior introdução da técnica do sapateado.

1ª Atividade:

Explicação dos movimentos lentos e rápidos na lousa e o sinal corresponde de lento e rápido.

Lento 

Rápido

- formiga (rápido)
- lento (tartaruga)

A demonstração gráfica e a expressada pelo corpo, da formiga e da tartaruga, foram escolhidas pelas próprias crianças.

Atividades práticas:

- ❖ Andar marchando em ritmo de formiga (rápido);
- ❖ Andar em ritmo lento de tartaruga;
- ❖ Fazer movimentos lentos e ao sinal de parar ficar como estátua (introduzir a pausa);
- ❖ Fazer movimentos rápidos;
- ❖ Deslizar pelo chão (lento);
- ❖ Saltar Rápido.

2ª atividade:

Exploração de instrumentos musicais; espalhamos pela sala pandeiros, chocalhos, tambores, triângulo, pau de chuva e madeirinha cortadas em quadrados com elástico para as palmas das mãos. Cada criança explorou todos os instrumentos trocando entre si, até que todas estivessem passado por todos. Em seguida pedimos para que escolhessem aquele que mais gostassem.

A maioria delas escolheram o pandeiro e só uma escolheu o triângulo.

a) Primeira atividade:

- ❖ Através da representação gráfica na lousa fizemos *compassos de 2 tempos*, batendo nos instrumentos.

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

- ❖ Fazer sinal de esperar para pausa: 1 2 / 1 2 / 1 2 /

♩ ♩ ♩ ♩

- ❖ 2 tempos com pausa – 1 2 / pausa / 1 2

- ❖ Compassos de 3 tempos:

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

- 1 2 3 / 1 2 3 / - três tempos com pausa 1 2 3 /pausa/ 1 2 3

♩ ♩ ♩ ♩

- Compassos de 4 tempos: 1 2 3 4 /

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

- tempos 1 2 3 4 / - / 1 2 3 4 /

Para evitar que alguns batessem mais rápido que outros, fizemos variações em andamento rápido e lentos colocando a formiga e a tartaruga em todos os compassos. E por último combinamos um ritmos em comum nem muito rápido nem muito lento.

Introdução – tempo moderado.

3ª atividade:

Nossa proposta foi construída em três etapas, por entender que o surdo necessita de propostas claras para a compreensão e assimilação dos conteúdos objetivados.

Sincronia dos movimentos no compasso estudado; através da representação na lousa, fizemos movimentos corporais nos compassos estudados paramos como estátua no momento da pausa e fizemos variações em rápido e lento.

Intensidade dos movimentos: um aluno ficava com o instrumento pandeiro, enquanto os outros executavam os movimentos e assim sucessivamente até que todos pudessem revezar o pandeiro, o compasso perdido era sempre colocado na lousa. O aluno com o pandeiro acentuava a batida número 1 do compasso.

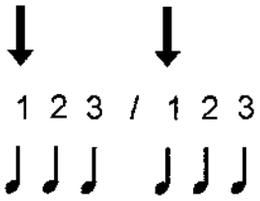
↓ ↓

1 2 1 2 sempre com o modelo na lousa acentuação do tempo

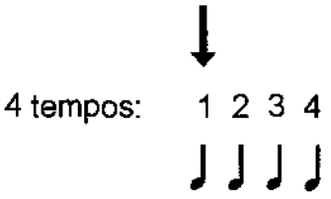
♩ ♩ ♩ ♩

forte, a aluna ouvinte fez os 1ºmovimentos; acentuando a marcha batendo o pé fortemente no 1 variando com palma no 1.

Tempo de Valsa:



Acentuamos a marcha batendo o pé no 1, 2, 3 passos sem força, variamos com palma no 1 e movimentos livres, sendo que o 1º deve ser feito com mais energia.



Fizemos a mesma dinâmica com 4 tempos, só que desta vez, um só aluno fazia o movimento enquanto os outros batiam o ritmo no pandeiro.

3ª Etapa

Finalizando a nossa proposta metodológica planejada para este grupo com a terceira etapa.

A Descoberta do Sapateado; para melhor compreensão dos passos do sapateado pela criança surda, nesta etapa, utilizamos o sistema de Khanotation (representação gráfica dos passos) com algumas adaptações permitindo a execução e assimilação dos passos associado à imagem escrita (simbologia).

As adaptações ao Khanotation foram elaboradas para tornar o aprendizado mais lúdico e prazeroso, motivando o interesse do grupo pela escrita dos passos. Utilizamos cores diferenciadas para o reconhecimento dos passos que necessitam de transferência de peso de corpo para ser executado. Essas adaptações consistem em formular desenhos imitando caricaturas humanas com os símbolos do sapateado simbolizando uma seqüência dos passos.

A intenção desta proposta, além de aproximar a técnica do sapateado das crianças surdas, é poder auxiliá-las a adquirir um melhor desempenho rítmico e motor, desenvolver o potencial artístico, criativo e comunicativo.

possibilitando um maior conhecimento corporal para aqueles que não tiveram oportunidade de vivenciá-lo anteriormente.

É importante ressaltar que para este grupo, o sapateado surgiu após um ano de trabalho com a 1ª e 2ª etapas, pois a integração ao movimento e a compreensão do ritmo, pausa, compassos e acentuações são indispensáveis para o aprendizado do sapateado. Portanto, as três etapas estão interligadas, uma dependendo da outra. A ordem de aplicação dos exercícios é importante para a construção das coreografias e não deverá ser mudada radicalmente. De acordo com o repertório motor, vivência corporal dos alunos e criatividade do professor, algumas atividades poderão ser adaptadas mediante as necessidades do grupo.

"A Descoberta da Técnica."

Esta é a principal etapa do nosso trabalho. Após as etapas 1 e 2, as crianças já possuíam um referencial de expressão corporal e ritmo para iniciar o aprendizado do sapateado. Nesta etapa adaptamos o sistema de simbologia do sapateado americano Khanotation, e utilizamos alguns recursos e estratégias para o processo de aprendizagem das batidas dos pés pelas crianças surdas.

Descrevemos as dez primeiras aulas onde explicamos como essas adaptações foram realizadas de maneira gradual.

Descrições das atividades desenvolvidas nas aulas da 3ª etapa da proposta:

- *1ª aula:* Os alunos assistiram uma coreografia de Fred Astaire e Ginger Rogers em vídeo com duração de cinco minutos.

Aquecimento no chão em círculo: trabalhamos sentados movimentos de rotação com as articulações dos tornozelos e movimentos com os pés.

Exploração dos sapatos: cada aluno estava com o par de sapatos na mão, para fazermos o reconhecimento das plaqüinhas (da frente e de trás). Orientamos os alunos para que explorassem os sapatos livremente, batendo-os no chão, no tablado, até um sapato contra outro, etc.

Sentido a vibração do som: ainda com os sapatos na mão, em cima do tablado, aprendizado das principais batidas (básicas) do sapateado americano e sua simbologia na lousa.

Tap

Hell Beat

Toi Tap

Step

Stomp

Stamp

As batidas foram exercitadas com as mãos direita e esquerda, alternadamente enquanto a mão que não executava o passo permanecia relaxada sobre o tablado, na parte superior ou inferior (de cima ou embaixo) da madeira para discriminação das diferentes vibrações dos sons das batidas.

Caminhando com os sapatos: os alunos calçaram os sapatos e andaram explorando todo o espaço da sala treinando o equilíbrio e explorando diferentes formas de caminhar batendo os pés, arrastando-os...

Explorando os sons com os pés: de frente para barra, treino das batidas aprendidas anteriormente com as mãos no tablado

Tap –

Toi Tap–

Hell – Com apoio das duas mãos sobre a barra.

Step – Tendo seqüências de 8 e 16 tempos para

Stomp – todos os passos.

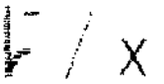
Stamp –

Treinamos paralelamente a elevação dos joelhos.

Construindo seqüências: no centro da sala e na diagonal sem apoio das mãos na barra. Combinar algumas batidas do sapateado formando passos e passos, formando frases sonoras ou seqüências.

Tap / Hell

Stamp / Palma (batendo juntamente)

Stamp / Palma (batendo no contratempo) 

Step Heel

Step Heel / Palma

Observação:Os símbolos foram colocados na lousa antes da execução de cada passo ou seqüência. Mas a atenção maior foi voltada para a execução da batida do pé.

Encerramento: fizemos massagem nos pés com uma bolinha de tênis, e em seguida um alongamento final.

- *2ª Aula:* Aquecimento: desta vez nosso aquecimento foi realizado de frente para a barra, trabalhamos a elevação dos joelhos e o contato do tap (plaquinha da frente do sapato) com o solo. Fizemos sequências com as pernas direita e esquerda.

  Recordação dos passos da aula anterior.

  Aprendizado dos símbolos na lousa:

  Step

  Tap

  Heel

  Stamp

  Palma

  Stomp

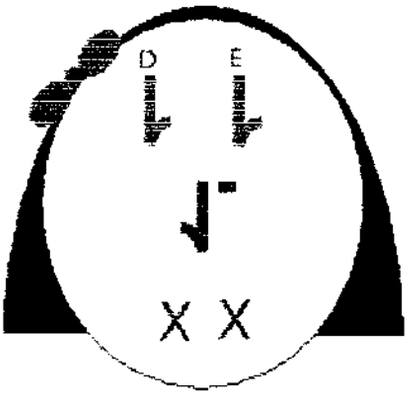
  Associação de cada símbolo com a batida dos pés correspondentes; a professora demonstra e os alunos repetem por sua vez o treinamento.

Recordação das seqüências das aulas anteriores

Escrevendo as seqüências: utilizando vermelho para transferência de peso do corpo e azul para passos sem transferência do corpo.

- Stomp Palma
- Step 2 Heel
- Step 2 Heel / Palma (alternando os lados)

"Brincando com os símbolos": formar carinhas com cada criança, criando a sua e apresentar, dançando, para a classe como vemos abaixo.



A professora demonstrou a primeira carinha.

Trocando as carinhas, as crianças fizeram carinhas para as outras decifrarem, dançando.

Massagem final: foi feita nos pés e na panturrilha com óleo natural perfumado.

❖ *3ª Aula*

Aquecimento: mesmo da aula anterior.

Dissociações dos membros superiores e inferiores.

Recordação dos passos, símbolos e seqüências da aula anterior.

Aprendizagem dos símbolos e demonstração prática, passar passos novos e seus respectivos símbolos.

Scuff

Brush

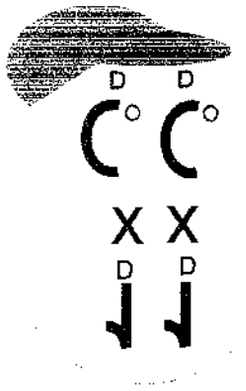
Frente Para Trás

Treinar os passos com as mãos e com os pés no tablado e na barra.

Formar novas seqüências.

Atenção! Os conceitos **D** e **E** (Direita e Esquerda), já foram trabalhadas anteriormente na 1ª fase.

Formar novas carinhas:



Início da criação coreográfica; aproveitamos os diferentes ritmos de cada aluno para formar seqüências, de acordo com a aptidão física e sons que eles conseguiram tirar dos sapatos, formando uma espécie de catira infantil, pergunta e resposta.

Encerramento: massagem final e improvisações com sons corporais.

❖ *4ª Aula*

Aquecimento na barra: mesmo da aula anterior.

Treino de elevação dos joelhos, rotação do tornozelo, dissociação dos membros inferiores.

Recordação de todos os passos, símbolos e pequenas seqüências da aula anterior.

Ensaio da catira: ainda sem música, só o som dos alunos com a orientação da professora para organização dos passos.

Aprendizagem de passos com dois sons e seus respectivos símbolos colocados na lousa, observando que o flap e o ball change foram escritos em vermelho para identificação da transferência do peso do corpo sobre a outra perna.

Slap

Flap

Surfle

Ball Change

Treino com as mãos no tablado, treino na barra, no centro da sala.

❖ *5ª Aula*

Aquecimento na barra: exercitamos primeiramente as sequências do tap, em seguida realizamos também o aquecimento com slap (pernas direita e esquerda) e com flap (alternando as pernas).

Revisão dos passos da aula anterior, incluindo;

Flap

Surfle

Ball Change

Formação de seqüências com os passos novos:

Flap Change

Flap Ball Change

Slap Hell Toi Tap

Slap Hell Hell

Símbolos:

Desta vez fizemos a escrita das carinha em cartolina branca para chamar a atenção das crianças, quando a cartolina era levantada as crianças decifrariam o passo e executariam a sequência alternando os lados:

Finalização da coreografia da catira e alongamento final.

❖ *6ª Aula*

Aquecimento em círculo: fizemos o aquecimento em círculo para que os alunos pudessem observar uns aos outros e treinar o equilíbrio. A seqüência proposta foi a mesma da aula anterior, entretanto, houve necessidade de um

acompanhamento tocando nos pés dos alunos para auxiliá-los a relaxar e produzir os sons duplos.

Revisão dos passos e seqüências da aula anterior com as mãos no tablado e com os pés no centro da sala; ensaio da catira sem música e brincadeira com símbolos – cada criança representa um passo do sapateado com seu símbolo correspondente recortado em papel colorido vermelho ou azul e colado na parte superior de seu corpo em seu tronco. Cada criança teve a tarefa de representar o som deste passo de muitas formas como por exemplo: Flap – batendo 2 Palmas, batendo com o sapato nas mãos ou executando o passo com os pés.

Seqüência do:

Flap

Surfle

Ball Change

Relaxamento: o fizemos deitados no chão com as luzes apagadas e com uma música suave.

- *7ª Aula*

Aquecimento em círculo: mesmo da aula anterior.

Revisão dos passos e seqüências da aula anterior, incluindo: Flap Surfle / Ball Change

Escrita da catira com símbolos, pausa e contagem de tempos com orientação da professora.

Ensaio da Catira.

Relaxamento: as crianças fizeram massagens umas nas outras.

- *8ª Aula*

Aquecimento na barra: com a mesma seqüência das aulas anteriores.

Revisão de passos e seqüências; cada vez que um passo fosse treinado, colocaríamos o símbolo correspondente na lousa.

Leitura da coreografia catira, escrita na aula anterior e prática da mesma.

Criação coreográfica livre: os alunos resolveram adaptar as madeirinhas da 2ª fase para juntar com o sapateado, iniciamos então uma nova coreografia que utilizava sons dos sapatos nos pés e das madeiras amarradas nas mãos.

❖ *9ª Aula*

Aquecimento na barra: igual à aula anterior.

Leitura da simbologia da coreografia catira e ensaio da mesma.

Adaptação da coreografia das madeirinhas ao ritmo da percussão: (o músico compareceu no ensaio para criar uma música para o sapateado das crianças).

Encerramentos – as crianças tocaram percussão junto com o músico para compreender a contagem do tempo com o ritmo.

❖ *10ª Aula*

Aquecimento no chão e na barra: desta vez devido à realização dos ensaios fizemos um aquecimento mais longo, juntamos as atividades realizadas no chão na primeira aula com o aquecimento realizado na barra, nas demais aulas.

Ensaio da catira.

Escrita da 1ª seqüência da coreografia das madeiras

Ensaio da coreografia das madeiras com percussão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a utilização da metodologia criada com a intenção de alcançar os objetivos pretendidos em nosso projeto *o de ensino do sapateado americano para criança surda*, respeitando suas particularidades provenientes da perda da audição fomos levados a recorrer a estratégias diferentes, onde fossem preservadas suas características, individualidades e maximizada sua criatividade, itens considerados durante todo o processo de ensino e aprendizagem.

O processo de ensino aprendizagem e de duração das fases 1, 2 e 3 varia de acordo com os alunos, considerando faixa etária, experiências anteriores, grau de interesse e repertório motor, sendo fundamental obedecer à ordem das etapas estabelecidas para assegurar o sucesso pretendido.

Alguns alunos possuem mais facilidade, outros são mais tímidos diante das atividades propostas ou agitados e dispersos. Podemos assegurar que o grupo executou as atividades atingindo a técnica desejada, adaptando-se a um ritmo comum ou satisfatório a proposta.

1- O trabalho foi muito prazeroso e pôde dar oportunidade para que a criança surda adquirisse um melhor domínio rítmico, auxiliando também no desenvolvimento motor, na consciência corporal e no equilíbrio através dos movimentos específicos do sapateado.

2- Para a melhor compreensão da técnica, utilizamos os símbolos como forma de codificar as estruturas, cores e recorremos às brincadeiras como meio de motivá-los, deixando o ensino e a aprendizagem com uma característica lúdica. Assim tornando nossas aulas divertidas, sem esperar que a criança surda tivesse o mesmo desempenho da criança ouvinte, no entanto a assimilação entre as batidas dos pés e combinações coreográficas pelas crianças surdas foi possível.

3- A presença da aluna ouvinte foi de grande importância para o grupo, auxiliando-os e não dificultando o desenvolvimento da autonomia e criatividade dos alunos surdos. Ainda realizamos coreografias sem música e com música ao vivo, para que as crianças surdas não perdessem a autonomia e independência diante da criança ouvinte.

A partir desse estágio é possível vislumbrar e planejar etapas mais ousadas onde os avanços são considerados possíveis, lembrando que os

êxitos em cada área são alcançados mediante a ousadia por parte daqueles que ousam sonhar e que acreditam no potencial de seus alunos, independente das dificuldades pré-estabelecidas por uma limitação decorrente das alterações em algum dos sentidos. A nossa proposta continua sendo desenvolvida junto ao grupo, e estamos estudando outras possibilidades de coreografias adaptadas ao ritmo percebido pelo surdo e o ritmo da música.

O sapateado é extremamente viável e pode ser incentivado para a criança surda, desde que seja trabalhado por profissionais que conheçam a técnica, que possuam conhecimento da língua de sinais e que tenham sensibilidade para a interação com surdos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

BERTONI, Íris G. **A dança e a evolução**: o ballet e seu contexto teórico. Programação didática, São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

BUONO, Teumaris R. Luiz. **Avaliação de um programa de atividades rítmicas adaptadas às pessoas surdas para variação dos parâmetros de velocidade no ritmo.** 2001. Dissertação (Mestrado em Educação Física Adaptada) - Faculdade de Educação Física – FEF, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

CERVELLINI, Nadir G. H. **A criança deficiente auditiva e suas reações à música**. São Paulo: Moraes, 1986.

FUX, Maria. **Dança experiência de vida**. Norberto Abreu e Silva Neto (Trad.), São Paulo: Summus, 1983. 2ª Edição.

GÂNDARA, Mari. **Ritmo**: Importância e aplicação. Campinas: Palmeiras, 1986.

LE BOUCH, Jean. **O desenvolvimento psicomotor**: do nascimento aos 6 anos. Ana Guardiola Brizolara (Trad.), Porto Alegre: Artes Médicas, 1982. 7ª Edição.

LAFON, Jean Claude. **A deficiência auditiva na criança**: incapacidade e readaptação, São Paulo: Manole, 1989.

MARCHINA. **Analogia do sapateado. São Paulo** Apostila. 1993.

MENDES, Denise C. R. **Proposta de ensino de sapateado para pessoas portadoras de deficiência visual**. 2001, Monografia (Especialização em Atividade Motora Adaptada) - Faculdade de Educação Física- FEF, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

NANNI, Dionísia. **Dança Educação**: princípios, métodos e técnicas. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

SILVA, Daniele N. H. **Como brincam as crianças surdas.** São Paulo: Plexus, 2002.

Menezes, Enoy. Quando o Verbo Flutua no Silêncio. **Revista gente especial,** São Paulo, nº 2, Fascículo 1, 24 e 27, Julho. 1998.

RODELLO, Tatiana. **A dança como veículo de auto-conhecimento do deficiente auditivo.** 1998, Monografia (Relatório Parcial da Pesquisa de Graduação do Instituto de Artes – Unicamp), 1998.

7. ANEXOS

Ficha de Consentimento Formal para Pais ou Responsáveis

Projeto de Pesquisa: ***Proposta para o Ensino do Sapateado para Crianças Surdas***

RESPONSAVEL PELO PROJETO: Orientador(a) Prof. Dr. Paulo Ferreira de Araújo
Pós Graduanda: Keyla Ferrari

Eu, _____, _____ Anos De Idade, RG _____, Residente (Rua, Av, Bairro, Cep, Cidade) _____ _____, Concordo que meu(minha) filho(a) _____, participe voluntariamente do projeto de pesquisa acima mencionado, como será detalhado a seguir.

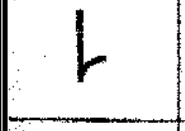
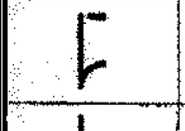
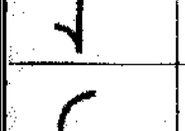
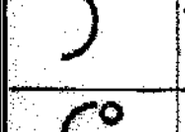
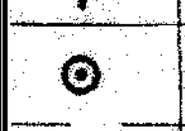
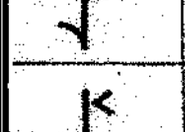
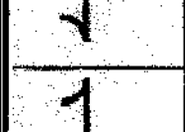
É de meu conhecimento que será desenvolvido em caráter de pesquisa cientifica e objetiva estudar a atividade motora adaptada.
Estou ciente de que para a realização de todos procedimentos do trabalho meu(minha) filho(a) dependera de uma certa quantia de horas.
Os benefícios que obterá participando como voluntário(a) do projeto mencionado são importantes par seu desenvolvimento pessoal.
Li e entendi as informações precedentes, bem como, eu e os responsáveis pelo projeto já discutimos todos os benefícios da proposta, sendo que dúvidas futuras, que possam ocorrer, poderão ser prontamente esclarecidas, bem como o acompanhamento dos resultados obtidos durante as aulas.
Autorizo a publicação dos dados coletados, no entanto, exijo sigilo quanto a identificação de meu (minha) filho(a).

Itu, _____de_____de 2003

_____
Voluntário ou Responsável

_____ _____
Keyla Ferrari — Prof. Dr. Paulo Ferreira de Araújo
RG: 25750955-0

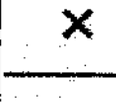
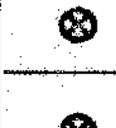
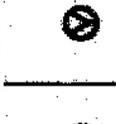
MOVIMENTOS DE SAPATEADO QUE PRODUZEM SONS

SÍMBOLO K	NOME	EXPLICAÇÃO
	*"Step"* *Passo (meia ponta)*	A mudança de pêso de um pé para outro é como se estivesse andando; entretanto, o símbolo "step" indica que o pêso é carregado pela meia ponta do pé. O movimento pode ser feito em qualquer direção.
	*"Stamp"* *Pisar (com pêso)*	O símbolo modificador indica um "step" com todo pé (meia ponta e calcanhar) e inclui uma transferência de pêso.
	"Tap" *Batida (suave)*	Embora este movimento se assemelhe a um "step" e o símbolo indique meia ponta, não há transferência de pêso.
	*"Stomp"* *Pisar forte (sem pêso)*	É parecido com o "stamp", uma vez que é feito com todo o pé; entretanto, não há transferência de pêso.
	"Brush" *Toque (para frente)*	Bate-se no solo com a parte da frente do pé, deslocando-se para frente. Pode ser um movimento pequeno a partir do joelho, ou um balanço maior a partir do quadril.
	*"Brush"* *Toque (para trás). Também conhecido como "spank"*	Bate-se no solo com a parte da frente do pé, deslocando-se para trás. É chamado normalmente de "snap" se fôr começado com o calcanhar tocando no solo e o bico do sapato levantado.
	"Scuff" *Toque com o salto*	Parecido com "o brush" para frente, este símbolo indica que se deve bater no solo "com o calcanhar".
	"Heel-Beat" *Bater o calcanhar*	É normalmente feito batendo-se no chão o calcanhar do pé que está com o pêso.
	*"Heel-step"* *Passo só com o salto*	Bate-se no calcanhar com uma transferência definitiva de pêso, normalmente para frente ou diagonalmente para o lado.
	"Toe-beat" *Passo na meia ponta*	É o oposto do "heel-beat". Ocorre normalmente como uma ação da alavanca com o pêso no calcanhar.
	"Toe-step" *Passo na ponta*	Movimento que implica em colocar todo o pêso na ponta do sapato.
	*"Toe-tap"* *Batida na ponta*	Bate-se no solo com a ponta do sapato, normalmente para trás (porém, pode ser feito em qualquer direção).
	*"Heel-tap"* *Batida no salto*	Bate-se no solo com todo calcanhar do pé livre; de modo geral, ligeiramente para frente.
	"Dig" *batida forte*	Bate-se no chão com a meia ponta, como um "tap", pancadinha, porém, com mais fôrça. O símbolo indica que não há mudança de pêso e o joelho do pé livre é dobrado para a frente.
	"Hop" *Salto ou pulo (um pé só)*	Pula-se somente com um pé e, como o símbolo indica, não há transferência de pêso.

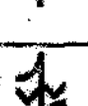
MOVIMENTOS DE SAPATEADO QUE PRODUZEM SONS

SÍMBOLO K	NOME	EXPLICAÇÃO
	"Shuffle" Um toque para frente e para trás	Como o símbolo indica, os sons produzidos são um "brush" para frente e um "brush" para trás em um único ritmo musical. Entretanto, o deslocamento do joelho é "para cima e para baixo", com o tornozelo totalmente relaxado. Obviamente, não há transferência de pêso. (Dois sons para cada passo.)
	"Scuffle" Uma batida do calcanhar e um toque para trás na meia ponta	Algumas vezes, um "shuffle" pode ser feito com o calcanhar tocando o solo. Assim, o movimento começaria com um "heel-tap" e terminaria com um "brush-back".
	"Ball-change" Troca de pêso na meia ponta	Movimento muito usado em todas as formas de dança, assim como no Sapateado, o símbolo indica duas mudanças bem rápidas de pêso. Pise na meia ponta e imediatamente troque para a outra. Todas as posições.
	"Heel-change" Troca do calcanhar e meia ponta	*Pise no* calcanhar de um pé e rapidamente então pise na meia ponta do outro.
	"Flap" Vibrar	O símbolo indica uma combinação de um "brush" para frente com um "step". O pêso é sustentado na MEIA PONTA e há uma transferência total de pêso.
	"Slap" Tapa	Como se verifica, o movimento começa como um "flap", mas não há mudança de pêso.
	"Brush-step" Um toque com um passo (Meia ponta)	Também chamado de "back-flap". Entretanto, a características do movimento é bem diferente. O símbolo mostra o "brush" para trás seguido imediatamente por um "step". Desta forma, há uma mudança total de pêso.
	"Riff" Não tem tradução. Um toque com a meia ponta e o salto ao mesmo tempo. (para frente)	Um "brush" para frente e um "scuff" combinados em apenas um movimento. Uma pequena virada da ponta do sapato para dentro, à medida em que o pé se movimenta para a frente, ajuda a separar os dois sons.
	"Back-riff" Um toque com o salto e depois com a meia ponta (Para trás)	É o posto do "riff". Primeiramente o calcanhar roça levemente o solo e depois a ponta do sapato faz um "brush-back".
	"Heel-Click" Batida de calcanhar	Faz-se um "leap" (salto) de um pé para o outro e acrescenta-se uma batida de calcanhar no ar (pode ser feito também sem calcanhar).
	"Grace-tap" ou "Pick-up" ou "grab-off" Um som extra	É um som "extra" produzido como um "snap" do pé sustentador, quando este estiver fazendo um "leap" ou "hop". (O "grace-tap" sugere um pouco o estilo do movimento).
	"Grace-tap-change" ou "Pick-up-change" Salto com um som extra (trocando-se o pêso)	Um salto de um pé para o outro ("leap") mais o som "extra".
	"Grace-tap-hop" Salto com um som extra (sem troca de pêso)	Saltando-se ligeiramente para trás, o som "extra" será mais alto e mais claro.

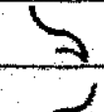
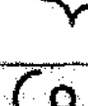
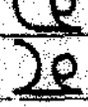
MOVIMENTOS DE SAPATEADO QUE PRODUZEM SONS

ÍMBOLO K	NOME	EXPLICAÇÃO
	"Leap" *Salto*	Parece um "hop", também com a meia ponta, porém há uma mudança total de pêso.
	"Jump" *Pulo*	No Sapateado, "jump" implica em colocar ambos os pés no chão normalmente com as meias pontas. Os símbolos indicam que pode-se tocar o solo com os pés separados ou juntos.
	"Slam"	Normalmente feito de modo bem relaxado, o solado do sapato bate no chão. O joelho da perna apoiada permanece dobrado, enquanto o joelho livre permanece reto. Normalmente não há transferência de pêso.
	"Chug" *Deslizar o salto* *(para frente)*	Como o símbolo indica, o pé que sustenta o pêso desliza para frente, terminando no calcanhar, com o joelho dobrado. (É também chamado de "buck"). Pode ser feito com os dois calcanhares batendo no solo
	"Pull" *Deslizar meia ponta* *(para trás)*	É o movimento oposto ao "chug". A perna que sustenta o pêso do corpo tem o joelho flexionado. Puxa-se o pé de apoio para trás na meia ponta. Um "leve" som pode ser produzido. (Também tem sido chamado de "catch").
	"Push" *Deslizar meia ponta* *(para frente)*	É parecido com um "chug", mas o calcanhar não bate no solo. Como o símbolo indica, o pêso permanece na ponta do sapato.
	"Hand-clap" *ou "clap" Bater palma*	O símbolo indica todos os sons produzidos por aplausos e ou palmadas.
	*"Heel-click"* *ou "heel-clip" Bater salto*	Com o pêso nas meias pontas de ambos os pés, virar juntos os calcanhares para bater.
	*"Toe-Click"* *ou "toe-clip" Bater ponta*	Com o pêso em ambos os calcanhares, virá-los para dentro para bater as pontas dos sapatos. (Infelizmente, o termo "toe-clip" também é usado para um movimento bem diferente).
	"Right Cross" *Batida do salto* *com a ponta*	Também denominada "heel to toe clip" e "heel strike". O símbolo mostra o calcanhar **direito** cruzando e batendo na ponta do sapato **esquerdo.**
	"Left Trip" *Batida da ponta* *com o salto*	Também chamada "toe to heel Clip" e "toe strike". O símbolo mostra a ponta do sapato **esquerdo** batendo no calcanhar **direito** partindo de uma posição "oblíqua atrás".
	Left cross" *Batida do salto* *com a ponta*	É o oposto da "right cross". O calcanhar esquerdo se cruza, batendo na ponta do sapato direito.
	*"Right trip"* *Batida da ponta* *com o salto*	É o reverso do "left trip" a ponta do sapato direito bate no calcanhar esquerdo, partindo de uma posição oblíqua atrás.

MOVIMENTOS DE SAPATEADO QUE PRODUZEM SONS

SÍMBOLO K	NOME	EXPLICAÇÃO
	"Riffle" ou "riff-shuffle" Não tem como traduzir (O som é de embaralhar)	Fazer um "shuffle" mas deixar o calcanhar "sapatear" entre o "brush" para frente e o "brush" para trás. É essencial que o tornozelo esteja bem relaxado.
	"Triple" Triplo (Três sons em um compasso)	Fazer um "shuffle-step" em um Compasso musical. Há uma transferência total de pêso.
	"Flam" Não tem tradução. (O som se parece com o "riffle)	Fazer um "flap" mas deixar o calcanhar "sapatear" entre o "brush" para frente e o "slam". Normalmente, há uma transferência de pêso.
	"Rip" Rasgar (O som se parece como se rasgasse alguma coisa)	Associar em apenas um movimento o "grace-tap-change" com o "flap". O deslocamento do "flap" é para frente; o do "grace-tap" é para trás. Os calcanhares não tocam o solo.
	"Back-rip" Rasgar (para trás)	"É um "brush" para trás com um "grace-tap-change" juntos.
	"Full-riff" Não tem tradução	Fazer um "riff" com o pé livre e com o pé que está sustentando o pêso fazer um "heel-beat".
	"Wing" Asa	É um "hop" com dois sons mais um "brush" externo do lado do pé que está com o pêso; fazer então um interno com a ponta do sapato e parar na **meia ponta** do mesmo pé. A função da perna livre é dar equilíbrio e auxiliar na elevação da outra perna.
	*"Wing-change" Mudança de asa*	É um "leap" acrescentado de dois sons. Há uma transferência total de pêso.

MOVIMENTOS DO SAPATEADO QUE PODEM NÃO PRODUZIR SONS

SÍMBOLO K	NOME	EXPLICAÇÃO
	"Slide" Deslizar (Ato de)	Movimento de um pé sobre o chão em qualquer direção, com transferência total de pêso. O símbolo K indica um **step** aumentado por um "slide" acima do solo.
	*"Slide" Deslizar (Ato de)*	É também um movimento aumentado mas **sem** transferência de pêso.
	"Draw" Puxar	Movimento de um pé sobre o chão, partindo de uma posição aberta para uma fechada, sem transferência de pêso.
	"Draw" Puxar	É o mesmo movimento, incluindo mudança de pêso.
	*"Flea-hop" Pulo da pulga*	É realmente um Leap feito em qualquer direção, sendo que o pé que sustenta o pêso permanece em contato com o solo. Há mudança de pêso, embora ambos os pés possam estar no chão. Se continuado na **mesma direção**, não ocorre nenhuma mudança de pêso.
	*"Zink" Não tem tradução*	Um pé desliza para a frente, o outro faz um "chug".
	"Zank" Não tem tradução	Um pé desliza para trás, o outro faz um "chug".
	"Trench" Trincheira (A frase: "indo para dentro da trincheira")	É um "leap" de um pé para o outro, incluindo um movimento de deslizamento do pé **sustentador**. O pé que sustenta o pêso é o oposto daquele usado no "flea-hop".