

Uma Proposta de Reformulação em Práticas Dicotômicas nos Processos de Ensino e Aprendizagem das Danças de Salão
A Proposal for a Reformulation of Dichotomic Practices in the Teaching and Learning Ballroom Dancing

Jonas Karlos S. Feitoza¹

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Este artigo pretende apontar conceitos e metáforas dicotômicas nas práticas educacionais dos professores em danças de salão, tais como conduzir e deixar-se levar, corpo ativo e corpo passivo, corpo dominador e corpo dominado, corpo sujeito e corpo objeto, que evidenciam um modo dualista (CHURCHLAND, 2004) de compreensão do corpo e do corpo que dança. Argumenta-se que esses conceitos, entre eles de condução, não se coadunam com pesquisas e descobertas das ciências cognitivas que têm os corpos como assunto de investigação, e abordam temas fundamentais para uma educação que esteja coerente com essas mesmas descobertas no campo dos estudos sobre cognição. Faz-se necessária uma reformulação conceitual de corpo e dança nos processos de ensino e aprendizagem de professores e alunos nas danças de salão e com isso apresentar argumentações que possam servir para se repensar a educação dessa dança.

Palavras-chave: Danças de Salão, Ensino/Aprendizagem, Corpo, Condução, Dualismo.

Abstract

This essay intends to point concepts and dichotomous metaphors in the educational practices of the ballroom dancing teachers, such as lead and be led, active body and passive body, masterful body and dominated body, subject body and object body, which evidence this dualistic way (Churchland, 2004) to comprehend the body itself and the dancing body. It is argued that these concepts, among them the leading concept, disagree with the researches and discoveries of the Cognitive Science, which have the bodies as investigation objects and approach fundamental subjects for an education in confluence with these cited discoveries in the cognition studies. It's necessary a conceptual reformulation of body and dance in the

process of teaching students and teachers ballroom dancing, and then present arguments which can be used in order to rethink this dance's education.

Keywords: Ballroom Dancing, Teaching/Learning, Body, Leading, Dualism.

O modelo educacional perpetuado por ambos, o mundo da dança e da escola, ainda aparece oculto, não desvelado. Esse modelo de relações artístico-pedagógicas aceito por grande parte de nossa população de dançarinos, alunos, professores, diretores e coreógrafos parece ser ainda uma relação ingênua sobre aquilo que nossos corpos podem estar nos ensinando, perpetuando, reproduzindo e controlando socialmente através da dança. (MARQUES, 200: 108).

A carência de uma formação específica para o processo de ensino/aprendizagem em dança e especificamente em danças de salão é um tema discutido por vários profissionais da área. A alteração desse assunto se torna pertinente na medida em que encontramos professores utilizando metodologias de ensino fundamentadas em conceitos que induzem um entendimento equivocado de dança, corpo e do corpo na dança.

Diversos profissionais dessa dança a dois têm implantado suas práticas influenciados por um modelo de dança incutido ao longo dos anos, em decorrência de uma codificação que se caracterizou pelos costumes sociais na época da Idade Média e do Renascimento. Esse período induziu professores a preparem os jovens através da dança para uma espécie de qualificação para seu grupo social, educando-os com comportamentos prescritos pela sociedade aristocrática (RIED, 2003).

A forma de atuação dos profissionais de dança, pautada em regras e conceitos defasados, ainda é comumente observada na atualidade no processo educacional de vários professores. Percebe-se que o problema não é causado exclusivamente por falta de uma formação específica em danças de salão, claro que o conhecimento dos fundamentos dessa dança corrobora com o trabalho pedagógico, mas há a necessidade de apropriação de um conhecimento fundamentado em uma educação contemporânea (MARQUES, 2001), na qual utilize e articule os conceitos de dança, corpo, educação, sociedade e cultura do mundo moderno.

O professor de dança de salão, com uma proposição de educador, pode se apropriar de um modo de ensinar, com o qual possibilite inter-relações entre áreas de conhecimento e que este seja propício para práticas dessas danças em qualquer ambiente em que elas possam ocorrer, seja em academias, escolas e em processos artísticos. Essas práticas pedagógicas, embora busquem desenvolver autonomia, requerem o conhecimento de saberes necessários às práticas educativas.

Segundo Freire (1996: 69) “Nossa capacidade de aprender, de que decorre a de ensinar, sugere ou, mais do que isso, implica a nossa habilidade de *apreender* a substantividade do objeto aprendido”. Apenas a memorização dos passos de dança não impele o aluno a desenvolver um senso crítico, participativo e questionador do conhecimento. Desenvolver esses tipos de habilidades proporciona um distanciamento de um aprendizado referenciado por uma prática mecânica, limitada à reprodução do conhecimento de um código.

Inúmeras questões relacionadas à prática educacional podem ser abordadas para se pensar uma qualificação na formação dos professores e professoras das danças de salão (ZAMONER, 2005). Apesar de ser fundamental o tema da formação do educador em dança de salão, este artigo destina-se a apontar o uso de conceitos e de certas metáforas que são parte da prática desses profissionais, que, de certa forma, estão enraizados em dicotomias que direcionam o aprendizado para tipos de dualismos (CHURCHLAND, 2004). Diante desta questão, faz-se necessário entender algumas importantes conjecturas que induziram e induzem a disseminação de uma concepção dicotômica nas práticas educacionais antes de apontarmos os termos comumente usados.

A etiqueta classificatória das danças de salão

A demonstração física expressa mais que a etiqueta classificatória (SENNETT, 2009: 203).

Quando se observa, por exemplo, algum objeto ou passo de dança, procuramos alguma referência que os tornem familiares e contribuam para facilitar a nossa compreensão. É pouco

provável que consigamos perceber a composição geral de determinado objeto ou movimento de uma dança sem fazer analogias.

Cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção... A dança é o lugar, por excelência, que faz visível o turbilhão em que as forças de evolução cultural se afrontam, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão do outro (GODARD, 1995:11).

Hubert Godard argumenta que a nossa dificuldade para compreendermos sutilezas de informações que compõem um gesto nos faz classificarmos as danças através de parâmetros referenciados por períodos históricos, classes sociais, pelas músicas, figurino, cenografia ou até pela área geográfica. Dificilmente perceberemos as variações físicas e psicológicas que estão ocorrendo quando observamos o outro dançar.

Ter-se-á dificuldade em entender, apenas observando, os mecanismos que foram acionados no e pelo corpo para a expressividade do gesto em dança, tais como os músculos, o peso empregado no movimento, a emoção em diferentes graus de complexidade: prazer, amor, amizade, volição. Apesar de Godard denominá-los como *pré-movimentos*, sabe-se que esses mecanismos são também movimentos, em qualquer instância que ocorram, independe de se conseguir visualizá-los a olho nu, acontecem o tempo todo em qualquer situação do cotidiano ou outra. Portanto, não seria diferente nas danças de salão, que trata de dois corpos distintos cooperando para um único objetivo.

A etiqueta que classificou os passos, de certa forma, estabeleceu uma hierarquia, deixando bem definidas as movimentações específicas relacionadas ao gênero. Na grande maioria dos ritmos das danças de salão as diferenças corporais são percebidas de acordo com o sexo quando se olha um par dançando. Porém devemos entender essas diferenças apenas como meio de se combinar os passos da dança. E que a observação incide apenas na configuração do gesto visível, ou seja, há na aparência que é apenas o homem quem conduz.

É relevante afirmar que, para compreendermos a produção de movimentações nas danças de salão, necessitamos entender tipos de percepções, sejam elas visuais, auditivas,

entre outras, que se relacionam, a partir das informações sensoriais que são organizadas pelo corpo. (ARNHEIM, 2007).

Nos estudos sobre natureza e cultura, o problema da arguição baseada apenas na percepção visual é citado pelo evolucionista Richard Dawkins (2009), que aponta a percepção visual como uma possibilidade de não ser confiável, pois, a qualquer momento, a experiência focaliza um aspecto limitado do que está acontecendo. A deficiência de se observar os fatos na sua natureza íntima condiz com a nossa atenção seletiva e um exemplo interessante, citado pelo autor, aconteceu a partir de um experimento na Universidade de Illinois realizado por um professor. Este propôs a um grupo de jovens que ficassem em pé, em círculo, fazendo passes com uma bola, contando quantas vezes a bola seria passada para todos os jogadores. Em meio a essa dinâmica, um homem vestido de gorila passeou próximo aos jogadores e passou despercebido. Sua presença foi confirmada por meio das imagens de todo o experimento.

Somos como detetives que chegam à cena depois de o crime ter sido cometido. As ações do assassino desapareceram no passado. O detetive não tem nenhuma esperança de testemunhar o crime com seus próprios olhos. Pensando bem, o experimento do sujeito vestido de gorila e outros semelhantes já nos ensinaram a desconfiar dos nossos olhos. O que o detetive efetivamente tem são os vestígios, e neles há muito de confiável. São as pegadas, impressões digitais (e hoje também as impressões de DNA), manchas de sangue, cartas, diários. (DAWKINS, 2009: 25-26).

Como descrever a produção de movimentos nas danças de salão? Como criar meios para apontar as interações que acontecem nos corpos? Que tipo de interação há atuando em ambos? Sabe-se que várias ações físicas estão acontecendo o tempo todo, enquanto o par está executando os movimentos da dança e a nossa percepção visual é falha na compreensão dos fatos. Então, conseqüentemente, seria impossível descrever a olho nu todo o processo que ocasionou a configuração daqueles passos ou movimentos.

A linguagem encontra dificuldade para descrever as ações físicas, o que fica mais claro no caso da linguagem destinada a nos dizer o que fazer. Quem quer que tenha tentado montar uma estante pronta-para-armar seguindo o manual de instruções conhece o problema. Quando a paciência começa a desaparecer, percebemos a enorme defasagem que pode haver entre a linguagem instrutiva e o corpo (SENNETT, 2009: 201).

Essa argumentação parte da discussão sobre o uso de instruções expressivas em alguns ambientes e como elas podem tornar-se uma das possibilidades de desmontar o conhecimento tácito das informações que compõem determinada coisa. O autor exemplifica a preparação de uma galinha recheada através de uma receita escrita, que é detalhada pelo uso de expressões que denotam apenas ordens do tipo: cortar a galinha, arrancar a asa e desossar, e isso vêm a ser apenas um tipo de instrução expressiva que pode ser designada pelo uso de verbos que apenas expõe atos e não exemplificam detalhadamente a ação específica. Esses verbos inoperantes e específicos não exercem um efeito de orientação condizente no preparo da galinha, caindo no que ele considera por *denotação inerte*.

Partindo do pressuposto de Sennett (2009) de que a ação física expressa mais do que a classificação, como seria possível criar instruções de fato expressivas para o ensino das danças de salão?

A impossibilidade de criar uma metodologia padrão, diante da diversidade dos corpos e das diferentes formas de conhecimento entre professores e alunos, estimulou a criatividade deles para o uso dos mais variados tipos de habilidades específicas no processo do ensino/aprendizagem dessa dança. E da mesma forma que se torna inviável a criação de uma “receita” padrão para o ensino, o professor precisa tomar o cuidado para as maneiras de utilização de metodologias que o auxiliarão na instrução expressiva, sabendo que algumas em determinado momento e ambiente podem se tornar mais eficientes que outras.

Compreender tipos de orientações expressivas - sejam escritas, faladas e visualizadas - proporciona percebermos a defasagem que pode haver entre a linguagem verbal instrutiva e a movimentação de outras partes do corpo. Vários profissionais em danças de salão têm utilizado um único e exclusivo modo de instrução: o da demonstração.

O princípio de mostrar em vez de dizer ocorre nas oficinas quando o mestre demonstra em atos o procedimento acertado; sua demonstração serve de orientação. Mas esse tipo de mímica tem um segredo.

Freqüentemente se espera que o aprendiz absorva a lição do mestre por osmose; a demonstração do mestre apresenta um ato bem-sucedido, e o aprendiz tem de descobrir o que foi que fez a chave girar na fechadura. O aprendizado através da demonstração joga a responsabilidade nos ombros do

aprendiz; e também parte do princípio de que é possível a imitação direta. É bem verdade que o processo frequentemente dá certo, mas com a mesma frequência falha. (SENNETT, 2001: 203).

Argumentamos que o professor tem o papel crucial de criar meios para a construção e questionamentos sobre a utilização de instruções expressivas, para todos os alunos e com especial atenção ao aluno neófito, que pode, a princípio, não ter desenvolvido atenção para entender as interações que acontecem entre um corpo e outro no momento da dança. Colaborar para o desenvolvimento da reflexão crítica possibilita desvendar a gama de conhecimentos tácitos que estão imbricados nas danças de salão.

A nomenclatura: o poder masculino gerando dicotomia nos corpos

Uma das contribuições significativas que pode servir para o processo de ensino e aprendizagem com os professores e alunos é a resignificação de um dos seus conceitos chave comumente usado nessa prática dançante, que direciona a compreensão dos fatos a apontamentos desfavoráveis para compreender o processo entre dois corpos.

Geralmente, os professores de dança de salão, em sua grande maioria homens, ainda se valem de procedimentos cuja concepção de condução é atribuída apenas ao sexo masculino. Tal compreensão é passada de uma forma até automática, pois está tão condicionada à replicação de um modo de ensino nas danças de salão referenciado por um padrão de entendimento na condução, que muitos professores desconhecem os equívocos metodológicos decorrentes dessa persuasão.

Percebe-se que tal atribuição nas danças de salão continua a manter a noção de que o homem toma as decisões de condução. Para uma dama entrar e dançar em um salão de baile era necessário o cavalheiro convidá-la para a pista. Essa atitude ainda pode ser vista na maioria dos bailes dessa dança e em diversos países.

A própria nomenclatura usada por todos profissionais é carregada de signos que colocam o corpo na condição de objeto e esse “corpo objeto” é a mulher. Se procurarmos o termo conduzir em dicionários, perceberemos o quanto a definição direciona para um mau emprego da palavra. De acordo com definições do termo *conduzir* apresentadas no *Dicionário*

Houaiss da Língua Portuguesa (2009), pode-se afirmar que há margem a erros de interpretação sobre o que acontece de fato quando dois corpos dançam juntos, e, no caso específico, nas danças de salão. Há várias acepções do termo, mas observemos as três primeiras:

- **Conduzir, acepção 1:** ir junto com ou dentro de (algo), de um lugar para outro, dando-lhe direção e/ou comando; guiar, dirigir;
- **Conduzir, acepção 2:** dar acesso a; levar a.; e
- **Conduzir, acepção 3:** tomar conta, ser responsável por; dirigir, governar, administrar.

Esse conceito nas aulas, quando não é contextualizado no sentido de mediação, induz a um entendimento de corpo instrumento, uma metáfora de corpo submisso, um corpo que comanda o outro e, conseqüentemente, um conceito ausente de conhecimento para dança. Mesmo havendo necessidade de utilização desse termo, precisamos compreendê-lo no sentido de cocondução. Não se trata apenas de conduzir e ser conduzido, mas sim de uma reciprocidade de intenções de ambos os corpos.

Como é possível dois corpos distintos terem algum tipo de contato causal? Qual influência de um corpo sobre outro corpo para a produção de movimentos na dança? Qual o caráter subjetivo ou qualitativo das diferentes experiências que cada corporalidade desempenha, principalmente na ação de movimentos compartilhados nas diversas modalidades de danças de salão? Questionar o problema mente-corpo nas danças de salão ou o problema corpo-corpo conduz a inúmeras discussões e reflexões sobre essa prática dançante.

A Filosofia da Mente pode ser considerada uma maneira de se pensar ou filosofar sobre o dualismo. Compreender o que é possível da natureza da subjetividade, da consciência, da intencionalidade e como se processam os estados corporais. Essas questões permeiam esse tipo de filosofia, estabelecendo novos parâmetros para a ciência na atualidade. E, sem dúvida, em uma perspectiva coevolutiva, a arte, a educação, entre outros campos de conhecimento, se valem desses conhecimentos, pesquisas e descobertas. Esses novos parâmetros podem

contribuir para questionar como, em pleno século XXI, as danças de salão ainda permanecem em um entendimento de corpo mecanicista, uma ideia de corpo objeto, onde as informações são processadas e controladas por um corpo proponente.

Churchland (2004) comenta que o problema semântico é um dos problemas que está imbricado na questão mente-corpo, pois como estados mentais obtêm seu significado? Sabe-se que as sensações e expressões vão variar de acordo com as experiências que os corpos têm ao longo da vida, por isso não se tem a certeza de que a dor que se está sentindo é semelhante ao que o amigo está sentindo também, apesar da causalidade ter sido provocada nos dois corpos pelo mesmo motivo, as interpretações serão diferentes.

O *qualia*, termo usado na Filosofia da Mente, possibilita compreender com mais propriedade os estudos dos aspectos subjetivos e qualitativos da nossa experiência. Se se vê e logo em seguida executa-se um passo de dança, então se tem uma experiência de passo de dança. É o experienciar o passo de dança que contribuirá para o sujeito tornar essa experiência em uma ação introspectiva, e mesmo que esse passo seja transmitido “idêntico” a outros corpos, a percepção será instantaneamente singularizada, independente de um modelo de dança.

Entender o estudo do *qualia* para se pensar as danças de salão é uma possibilidade de argumentar a impossibilidade de qualificar ou garantir que as experiências aconteçam da mesma forma em corpos distintos. É suspeito avaliar um objeto, ou uma configuração por meios de aspectos introspectivos.

A superfície vermelha de uma maçã não aparece como uma matriz de moléculas refletindo fótons em certos comprimentos de onda, mas é isso que ela é. O som de uma flauta não soa como uma sucessão de ondas de compressão senoidal na atmosfera, mas é isso que ele é. O calor do ar do verão não parece ser a energia cinética média de milhões de minúsculas moléculas, mas é isso que ele é (CHURCHLAND, 2004: 38).

Esses aspectos qualitativos da experiência - de como experienciar as cores, a sensação de ouvir uma música, o odor de uma rosa, sentir o sabor da comida preferida, o ódio ou amor por alguém, sentir o toque de uma mão na escápula no momento da dança - são experiências

que não têm como serem detalhadas por outra pessoa, pois o aprendizado é singular a cada corpo.

Quando falamos de duas pessoas que fizeram aula de danças de salão, podemos perguntar: como um toque na escápula de uma mulher pode garantir que ela produza um determinado movimento, proposto e predizível por um corpo masculino? Tem-se que entender que ambos aprenderam os passos da dança, ou seja, eles reconhecem a possibilidade de movimentações devido ao aprendizado da técnica. Vale frisar que está em análise o par em que ambos conhecem o código de determinada dança. O corpo (mulher) primeiramente terá a sensação dessa mão na escápula e, como ela já experienciou o movimento, produzirá o passo conjuntamente com o cavalheiro.

Precisamos esclarecer que haverá outras questões antes da produção do movimento visível, e depois da sensação da mão na escapula. Pois há também outras relações que estão imbricadas nesse processo que podem interferir nessa ação em conjunto, tais como as relações de familiaridade, que esses corpos têm um com outro, e também com o ambiente que, de certa forma, auxilia na sincronia para a dança.

Não se tem garantia de que um corpo, por mais que tenha experienciado práticas com danças de salão, possa compreender certos estímulos proposto por outro corpo¹, pois inúmeras causalidades podem acontecer, como, por exemplo, um corpo pode executar uma movimentação antecipada e desconhecida para aquele momento se a proposição dada for equivocada ou confusa, ou algum outro fator casual.

O diálogo entre os corpos necessita que ambos atentem para os estados que se processam, sejam em, por exemplo, relações de peso, fluência, ritmo e espaço. Esse entendimento de diálogo que coopera para que o movimento aconteça quebra a questão paradigmática do conduzir e do deixar-se levar. À intenção mútua e à troca relacional de informações atuando nos corpos corresponde uma ação de cocondução. Essa compreensão é uma possibilidade para redefinir corpo nesta prática a dois, e dizer que nessa ação o homem por si só não conduz, pois quando se produzem os gestos e/ou passos nesta dança isso aconteceu por toda relação feita a partir das condições propostas, através de processos

¹ Uso esse termo de outro corpo por entender que as ações corporais em danças de salão independem de questões sexuais, ou seja, a dança a dois pode ser executada também com pessoas do mesmo sexo e isso não elimina a troca recíproca de informações entre os corpos.

corporais, que ocasionaram uma instância. Entendemos que não existe relação corporal nessa prática a dois que não seja formada pela troca de informações.

Podemos afirmar que é impróprio aos modos do corpo e irrelevante querer qualificar, comparar ou quantificar as ações de ambos os corpos nessa prática. Fazer considerações da ação física do corpo inferida e referenciada apenas nas diferenças das execuções não condiz com o entendimento de corpo na atualidade, em decorrência dos avanços tecnológicos que facilitam os estudos e melhoraram a compreensão dos mecanismos do corpo a cada dia.

É de fundamental importância uma reformulação nas metodologias das aulas de danças de salão. O professor necessita orientar o aluno para as transformações que estão em curso, proporcionando questionamentos acerca de conceitos que incidem no conservadorismo, fruto da má compreensão e que faz permanecer a metáfora de um corpo condutor e, portanto, um corpo dominador.

É preciso entender que os corpos com suas singularidades atuam com um propósito em comum na produção de movimentos nessa dança a dois. As observações feitas a partir de movimentações já configuradas não garantem o entendimento do processo dessa configuração. Importa menos saber qual a qualidade ou quantidade de condução, o que importa é que esta ação é uma relação de cooperatividade.

Esta pesquisa torna-se importante na medida em que possibilita uma reflexão crítica sobre a prática docente em dança de salão, e a possibilidade de instigar o aluno a perceber como nas diferenças de execução dos passos entre dois corpos a comunicação pode ocorrer para a proposição de um determinado gesto e/ou configuração das danças de salão, contribuindo para um entendimento não dualista de corpo.

Bibliografia

ARNHEIM, R. 2007. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo, Thomson Learning.

BORDO, S. e JAGGAR, A. 1999. *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro, Rosa dos tempos.

CHURCHLAND, P. M. 2004. *Matéria e consciência: uma introdução à filosofia da mente*. São Paulo, Unesp.

DAWKINS, R. 2009. *O maior espetáculo da terra: as evidências da evolução*. São Paulo, Companhia das Letras.

FREIRE, P. 1996. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo, Paz e terra.

GODARD, H. 1999 *Gesto e percepção. Lições de Dança*. Rio de Janeiro, Universidade, n. 3.

HOUAISS, 2009. *Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss, Editora Objetiva LTDA.

LUBISCO, N. M. L. e VIEIRA, S. C.,. 2003. *Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses*. 2. ed. Salvador, Edufba.

MACIEIRA, S. 2007. *Como elaborar projeto, monografia e artigo científico*. Rio de Janeiro, Maria Augusta Delgado.

MARQUES, I. 2001. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. São Paulo, Cortez.

RIED, B. 2003. *Fundamentos de dança de salão: programa internacional de dança de salão; dança esportiva internacional*. Londrina, Midiograf.

SENNETT, R. 2009. *O artífice*. Rio de Janeiro, Record.

