



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**NADILENE RODRIGUES DA SILVA**

DANÇA DE SALÃO: TRAÇADOS PARA UMA ONTOLOGIA  
CONSTITUTIVA EM UM CONTEXTO DE ONTOLOGIA  
TRANSCENDENTE



Salvador  
2022

NADILENE RODRIGUES DA SILVA

DANÇA DE SALÃO: TRAÇADOS PARA UMA ONTOLOGIA  
CONSTITUTIVA EM UM CONTEXTO DE ONTOLOGIA  
TRANSCENDENTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Lenira Peral Rengel

Salvador  
2022

Silva, Nadilene Rodrigues da.

Dança de salão: traçados para uma ontologia constitutiva em um contexto de ontologia transcendente / Nadilene Rodrigues da Silva. - 2022.  
93 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rengel.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2022.

1. Dança. 2. Dança de salão. 3. Dança de salão - Estudo e ensino. 4. Dança de salão - Aspectos sociais. 5. Discriminação de sexo. 6. Relações homem-mulher. I. Rengel, Lenira Peral. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.33

CDU - 793.33:316.647.82

**NADILENE RODRIGUES DA SILVA**

**DANÇA DE SALÃO: TRAÇADOS PARA UMA ONTOLOGIA  
CONSTITUTIVA EM UM CONTEXTO DE ONTOLOGIA  
TRANSCENDENTE**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lenira Peral Rengel – Orientadora  
Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUC/SP  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Bittencourt Machado  
Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.  
PUC/SP  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cecília Bastos da Costa Accioly  
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA  
Professora do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança (PRODAN)

A

Valter Barbosa da Silva (*in memoriam*) e Yanni Rodrigues Avelino

Meu querido pai, que sempre esteve presente na minha vida, me ensinando o bem maior que ele sempre teve: honestidade e presença.

Minha querida e doce Yanni (*minha nenzinha*) que crescerá, junto a mim, tendo a oportunidade de aprender, de fato, a importância de ser mulher.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido tantas oportunidades e entre elas ser mestranda da Universidade Federal da Bahia, por me capacitar e me fazer forte em momentos em que a caminhada ficou difícil.

À minha mãe Suely, por nunca medir esforços em me ajudar, me apoiar em minhas decisões e contribuir para a minha formação como cidadã, mostrando-se sempre solícita, me fazendo entender que daqui, desse mundo, levaremos apenas aquilo que trouxemos: nada, mas que deixamos estigmas do que fazemos. Agradeço por me ensinar também que estender as mãos a alguém é mais do que um ato de carinho, é força, é amor.

Às minhas irmãs Nadiluze e Niedja, sempre presentes, e que me deram a maior riqueza que possuo hoje: meus queridos sobrinhos Enzo, Levi, Pedro e Yanni que estão sempre por perto, mesmo não entendendo a minha ausência, às vezes, mas sempre me recebendo de braços abertos e sorriso no rosto, o que me curou várias vezes e o que me conforta em dias difíceis.

À Lenira Peral Rengel, minha orientadora, que com tanto zelo, carinho e atenção me ajudou nesta jornada acadêmica. Um exemplo de mulher, de orientadora, sábia nas palavras e nos atos. Serei eternamente grata pela generosidade, paciência e ética com a qual cuidou de mim e de minhas escritas, demonstrando que ensinar é um ato de afeto que envolve carinho, cuidado, atenção e amor.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) da UFBA e a Escola de Dança da UFBA, que participaram deste processo em um ambiente acolhedor e receptivo.

Aos docentes do Programa que participaram do meu processo: Adriana Bittencourt Machado, Daniela Guimarães, Lenira Peral Rengel, Lúcia Helena Alfredi de Matos, Márcia Virgínia Mignac da Silva, Rita Ferreira de Aquino, Beth Rangel, Lucas Valentim, Joubert Arrais, Helena Katz, Dulce de Aquino, Amélia Conrado e Beatriz Adeodato, pelos ensinamentos e partilhas tão ricas.

Às pessoas colegas de turma, que, juntos, percorremos por caminhos inesperados, caminhos novos, mas que não nos deixaram abater, seguimos juntos e fortes. Em especial à Sabrina Rayanna, que sempre me ajudou, me ouviu, me incentivou, tornando-se mais do que uma colega de turma, uma amiga para a vida.

Ao grupo de pesquisa Corporectivos em Danças, pelo acolhimento, partilha, discussões, pela troca não só de conteúdo, mas de afeto, ajuda. Foram encontros marcados por muita intelectualidade, assim como com muito amor, risadas, lutas, colaboração e vibração de todos para com todos.

À minha amiga Márcia Cristina, que acompanhou todo o meu processo desde o início, chorou com a minha partida da minha cidade, mas alegre por saber que eu estava a dar mais um passo importante em minha vida. A ela todo o meu carinho, por todo amor e apoio recebido durante todo o tempo.

Às pessoas amigas e sempre queridas: Paulo Melo, Soila Cecília, Tereza Cristina, Mayara Pessoa, Lynny Diniz, Ana Carla Franco, Rosane Moura, Verônica Bandeira, Rafael Sabino, Ricardo Barbosa, Priscila Oliviera, Nadja Melo, Livramento Medeiros, Alba Almeida por tanto amor e carinho recebidos.

Às pessoas alunas e ex-alunas que sempre me impulsionaram com palavras de afeto, com presença, com torcida, pelos momentos que vibraram e comemoram cada pequena conquista durante o processo.

À comunidade amante das danças de salão que acreditam em uma dança acolhedora e não separatista.

Às professoras Adriana Bittecourt e Cecília Accioly, pelas contribuições feitas na banca de qualificação. As arguições por elas ofertadas foram sem dúvidas repletas de respeito, carinho e atenção. Muito obrigada por terem aceito fazer parte desse momento.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pela concessão de bolsa de estudos, a qual usufrui para elaboração desta Dissertação de Mestrado. Foram setes meses concedidos mais três de prorrogação que ajudaram muito no processo.

Agradecer sempre será necessário, pois não conseguimos chegar, com um bom êxito, a lugar algum sozinhos.

*“Como sou pouco e sei pouco, faço o pouco que me cabe, me dando por inteiro.”*

*(Ariano Suassuna)*



*SILVA, Nadilene Rodrigues da. Dança de salão: traçados para uma ontologia constitutiva em um contexto de ontologia transcendente. (93 fl.). Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.*

## RESUMO

Esta dissertação intenta se aprofundar no ensino/aprendizagem das danças de salão, apontando, principalmente nas suas concepções hegemônicas. Nelas, o professor e sua parceira são modelos exclusivos a serem seguidos, não sendo ela (a mulher) vista como detentora de conhecimento. As mulheres vêm desempenhando importante papel na sociedade como um todo. Cada vez mais protagonistas tanto na esfera pessoal como na profissional. Assim, as relações de poder que existem entre homem e mulher nas danças de salão precisam ser revistas e reconfiguradas, pois essas são parte também da sociedade. A partir de uma revisão literária, será apresentado um breve histórico (ZAMONER, 2017) do desenvolvimento dessas danças, nas quais as concepções hegemônicas são apontadas como ontologias transcendentais (MATURANA, 2001). A proposta é expor essas transcendências e argumentar como elas podem se constituir em ontologias constitutivas, dentro desta prática de dança, tornando-as ações democráticas e não autoritárias. As metodologias se articulam com as minhas experiências como aluna e como professora, todavia, busco me juntar ao posicionamento emancipatório de muitas mulheres (BIROLLI, 2018). Entendidas diversas vezes como sendo uma dança social, as danças de salão inclinam-se a apresentar e a retratar, em suas ações, aspectos machistas (LENER, 2013), sexistas, heteronormativos e patriarcais, sustentados por um conservadorismo pouco discutido. As danças de salão não devem ser entendidas apenas como distração e complacentes com um hábito cognitivo que fomenta o nefasto patriarcado. Elas são cocondução entre as pessoas (FEITOZA, 2011). Entendidas assim, e corpos como corponectivos (RENGEL, 2021), haverá diálogos potentes para reorganizar, reorientar a ontologia transcendente e/ou imutável que elas parecem ter em transformação para uma ontologia constitutiva.

**Palavras-chave:** Dança de salão. Mulher. Ontologia transcendente. Por uma ontologia constitutiva. Corpo.

*SILVA, Nadilene Rodrigues da. Dança de salão: traçados para uma ontologia constitutiva em um contexto de ontologia transcendente. (93 fl.). Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.*

### **ABSTRACT**

This dissertation intends to further develop into ballroom dancing teaching-learning, pointing out, mainly its hegemonic conceptions. In them, the teacher and his partner are exclusive role models to be followed, and she (the woman) is not seen as a holder of knowledge. Women have played an important role in society as a whole. More and more protagonists both in the personal and professional spheres. Thus, the power relations that there are between men and women in ballroom dancing have to be reviewed and reconfigured, as they are also part of society. Based on a literary review, a brief history (ZAMONER, 2017) of the development of these dances will be presented, in which the hegemonic conceptions are pointed out as transcendent ontologies (MATURANA, 2001). The proposal is to expose these transcendences and argue how they can constitute constitutive ontologies, within this dance practice, as they are democratic and non-authoritarian actions. The methodologies articulate with my experiences as a student and teacher. However, I seek to join the emancipatory position of many women (BIROLLI, 2018). Several times understood as a social dance, ballroom dances tend to present and portray in their actions, chauvinistic (LENER, 2013), sexist, heteronormative and patriarchal aspects supported by a little discussed conservatism. Ballroom dancing should not be understood just as distraction and complacency with a cognitive habit that fosters nefarious patriarchy. It is the co-conduction between people (FEITOZA, 2011). Being understood in this way and understanding bodies as corporective (RENGEL, 2021) there will be potente dialogues to reorganize, reorient the transcendente and/or immutable ontology that they seem to have in transformation to a constitutive ontology.

**Keywords:** Ballroom dancing. Women. Transcendent ontology. For a constitutive Ontology. Body.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Diagrama ontológico: modos fundamentais de escutar e aceitar reformulações da experiência .....	26
<b>Figura 2</b> – Eu percebo .....	30
<b>Figura 3</b> – Capa de um livro de dança de salão .....	35
<b>Figura 4</b> – Post do <i>story</i> do <i>Instagram</i> .....	46
<b>Figura 5</b> – Reescrita do <i>post</i> do <i>Instagram</i> .....	47
<b>Figura 6</b> – Quadro de possíveis transcendências .....	49
<b>Figura 7</b> – Perspectiva de visão .....	65
<b>Figura 8</b> – Releitura do diagrama ontológico .....	66
<b>Figuras 9 e 10</b> – O salto nas danças de salão .....	72
<b>Figuras 11 e 12</b> – Práticas de dança de salão .....	73
<b>Figura A</b> – Aula de dança de salão – Gancho .....	76
<b>Figura B</b> – Aula de dança de salão – Caminhos distintos .....	77
<b>Figura C</b> – Aula de dança de salão – Siga-me .....	78
<b>Figuras D e E</b> – Aula de dança de salão – Me carregue .....	79
<b>Figuras F e G</b> – Aula de dança de salão – Apresentação da célula criada .....	79

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2 UMA ONTOLOGIA TRANSCENDENTE SE MANTÉM</b> .....	20
2.1 ONTOLOGIAS TRANSCENDENTES A PARTIR DE MATURANA .....	26
2.2 LUGAR DOMINANTE DO OBSERVADOR .....	29
2.3 A CARTILHA DO SALÃO AINDA SE MANTÉM VIVA .....	33
<b>3 OPRESSÃO DOS SALÕES</b> .....	41
3.1 PODER EXISTENTE NAS DANÇAS A DOIS .....	42
3.2 AÇÕES DE UMA ONTOLOGIA TRANSCENDENTE .....	49
3.2.1 <i>Gaslighting</i> .....	49
3.2.2 <i>Mansplaining</i> .....	52
3.2.3 <i>Chegue! Mas não se aproxime</i> .....	56
3.3 FEMINISMO? .....	58
<b>4 PROCEDIMENTOS POR ONTOLOGIAS CONSTITUTIVAS</b> .....	62
4.1 TRAÇADOS EMERGENTES PARA UMA ONTOLOGIA CONSTITUTIVA NA DANÇA DE SALÃO .....	64
4.2 CORPO E DANÇAS DE SALÃO .....	69
4.3 EMERGÊNCIAS PARADIGMAS .....	70
4.3.1 <i>O uso dos sapatos de salto</i> .....	72
4.3.2 <i>O abraço</i> .....	73
4.4 TRAÇADOS EM AULAS .....	73
4.4.1 <i>O reconhecimento, na ação, do lugar transcendente e da constituição emergente</i> .....	81
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	90

## 1 INTRODUÇÃO

A forma hegemônica como as danças de salão são disseminadas ocorrem na concepção do professor (figura masculina) como um modelo a ser seguido, cabendo aos praticantes apenas reproduzir as movimentações propostas nas aulas. Nestas danças, a noção de condução se dá como ações apenas de estímulos e respostas. Em contraposição a esse simplismo nas relações, o biólogo Humberto Maturana (2001) nos ensina que estamos em constante “explicação” mútua, ou seja, as interações podem se dar em perguntas, repostas, gestos, por exemplo, ao mesmo tempo entre pessoas.

Tais observações despertam interesse no aprofundamento dos estudos, sobre novas formas de operar do corpo nessas danças. Na dança de salão, comumente, as movimentações femininas são compreendidas apenas como uma resposta à condução do cavalheiro, ou seja, cavalheiro conduz e dama é conduzida. Portanto, a estrutura formada historicamente na dança de salão segue a linha de que a mulher ocupa o papel de dama que se deve deixar ser conduzida por uma sequência de passos de escolha do homem, denominado de cavalheiro. Vale ressaltar que ambas as denominações, “dama” e “cavalheiro” ainda são usuais (RIED, 2003).

Ainda há muito a se constituir. Embora engajada no entendimento de que há urgências outras a serem questionadas, esta pesquisa traz um recorte para o silenciamento de uma figura simbólica de mulher que existe no imaginário de diversos tipos de mulheres, de homens e de diversos marcadores sociais. Tais características de uma mulher e de um homem que de fato não existem de modo concreto, mas que, paradoxalmente, movem ações no mundo. Falo desta mulher imaginada, que talvez nunca tenha existido nos mais profundos desejos, ou nele existe sem ser de fato real. Uma “mulher” que sente de pernas cruzadas, que usa rosa, que fala baixo e que demonstra subordinação ao “homem”. Sim, uma mulher cis, branca, bonita, gostosa, especial, figura dominante, mas dominada. Transcendente.

No percurso da escrita, mulher, e homem também, se referenciam nessas figuras instituídas de um símbolo a se destituir. Por este motivo, durante leitura, será comum encontrar o professor, com o artigo definido “o”, fazendo referência ao masculino, pois é nesta figura dominante que está pautada a atenção da dança de

salão, nesta pesquisa. O uso do termo “dança a dois” faz referência a um casal heteronormativo, cisgênero, binário, também apontando e questionando condutas errôneas que esta formação traz.

Vinculada à linha de pesquisa Dança, Corpo e Cognição do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança) o elo teórico traz a arguição de que a dança de salão é uma ação cognitiva do corpo. E corpo é “corponectivo” – mentecorpo junto (RENGEL, 2007; 2015; 2021).

Uma pesquisa pioneira em relação à característica de quem conduz a dança é de Jonas Karlos Feitoza (2011). O professor propôs o termo “cocondução”, entendido como uma igualdade de propósito, ou seja, mesmo sendo cada corpo singular, ambos objetivam a mesma ação. Os estudos do professor Boaventura de Sousa Santos (2008) em relação aos paradigmas emergentes e dominantes podem ser entrelaçados com os estudos de Humberto Maturana, no intuito de propor entendimentos para uma dança de salão não excludente, neste caso de modo mais específico, em relação às mulheres.

Por muito tempo meu contato com as danças de salão, primeiro como aluna e depois como professora, foram pautados em modelos a serem seguidos. Enquanto aluna, observava atentamente o que a moça (era assim que ela era chamada e não de professora) que ministrava a aula com o professor fazia e tentava copiar do mesmo jeito, no mesmo tempo, com a mesma intensidade. Juntamente às aulas, assistia a vídeos de grandes nomes femininos da dança de salão, como Renata Peçanha, de São Paulo, Bianca Gonzales e Sheila Aquino, do Rio de Janeiro, com o objetivo de reproduzir a dança delas. Aula após aula a mim era ensinado não recusar um convite de um cavalheiro para dançar porque era deselegante; abraçar o cavalheiro “porque era assim mesmo”; estar sempre de salto alto; aguardar o comando (condução) do homem para continuidade da dança.

Na posição de professora, repassava para os alunos exatamente como havia aprendido princípios da dança de salão, com os padrões patriarcais (SANTOS, 2019) e dominantes (SANTOS, 2008). Por inúmeras vezes afirmei que o papel da mulher era aguardar a condução. Só fazer o passo se o homem conduzisse. Em bailes (local de festa e de praticar o aprendido em sala de aula) era preciso ficar sentada e aguardar que o homem buscasse para dançar e a deixasse, após a dança, no mesmo local em que a havia convidado.

Após meu ingresso na Graduação em Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Paraíba, de 2014 a 2018, percebi, durante aulas de Educação Somática, Teoria do Movimento Corporal, Técnicas de Improvisação, Corpo e Movimento, por exemplo, maneiras outras de operar do corpo, como, por exemplo, aguardar o tempo de cada pessoa em absorver a informação.

No âmbito da formação acadêmica, percebi que, primeiro, as danças de salão são vistas pela sociedade, em sua grande maioria, apenas como uma fonte de entretenimento já posta e que não se pode ser alterada nem ser benéfica para o desenvolvimento social e intelectual de uma pessoa. Segundo, as pessoas, colegas de turma e também professoras, não viam nessas danças potenciais que fossem capazes de mudar ou de tentar mudar a forma de olhar mais para si, para o outro, para questões sociais como feminismo, machismo, heteronormatividade.

Por se tratar de uma dança codificada (passos específicos, como por exemplo, o “S” do bolero ou do Zouk), a pessoa que pratica a dança de salão, de modo geral, entende que os passos feitos devem estar de acordo com a condução feita pelo homem e que qualquer movimentação que possa fugir deste “padrão” (codificado) pode não ser validada, como as movimentações de *ladys*<sup>1</sup>. Tal pensar reforçou e ainda reforça, para algumas pessoas, que são em vão os estudos voltados para esta arte. A pessoa com a qual se está dançando pode e deve esperar que a movimentação de *lady*, por exemplo, se dissolva e então darem continuidade à dança. Os conhecimentos construídos na academia, até então, me levaram a questionar esses hábitos de dançar e de repassar a dança de salão.

O “abraço”, dado pelo homem, é uma forte característica das danças de salão e denota, nesse gesto, uma posição de dependência da dama em relação ao cavalheiro. Sendo a dança não apartada do mundo e das relações humanas, é possível afirmar que esta dependência é também em relação ao “pai”, ao “marido”, ou “cônjuge”. A mulher ainda é vista dentro dessas danças como uma pessoa que deve aguardar a condução, não é reconhecida como professora que tem sua autonomia. Por inúmeras vezes, é silenciada e/ou se submete a aceitar certos

---

<sup>1</sup> *Ladys*: entendida como *lady* para a dança salão, os movimentos (também conhecido para alguns de floreio ou enfeite) que as mulheres podem executar, sem que seja necessário a condução para que ela (a *lady*) aconteça. Utilizando o mesmo exemplo, já citado, o “S” do bolero, tem sua forma codificada de acontecer, mais curto, perto do cavalheiro, porém este mesmo “S” pode ser executado de forma mais alongada, com pausas e isso não depende de quem conduz e sim de da vontade de quem executa, que geralmente é dama.

comportamentos machistas, como um abraço mais apertado, ou palavras que a rebaixam enquanto mulher, como por exemplo: “Você é mulher e tem que rebolar, mas não muito”. Ou: “Você é mulher não pode dançar com outra mulher”. Muitas dessas falas são assédios sexuais.

Aspectos envoltos nesse dançar, como, por exemplo: corpos, tempos, lembranças, esperas, pausas, música, condução, aceitação, quem pode e quem não pode chamar para dançar, são passíveis de mudanças que levam a prática das danças de salão a não se tornarem opressoras, e sim democráticas. Assim como a delicadeza feminina (entendida na dança de salão como a espera, a firmeza nos braços, a obediência ao homem que a conduz) e virilidade masculina (entendida na dança de salão como o que conduz, comanda a dança, dita os passos a serem seguidos) também são pontos possíveis de discussões e de transformações.

Essas concepções de mundo, e da dança de salão, tratam de uma “ontologia transcendente”, ou uma ontologia da “objetividade”, “em si mesma”, ou “objetividade a seco” (Maturana, 2001). Esse modo de “ontologia transcendente” mantém hábitos cognitivos historicamente estabilizados na hegemonia patriarcal, na submissão e na automatização das pessoas e necessitam de outros sentidos.

Atualmente, as danças de salão têm mostrado caminhos a esses padrões, que quantificam (quantidade de passos complexos executados durante a dança) mais do que qualificam (qualidade de movimentos que um corpo é capaz de produzir dentro de suas possibilidades corporais), podendo proporcionar novos formatos para a sua prática. Pelo Brasil, alguns professores questionam a estrutura machista que a dança de salão possui e têm atuado na criação de espaços formativos que reconheçam a igualdade de gênero, por exemplo. Algumas escolas ainda buscam trocar os termos “cavalheiros e damas” por condutor e conduzido (escrito com o artigo “o” para não demonstrar na fala uma binaridade).

Há grupos e pessoas que de maneira engajada buscam desassociar o gênero de suas funções de estímulos-resposta, bem como novos paradigmas que emergem da necessidade de fazer uma dança de salão com equilíbrio de relevância. A Dois Rumos Cia<sup>2</sup> de dança viabiliza grupos de estudos e bailes de dança de salão contemporâneos com uma nova percepção sobre a dança de salão tradicional. O

---

<sup>2</sup> Companhia de dança fundada em 2014, a Dois Rumos agrega aos movimentos da dança de salão outras linguagens artísticas, como clássico e o contemporâneo, na tentativa de apresentar uma dança de salão livre de preconceitos e de estereótipos preestabelecidos.



grupo visa contribuir para reconfigurar paradigmas e clichês, como machismo e heteronormatividade e propõe outro modelo de prática artística e social, na qual as mulheres participam de forma mais ativa, propõem passos, convidavam outras pessoas para dança etc.

Paola Vasconcelos, em Porto Alegre, desenvolveu uma pesquisa de dança de salão *Queer*<sup>3</sup>. Em Belo Horizonte, Laura James, mulher transexual é organizadora do *Forró Queer*. Em Campinas, Carolina Polezi, desenvolve a pedagogia da condução compartilhada<sup>4</sup>.

Elencar padrões de ontologias transcendentais é manifestar que essas danças precisam ser revisitadas com mais cuidado. Os paradigmas e consequentes procedimentos metodológicos mais utilizados atualmente apagam formas outras de operar o corpo na prática deste dançar.

Para esta pesquisa, busca-se analisar alternativas às possíveis formas de abordagem no ensino/aprendizagem do mover do corpo e seu posicionamento nas danças de salão. Intentar perceber a cisgeneridade (homem/mulher), ou possíveis hostilidades que possam surgir, buscando compreender como o processo cognitivo atua nesses ambientes de danças em par e colaboram para a formação da pessoa.

Esta pesquisa tem por objetivo articular as relações de poder entre os gêneros homem/masculino, mulher/feminino no contexto da dança de salão. O

---

<sup>3</sup> É apenas a partir da proposta de tango *queer* que começo a repensar como poderia ser a prática da dança de salão através da diluição das fronteiras de gêneros e quão engessados estão esses papéis pré-definidos de homem e de mulher no dançar a dois. O termo *queer* pode ser traduzido, como traz Guacira Louro (2001), “[...] por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário.” (p. 546), o qual era utilizado de forma pejorativa para denominar homens e mulheres homossexuais. Nesse contexto, um grupo de homossexuais militantes passa a adotar esse termo como forma de oposição e de contestação, sendo *queer* tudo aquilo que vai contra a normatização, com seu alvo mais direto, como menciona Guacira Louro (2001), “a heteronormatividade compulsória da sociedade, mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante” (p. 546) de militantes homossexuais como uma forma de oposição e de contestação. A política *queer* passa a ser uma perspectiva teórica, especialmente na década de 90, através dos estudos da filósofa feminista Judith Butler. Dessa forma, os estudos teóricos *queer* ultrapassam o quadro de teorização de gay e de lésbica, para também abranger aspectos amplos de sujeito e de identidade, vertentes do pensamento contemporâneo que questionam as propostas clássicas (POLEZI; SILVEIRA, 2017).

<sup>4</sup> Ela tem como principal objetivo ampliar a participação artística da mulher na dança e também desenvolver maior sensibilidade no homem, que deverá mesclar ação (sua condução do movimento) com a resposta ao estímulo da dama. Nessa pedagogia, a mulher participa ativamente da composição e da criação da dança, uma vez que ela também se torna condutora e propositora de movimentos, ou seja, a condução seria compartilhada entre homem e mulher de forma igualitária (POLEZI; SILVEIRA, 2017).

conceito de ontologia transcendente (MATURANA, 2001) é aqui considerado como uma ação sistemática de poder. Neste contexto transcendente, este estudo objetiva, ainda, uma construção constitutiva de mudança social relacionada a essas danças, apresentando algumas experiências femininas, uso e análise de linguagens não sexistas (bell hooks, 2020) e a reflexão para aceitação de grupos oprimidos, em especial as mulheres (bell hooks, 2017).

Os procedimentos de investigação se voltam aos estudos abordados pelo professor Paulo Freire (2021), buscando enfatizar que toda pessoa é produtora de saberes, afirmando que ensinar não é transmitir conhecimento, e sim criar caminhos possíveis para aquisição do conhecimento, levando em consideração a construção particular de cada pessoa. Foram ainda utilizados para o desenvolvimento desta escrita se deram em caráter exploratório, Antonio Gil (2008), tendo como principal finalidade desenvolver, trazer compreensões e/ou modificar ideias a respeito da dança de salão, objetivando uma visão geral sobre o tema e o aproximando do contexto dos salões. Ainda com referência em Gil (2008), os procedimentos são explicativos identificando os fatores que contribuem para as ocorrências dos fenômenos observados nas danças de salão. As revisões bibliográficas contribuíram para gerar discussões e levantar hipóteses sobre os fenômenos comportamentais que estão ligados à dança de salão, junto, também, às minhas próprias experiências.

Como adensamento da pesquisa, foi utilizado o processo de aulas que ministrei durante a Graduação em Dança na Universidade Federal da Paraíba (2018). Trago a experiência de oficinas ministradas no Núcleo de Teatro Universitário (NTU), na tentativa de uma relação horizontal entre professores e pessoas alunas, fazendo com que se sentissem parte integrante, de fato, da dança, e não apenas pessoas que ouvem as instruções e depois reproduzem.

Essas ações se agregam disseminando conhecimentos e metodologias de olhar feminista que buscam por soluções críticas e contra-hegemônicas. Há o compartilhamento de experiências vivenciadas, tanto por mim, quanto por pessoas, mulheres que praticam e/ou praticaram dança de salão, sendo professoras ou apenas alunas. Esses depoimentos são oriundos de conversas tidas por *Whatsapp*, por este motivo as identificações são preservadas, fazendo o uso de nomes fictícios da autoria. Este compartilhamento se faz presente por meio de transcrições de áudios enviados pela plataforma do *Whatsapp*. A tentativa é de se fazer ouvir a voz

de mulheres que já tiveram experiências de silenciamentos e de posições de submissão ou até mesmo daquelas que normalizam as ações de subalternização, por entenderem que tais ações são características da dança em par.

O primeiro capítulo traz uma compreensão do termo “ontologia”, pautado no estudo de Vieira (2006), que aponta o significado da palavra voltado aos campos científicos, artísticos e filosóficos. Em consonância com a Teoria do Conhecimento, também objeto de estudo do Professor Humberto Maturana (2001), as ontologias podem ser entendidas como sendo transcendentais e constitutivas. Termos estes que serão desenvolvidos durante toda a escrita dissertativa. Será abordado também o termo “paradigma dominante”, estudado pelo professor Boaventura de Souza Santos (2018), conectado aos estudos de “ontologia transcendental” que se fazem presentes nas danças de salão.

O segundo capítulo aponta o que pode ser entendido de transcendente nas danças de salão, de acordo com Maturana (2001) e Boaventura de Souza Santos (2008) por meio do estudo dos paradigmas dominantes. Serão tratados assuntos como machismo (LENER, 2019), feminismo (BIROLI, 2018 / bell hooks, 2020), relação de condução (FEITOZA, 2011), relação de poder (FOUCAULT, 2013), corpo como imagem (BITTENCOURT, 2012).

O terceiro capítulo propõe reflexões voltadas para as ontologias constitutivas e os paradigmas emergentes no ensino/aprendizagem das danças de salão. Ele apresenta propostas de como ensinar a arte de dançar em par, heteronormativo ou não, sem subalternizar a mulher, como também sem deixar o homem desconfortável e receoso com os julgamentos errôneos. Também será tratado sobre como lidar com possíveis assédios que se apresentam como norma, como configurar uma dança horizontal (com equilíbrio de relevância) e não vertical (opressora e separatista). Entrelaçado a essa temática, o professor Boaventura de Sousa Santos (2008) traz contribuições enriquecedoras a partir do conceito de “paradigmas emergentes”. Para um melhor entendimento de danças de salão que exclui corpos, Antônio Damásio (2018) leva a uma forma de compreender o nosso lugar no mundo e como os sentimentos nos ajudam na formação ou na reformulação do nosso desenvolvimento cognitivo.

Os procedimentos metodológicos utilizados para o desenvolvimento desta escrita se deram em caráter exploratório (GIL, 2008), tendo como principal finalidade desenvolver e trazer compreensões e/ou modificar ideias a respeito da dança de

salão, objetivando uma visão geral sobre o tema e o aproximando do contexto dos salões. Ainda com referência em Antonio Gil (2008), os procedimentos são explicativos, identificando os fatores que contribuem para as ocorrências dos fenômenos observados nas danças de salão. As revisões bibliográficas contribuíram para gerar discussões e levantar hipóteses sobre os fenômenos comportamentais que estão ligados à dança de salão, junto, também, às minhas próprias experiências.

## 2 UMA ONTOLOGIA TRANSCENDENTE SE MANTÉM

Ontologia é considerada o estudo do “ser”. Os estudos desta pesquisa acerca de uma compreensão de ontologia se referenciam no professor Jorge de Albuquerque Viera (2006). Ele explana que os estudos ontológicos, baseados apenas na ciência de um dado objeto, vão dar ênfase às características que envolvem os conceitos mais fundamentais do objeto que estará sendo discutido. Por exemplo, nos ensinamentos da História, estaríamos estudando os fatos marcantes que constituíram a linha histórica do “ser humano”, como datas importantes, como se constituiu a política, quais guerras aconteceram etc. Nas palavras do autor são as chamadas “ontologias regionais”, nas quais há uma separação entre o saber científico e o filosófico, estando o conhecimento científico indiretamente conectado à Filosofia e diretamente conectado à Ontologia. Para ele,

A ontologia é um setor da Filosofia que estuda as características mais gerais do ser, do ente, como substância e matéria, espaço e tempo, mudança e possibilidade, etc. Tais conceitos aplicam-se à totalidade das coisas, tal que a Ontologia tem um caráter extremamente geral, consistindo no corpo conceitual que é necessário para disparar a produção do conhecimento e precede qualquer conhecimento mais específico (VIEIRA, 2006, p. 36).

O autor aponta que o conhecimento filosófico e ontológico no fazer técnico só pode ser colocado em prática quando o especialista em determinado objeto de estudo for evoluído. Porém, para que esta “evolução” ocorra, é de extrema importância conhecimentos filosóficos para a construção de entendimentos outros que são tão relevantes e necessários quanto à produção de conceitos. Ainda que, em linhas mais amplas, podemos entender as ontologias como um ramo da Filosofia que busca a razão do “ser no mundo”, de algo que existe, “está lá”, como um disparador de partida, ela, ou elas (a ontologia ou as ontologias) também podem ser achadas, inventadas, constituídas, hipótese desta pesquisa a partir de Humberto Maturana (2001).

Temos limitação, no que diz respeito às danças de salão, a artifícios e a modos de pensar, como as formas de ensino e de aprendizagem ainda pautadas em hegemonias patriarcais e heteronormativas, por exemplo. Para tanto, os estudos de ontologias hegemônicas podem nos impulsionar a buscar outras formas de

questionar e de constituir ontologias que possam ser de valia para o desenvolvimento e o crescimento do dançar em par. Ainda que esta dança tenha construções ontológicas estabilizadas, a reformulação dela pode caminhar para obter uma relevância ainda mais acentuada, enquanto dispositivo, para estudos do desenvolvimento cognitivo do corpo. Com referência em Maturana (2001), o estudo das Ontologias, para a pesquisa em dança de salão, pode permitir à pessoa explorar um mundo novo coberto de possibilidades que podem colaborar com uma prática mais distanciada possível de opressivos padrões estabelecidos.

Nessa escrita não se objetiva fixar conceitos, mas sim trabalhar com possibilidades. A indagação que se faz presente é como e/ou a partir de que uma pessoa constrói seu conhecimento a respeito da dança? Quando se fala em cognição, por exemplo, entendemos ser a capacidade de uma pessoa de aprender, de adquirir conhecimento. Katz e Greiner (2015) apontam que um sistema com características cognitivas são sistemas capazes de conhecer, conseqüentemente de aprender. Assim sendo, não apenas as pessoas são detentores destas capacidades, mas os animais e as máquinas também podem ser inseridas nesses sistemas. Os animais por conseguirem sobreviver e as máquinas por executarem determinadas tarefas, tendo elas também capacidade de aprendizagem, a partir de uma programação. As autoras pontuam, como muitas autorias, que as possibilidades cognitivas da pessoa animal humana são consideradas as mais complexas, por isso mesmo a imensa responsabilidade com as ontologias que criamos. Assim, acrescento:

Em princípio, o homem não apenas sabe como sobreviver e realizar certas tarefas aprendidas, mas também é capaz de aprender a aprender, de refletir sobre suas ações, resolver problemas complexos, inventar novos dispositivos técnicos, lidar com símbolos, criar cultura, escrever, dançar, criar e atuar na linguagem tem capacidade de teatrar, de desenhar, entre outras ações. Enfim, a cognição humana possui complexidade ímpar, podendo ser estudada sob diversas perspectivas e contextos (KATZ; GREINER, 2015, p. 26-27).

Não se pretende aqui também dar conta da multiplicidade de estímulos biológicos, químicos e físicos que fazem parte do processo cognitivo, como o funcionamento neural, por exemplo. A proposta é mostrar aspectos que estão alijados, mas subjazem, em uma construção cognitiva inserida, não só no contexto

da dança de salão, mas no ambiente em que a pessoa vive, com relação a um específico estado de opressão da figura de mulher aqui abordada.

O meio machista e heteronormativo em que a dança de salão está inserida contempla uma forma cognitiva de aprendizagem pautada na observação e na reprodução. Também há um hábito cognitivo, ou seja, uma maneira de comportamento que não leva em consideração da multiplicidade de marcadores sociais e interseccionais. Esta modalidade de dança pode se mostrar alheia a corpos negros, gays, trans, ou a questões como empoderamento feminino ou masculinidade tóxica, por exemplo. Como se esses corpos não fizessem ou não pudessem fazer parte da ação de dançar a dois, tanto em salas de aulas como em bailes.

O compreender, refletir, deduzir são ações que não acontecem sozinhas. Essa reflexão é feita a partir da compreensão de “corponectivo” ou “corponectividade”, estudada por Lenira Rengel (2007, 2015, 2021) indicando corpomente de maneira conjunta. Assim, esta pesquisa entende corpo, corponectivo, sem o dualismo corpo X mente. Pensar a dança de salão é se corponectar (tornar parte do corpo, conectar no corpo), a partir de um corpo que é corponectivo, (RENGEL, 2015) com ideias, sentimentos, sensações, lembranças, com atos políticos de resistência contra as diversas opressões sofridas por homens e por mulheres dentro das danças de salão.

Damásio (2018) aponta que a arte e a ciência fazem uso de um grande conjunto de sentimentos e estados de homeostase. Para o autor, a parte fundamental da homeostase é de controlar a energia (adquirir e administrar) para funções essenciais, como ajuste, proteção, aumento, diminuição, constituição de derivados etc. De acordo com o autor:

[...] a essência da homeostase é a formidável tarefa de administrar a energia – obtê-la e alocá-la para funções cruciais como reparação, defesa, crescimento e participação na geração e manutenção de descendentes. Esse é um empreendimento monumental para um organismo, e mais ainda para organismos humanos, considerando a complexidade de sua estrutura, organização e variedade ambiental (DAMÁSIO, 2018, p. 60).

Nesses termos, podemos entender que as danças de salão têm sido repassadas de acordo com as crenças pessoais de cada pessoa. Ou seja, o meio social em que ela vive, a maneira como teve contato com os ensinamentos das

danças de salão, a forma com a qual ela foi apresentada à dança (hegemonia masculina e patriarcal, submissão feminina, por exemplo), tornam-se, de modo muito amplo, um hábito que é quase uma crença, no sentido de imutável.

Mesmo que o meio social (para a dança de salão) aponte uma visão inclinada para questões femininas, por exemplo, o equilíbrio entre essas questões e a maneira de ministrar aulas e/ou praticar as danças de salão parecem ser nulas. Fatos que reafirmam que “*homem conduz, mulher é conduzida*”, “*deixa que o homem te leva*”, “*deixa o braço firme e segue seu cavalheiro*”.

Na realização da dança de salão, o cavalheiro não conduz sozinho. Ele não é um corpo dançando só, a dama, por sua vez, compartilha dos passos, condução, tempo, pausa e movimentos, sendo coautora (FEITOZA, 2011). Esta proposta leva a perceber que as pessoas que dançam, ainda que respeitem a tradição de uma dança e seu modo de execução, devem levar em conta o que acontece em tempo real no fluxo da dança. É importante também entender tempo real como os pensamentos, as lembranças, odores, sons que estão acontecendo em conjunto.

Tempo real envolve nossos sonhos, evocações, memórias, projeções futuras, nossas lembranças, marcas e traços inconscientes. Então, nesse sentido, entender tempo real é compreender, é aproximarmos do corpo e de seus eventos representacionais (RENGEL, 2007, p. 61).

O conceito de tempo é bastante amplo, complexo e multidisciplinar. Podemos considerar o tempo como algo que guia a pessoa. O seu estudo é explorado nas mais diversas áreas, como física, biologia, filosofia, psicologia, arte etc. Dentre a diversidade, no entendimento de tempo na dança, podemos citar o tempo real e o tempo presente. A pesquisadora Daniela Guimarães<sup>5</sup> trata de ambos de modo aprofundado em sua pesquisa. Ela afirma que ambos são usados comumente como afins. Todavia, ela nos ensina que o tempo real faz referência àquele em que alguém observa, uma apresentação de dança, por exemplo, e durante o decurso assistido lhe traz lembranças, memórias, cheiros, como ouvir uma música e conectar-se com lembranças enquanto a ouve, sejam elas boas ou ruins. Já o tempo

---

<sup>5</sup> Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, professora efetiva e coordenadora de Ações Artísticas-Acadêmicas da Universidade Federal da Bahia. Termos (tempo real e tempo presente) desenvolvidos em sua dissertação de Mestrado, intitulado “Dramaturgias em tempo presente – *Timeline* da Improvisação cênica da Cia. Ormeo” (2012).



presente é aquele ao vivo, que acontece em conjunto com o espectador, como quando se está em um concerto, por exemplo, e há a apreciação tanto das memórias quanto da música tocada naquele instante. Nas palavras da autora,

[...] tempo real é o tempo dramaturgico que coincide com o tempo no qual o espectador assiste a algo. É um tempo real porque o tempo em que o filme acontece coincide com o tempo gasto para assisti-lo. Em tempo presente, não há “erro” propriamente (diferente da edição do cinema e do vídeo, que os elimina na fase prévia à exibição), mas sim, aleatoriedade, probabilidades e acaso. Nada pode ser descartado em tempo presente, uma vez que já ocorreu, e ocorreu diante da plateia (GUIMARÃES, 2012, p. 17-18).

A dança, neste caso a dança de salão, em seu tempo real, enquanto improvisação como acontece em bailes, por exemplo, pode ser configurada em uma posição de movimento (com quem se dança). Mas também se deve levar em consideração a escuta, a entrega, exposição do corpo e do que ele (o corpo) carrega, sejam questões políticas ou sociais que vão desde a liberdade feminina de dançar da forma como queira sem ser apontada como vulgar até a recusa de uma dança.

Reformulações das experiências, sendo elas sensórias, intelectuais, políticas podem transformar hábitos cognitivos para uma ontologia constitutiva, como propõe Humberto Maturana (2001). O professor nos ensina que todo fazer é um conhecer bem como todo conhecer é um fazer e que o ato de conhecer pode fazer surgir outro mundo. Tais conheceres e explicações se dão por meio do observar, segundo Maturana (2001). Para ele, devemos começar observando as explicações que damos sobre algo. Geralmente, elas são pautadas nas experiências que tivemos, e essas observações mudam de acordo com nossas experiências, que também mudam. Maturana (2001) busca com seus estudos explicar o fenômeno do conhecer. Para o autor:

Estamos continuamente atuando um sobre os outros, exigindo uns dos outros esses ou aqueles comportamentos e função de petições cognitivas “Você tem que fazer isto porque eu sei que isto é assim”, ou “Eu sei que isto é assim; se você não faz assim, está equivocado, não é consistente”, ou algum outro comentário parecido. De modo que esta ação do conhecer, de como conhecemos, como se validam nossas ações cognitivas, não é de todo modo trivial. Ela pertence à vida cotidiana. Estamos imersos nisso momento a momento. Por isso

somos nós, observadores, o ponto central da reflexão e o ponto de partida da reflexão (MATURANA, 2001, p. 24-25).

A explicação se dá por meio da linguagem, seja ela verbal ou não verbal, por meio de gestos e de expressões ou por meio de percepções outras que justifiquem, ou não, a experiência vivida. Tais explicações são a reformulação das experiências vividas aceitas pela pessoa que observa. Desta maneira, a explicação só será validada se aceita pelo observador. E esse observador pode ser qualquer um de nós.

Segundo os estudos de Humberto Maturana (2001), para entender a transcendência se faz necessário um aprofundamento no estudo do fenômeno do conhecer. Esse é um objetivo principal de seus estudos, que por sua vez se baseiam no desenvolvimento das pessoas e como suas observações singulares geram entendimentos sobre os mais diversos assuntos, que aqui estão pautados nas danças de salão. Essas observações partem das experiências que explicam o que conseguimos observar delas (das experiências). Maturana (2001) explana que as explicações são reformulações das experiências, apenas se o observador a aceita e a valida.

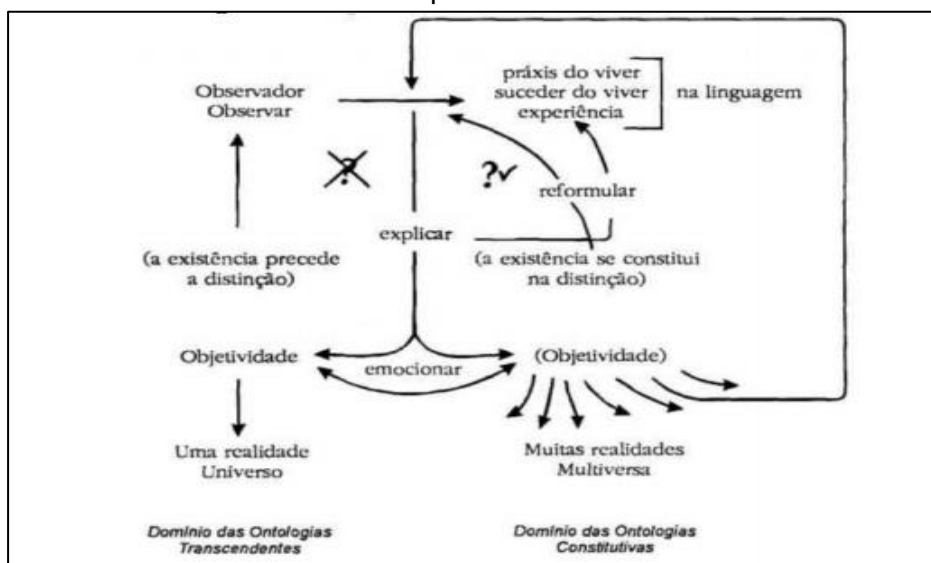
Eu quero separar esses dois momentos: a experiência e a explicação. Não quero separar o que a pessoa faz, pois nós vamos continuar fazendo essas coisas na vida cotidiana. No entanto, quero separá-las no discurso para poder lidar com a explicação, com a experiência que explico, e poder lhes dizer algo sobre o explicar. [...] As explicações são reformulações da experiência, mas nem toda reformulação da experiência é uma explicação. Uma explicação é uma reformulação da experiência aceita por um observador. Todos vocês sabem que se alguém pretende explicar um fenômeno, propõe uma reformulação e eu não a aceito, ela não é uma explicação. Se propõe uma reformulação e eu a aceito, essa reformulação é uma explicação. As explicações são reformulações da experiência aceitas por um observador (MATURANA, 2001, p. 28).

As aulas de danças de salão ainda se configuram com um modo de dançar tecnicista repassado de uma pessoa a outra, geralmente como uma duplicação daquilo que ouvem ou veem, ou seja, em muitas vezes em seus moldes tradicionalistas. O homem como professor, a mulher como parceira e não como detentora de conhecimento, de funções impostas que têm levado as danças de salão a continuarem com as hegemonias que elas carregam.

## 2.1 ONTOLOGIAS TRANSCENDENTES A PARTIR DE MATURANA

Na ontologia transcendente, não existe uma dinâmica da vida, da biologia. Há um ser vivo na relação, que se modifica, que interfere e que não é levado em conta. É comum em bailes – local para a prática das danças de salão, ou seja, fora do ambiente de ensino – verificar que as mulheres não podem recusar os convites a elas direcionados, pois os recusar seria uma falta de educação. Têm que cumprir algumas regras aprendidas durante as aulas, como dançar apenas com homens, aguardarem ser convidadas, consentirem com atitudes machistas escondidas em frases que deturpam e que a diminuem. Tais apontamentos são pautados em observações e repassados para aqueles que buscam as danças de salão. Cito na figura a seguir os estudos de Maturana (2001), que envolvem o observar a experiência e o explicar.

**Figura 1** – Diagrama ontológico: modos fundamentais de escutar e aceitar reformulações da experiência



Fonte: *Cognição, Ciência e vida cotidiana* (MATURANA, 2001, p. 29)

O professor Maturana (2001) desenvolveu nesta figura dois modos de escutar e de aceitar reorganizações da experiência. O lado esquerdo do diagrama mostra que o observador se comporta como detentor de certas habilidades como se elas fossem, nas palavras do autor, parte dele e são habilidades cognitivas. Ele (o observador) explica tudo por meio da razão. Afirma-se que se consegue observar as coisas, os fatos, os gestos, as movimentações, a dança exatamente como se vê, ou

seja, como ela é a partir daquilo que se observa. E a razão é uma propriedade da consciência humana. Não há questionamento nem pelo observador nem pelo observado, somos nós mesmos que assumimos esse papel e isso pode causar consequências. A primeira consequência é que os elementos que se usam para legitimar suas explicações estão postos independentemente do que se observa e de como se age ou reage diante dos fatos ou do que foi observado. A existência é independente do observador. Por outro lado, se aceito tudo a partir de um observador, preciso levar em conta sua biologia, a ontologia que o constitui, ou seja, não posso discernir entre ilusão ou percepção, pois se trata de observações feitas a partir das experiências de outrem, e isso não pode ser invalidado. Para tanto, o autor expõe que:

No caminho explicativo que indiquei à esquerda do diagrama, de alguma maneira, explícita ou implicitamente, eu assumo que posso distinguir entre ilusão e percepção, porque assumo que posso fazer referência a algo independente de mim. Percebo-o, vejo-o, detecto-o com um instrumento; a razão me permite dizer que isto é assim independentemente de mim; eu assumo esta capacidade (MATURANA, 2001, p. 32).

Do lado direito do diagrama, não há ferramentas que me permitam dizer se as temáticas são válidas, e preciso admitir o fato de que não posso diferenciar entre ilusão e percepção. O maior obstáculo não está em aceitar ou não uma observação, mas consiste em explicar como o fenômeno ocorre. Aqui, descreve-se as características do fenômeno, não se tenta explicá-lo. “No caminho explicativo à direita do diagrama, tenho que explicar como é que faço o que faço” (MATURANA, 2001, p. 32).

Com referência no diagrama, é possível afirmar que os estudos voltados para os fenômenos de observar e para o observador estão dispostos sobre o caminho explicativo da objetividade. Ela é dividida em objetividade sem parênteses e objetividade entre parênteses. Na objetividade sem parênteses, as explicações estão direcionadas às ciências clássicas, fazem referências a uma realidade como ela é. Na objetividade entre parênteses, a explicação é sempre uma maneira de propor uma reformulação da experiência, fala-se do que se observa a partir das experiências vividas e se assumem as possíveis consequências. Enquanto a objetividade sem parênteses é direcionada às ontologias transcendentais, a

objetividade entre parênteses se direciona às ontologias constitutivas. Maturana (2001) afirma:

No caminho explicativo da objetividade sem parênteses, meu escutar no explicar é um escutar fazendo referência a entes que existem independentemente de mim — matéria, energia, consciência, Deus. No caminho da objetividade entre parênteses, meu escutar é diferente, porque aqui escuto reformulações da experiência, com elementos da experiência, que eu aceito. Quer dizer, escuto com o critério de aceitação de reformulação da experiência com elementos da experiência. Notem que quando a criança aceita como explicação o relato de que é trazido pela cegonha, ela está aceitando uma reformulação da experiência de estar aqui, com elementos de sua experiência (p. 33).

Essa argumentação que vem sendo desenvolvida faz menção às práticas frequentes nas danças de salão no que tange ao ensino/aprendizagem. Com características intensas de dança de improviso, as danças de salão atribuem sempre que uma das duas pessoas que dançam tome a iniciativa de convidar para dançar, de propor os passos para improvisar, inclusive. Por motivos habituais, esta ação, de tomar a iniciativa, sempre está voltada para a figura masculina, apontando uma constância do homem como aquele quem decide como a dança vai acontecer.

Zamoner (2017) aponta e questiona que essa hegemonia ainda é muito presente nas danças de salão, sendo entendido, por muitos, como o objetivo principal da dança de salão (homem conduz e mulher é conduzida). Esse modo de agir está ligado a uma forma dominante e opressora de educação. Nela, mesmo havendo uma troca de ações (cocondução), é de responsabilidade do homem a satisfação das pessoas envolvidas na dança.

Sob o ponto de vista da etiqueta, é preciso lembrar que, primeiramente, um cavalheiro precisa pensar em deixar sua dama feliz. E a dama, precisa reagir ao trabalho do cavalheiro, revelando seu grau de satisfação. De forma muito delicada e inteligente, induzirá o cavalheiro a sentir realização [...] de início o cavalheiro se submete à decisão da dama por dançar ou não. Em sendo aceito, visa servi-la, satisfazê-la. Este seria o objetivo original da ideia de conduzir [...]. Assim, entendemos que quando um par se une para dançar, passa a ser missão de o cavalheiro concentrar-se em sua dama. Ficar atento a suas reações e expressões será seu foco. A partir destas manifestações, perceberá o que ela gosta e fará o necessário para satisfazê-la. Esta conduta seria o caminho para que o cavalheiro, ao atingir este objetivo, obtivesse a própria satisfação, realizando-se ainda por perceber-se capaz de satisfazer sua dama. A dama, por sua vez, precisa permitir que o cavalheiro atue enquanto

se revela para ele. Precisa confiar e reagir, indicando os caminhos para que ele possa satisfazê-la (ZAMONER, 2017, p. 61).

Tais pensamentos se apresentam de maneira comum entre quem dança as danças de salão, como uma reprodução daquilo que veem, ouvem ou aprendem durante as aulas práticas. Este tipo de comportamento e/ou hábito cognitivo está ligado ao modo da objetividade sem parênteses, ou seja, a pessoa é levada a reproduzir da maneira como foi ensinada. Não se leva em consideração a diversidade dos corpos participantes nem as diversas formas de produções já existentes para as danças de salão.

A dança de salão ainda propagandeia uma ordem binária em suas práticas. Denomina-se cavalheiro a representação do masculino, cabendo-lhe quase que exclusivamente a ações de tomadas de decisão. Denomina-se dama a representação feminina, cabendo-lhe reagir às conduções do cavalheiro. Fica, portanto, explicitado nesta estrutura da dança de salão um modelo social em relação ao homem e à mulher ligado a ontologias transcendentais, como heteronormatividade e machismo, por exemplo. Contudo, estes não são os únicos temas tratados como transcendentais dentro dessa arte de dançar em par. Outros, como sexismo, sociedade patriarcal, masculinidade tóxica, que neste caso atingem aos homens, são muito latentes em suas práticas. Não sendo apenas as mulheres a sofrerem com submissão ou subalternização de suas ações nas danças de salão.

## 2.2 LUGAR DOMINANTE DO OBSERVADOR

Ao pensarmos na história evolutiva da espécie humana, é bem provável termos uma sensação atônita, pois estudos feitos acerca do comportamento das pessoas não têm nos alcançado e muito menos feito diferença em algumas áreas, como na dança de salão por exemplo. Somos, infelizmente, uma sociedade carente e cheia de vulnerabilidades, que insiste em não acompanhar ou em não querer acompanhar a evolução dos estudos, das ciências, das experiências em relação ao desenvolvimento humano. A nossa percepção visual e sensível a respeito de temas políticos, sociais e humanos causam descontinuação na simetria do que vemos (SANTOS, 2018).

Uma mesma situação pode ter duas explicações distintas, a depender de quem as observa e o que pode repassar sobre o fato observado. O que há na imagem a seguir?

**Figura 2 – Eu percebo**



Fonte: <https://eupercebo.unb.br/2019/11/16/figuras-ambiguas-e-neurociencias-por-que-nossa-percepcao-muda-diante-de-um-mesmo-estimulo/>.

Ao analisarmos a figura anterior, poderemos ter duas explicações distintas. A primeira, e a mais comum, pode se tratar da imagem de uma praia, observada por duas pessoas, com uma árvore de galhos secos, um tronco cortado com uma vegetação ao longe ao entardecer. A segunda pode retratar a mesma praia, com as mesmas pessoas observando a imensidão do mar, a mesma árvore com galhos secos e um tronco cortado. Porém, a segunda observação pode atentar para um bebê que se forma na curva da parte de terra com os galhos secos da árvore em evidência.

Mas quais das duas explicações são verdadeiras em relação à imagem? As duas. Uma vez observada, a imagem fará referência àquilo que, aos olhos do observador, foi capturado. Algumas vezes poderá ser apenas a remontagem daquilo que disseram do que constava a imagem. Outras vezes pode tornar a observar, por quantas vezes se fizer necessária, ou se quiser, até que possa representar algo diferente. Após a explicação sobre a segunda possibilidade da imagem, é possível que se busque vê-la, porque já foi mostrado que ela existe. E, talvez, se ela for

repassada, será, também muito provavelmente, com a intenção de que o próximo observador também consiga perceber o bebê e não mais apenas a praia.

Esta argumentação mostra que uma pessoa mesmo estando exposta a uma forma outra de perceber um fenômeno, por muitas vezes procura a percepção mais simples, seja com referência na própria experiência ou na experiência de outro observador que se aceita como sendo verdadeira.

Santos (2018), em sua explanação sobre os paradigmas dominantes, observa que a matemática fornece à ciência moderna um instrumento privilegiado de análise e também a lógica da investigação de um fenômeno. Porém, deste lugar da matemática, à ciência moderna surgem dois grandes problemas. O conhecer tem significado de quantificar e o que não se pode quantificar é, cientificamente, irrelevante, de acordo com o autor.

O primeiro problema apontado pelo autor revela que todo e qualquer conhecimento, experiência e saber que faz referência ao fenômeno estudado – aqui, pautado na dança de salão – são inabilitados, pelo fato de que a exatidão científica de algo se mensura por meio de medições, ou seja, tudo que não pode ser medido ou matematicamente mensurado é ignorado. O segundo problema é pautado na incompreensibilidade. “O mundo é complicado e a mente humana não o pode compreender completamente” (SANTOS, 2018, p. 28).

Os estudos de Boaventura de Sousa Santos (2018) nos alertam para os dois tipos de saberes: os formais, dados através do conhecimento científico, sistematizado pela lógica e pela matemática, e o que ele chamou de “ciências sociais”, tendo como base as singularidades de cada pessoa.

Distingo duas vertentes principais: a primeira, sem dúvida dominante, consistiu em aplicar, na medida do possível, ao estudo da sociedade todos os princípios epistemológicos e metodológicos que presidiam ao estudo da natureza desde o século XVI; a segunda, durante muito tempo marginal, mas hoje cada vez mais seguida, consistiu em reivindicar para as ciências sociais um estatuto epistemológico e metodológico próprio, com base na especificidade do ser humano e sua distinção polar em relação à natureza. Estas duas concepções têm sido consideradas antagônicas, a primeira sujeita ao jugo positivista, a segunda liberta dele, e qualquer delas reivindicando o monopólio do conhecimento científico-social (SANTOS, 2018 p. 33-34).



Santos elenca alguns obstáculos que as ciências sociais encontram, mas que são superáveis. Por exemplo, não há para as ciências sociais teorias explicativas. Os fenômenos sociais são historicamente instruídos e culturalmente estabelecidos. O comportamento das pessoas é modificável, logo, o seu conhecimento sobre o fenômeno também se torna mutável. O autor ainda explana que:

[...] nas ciências sociais não há consenso paradigmático, pelo que o debate tende a atravessar verticalmente toda a espessura do conhecimento adquirido. O esforço e o desperdício que isso acarreta é simultaneamente causa e efeito do atraso das ciências sociais. [...]O comportamento humano, ao contrário dos fenômenos naturais, não pode ser descrito e muito menos explicado com base nas suas características exteriores e objectiváveis, uma vez que o mesmo acto externo pode corresponder a sentidos de acção muito diferentes (SANTOS, 2018, p. 37-38).

Traçados por condições teóricas e sociais, o conflito dos paradigmas dominantes são os resultados mútuos de uma multiplicidade de situações: aquilo que se percebe, como o observador aprecia o fenômeno; como ele o transmite; se é levado ou não em consideração suas vivências e as experiências que ele alcançou; como o meio social o influencia, ou não, em sua tomada de decisões. Há um ser que se modifica, porém essas modificações nem sempre são levadas em consideração na continuidade da observação do fenômeno.

Estando não apartadas dessas questões, as danças de salão vão sendo assim ensinadas, como uma “educação bancária” (FREIRE, 2005). Por inúmeras vezes, o corpo da pessoa é negado enquanto sujeito, como se lhe fosse impedida a capacidade de compreensão, de comunicação. Assim sendo, ela (a pessoa) é vista apenas como um objeto um depósito de informações programável apenas para aquela função: “armazenar dados”.

Relacionado à educação bancária, Freire (2005) aponta:

Por isto mesmo é que uma das características desta educação dissertadora é a “sonoridade” da palavra e não sua força transformadora. Quatro vezes quatro, dezesseis; Pará, capital Belém, que o educando fixa, memoriza, repete, sem perceber o que realmente significa quatro vezes quatro. O que verdadeiramente significa capital, na afirmação, Pará, capital Belém. Belém para o Pará e Pará para o Brasil {38}. A narração, de que o educador é o sujeito, conduz os educandos à memorização mecânica do conteúdo narrado. Mais ainda, a narração os transforma em “vasilhas”, em recipientes a serem “enchidos” pelo educador. Quanto mais vá

“enchendo” os recipientes com seus “depósitos”, tanto melhor educador será. Quanto mais se deixem docilmente “encher”, tanto melhores educandos serão. Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante. Em lugar de comunicar-se, o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los (FREIRE, 2005, p. 37).

Essa prática é muito comum na “transmissão” de conhecimentos das danças de salão. É apresentada uma infinidade de passos, que quanto mais se executar, melhor será “*para sua dança pessoa*” e demonstra “*inteligência/sabedoria/experiência*”.

O professor, de uma forma ou de outra, termina sendo referência para o aluno que se especializa e que, após algum tempo de prática, vai “transmitir” os ensinamentos primordialmente recebidos da mesma maneira. É dessa forma que a dança de salão vai sendo transmitida, ainda em seus moldes dominantes e transcendentais, reafirmando o lugar oprimido que a mulher tem ocupado.

## 2.4 A CARTILHA DO SALÃO AINDA SE MANTÉM VIVA

Para começar, o professor precisa *valorizar* (grifo da autora) e verdade a presença de cada um. Precisa reconhecer permanentemente que todos influenciam a dinâmica da sala de aula, que todos contribuem. Essas contribuições são recursos. Usadas de modo construtivo, elas promovem a capacidade de qualquer turma de criar uma comunidade aberta de aprendizado. Muitas vezes, antes de o processo começar, é preciso desconstruir um pouco a noção tradicional de que o professor é o único responsável pela dinâmica da sala (bell hooks, 2017, p. 18).

Com base nessa citação, a dança de salão, aqui analisada, tem pautado suas ações em moldes estabilizados no tempo. O recorte histórico das danças de salão feito aqui será compreendido a partir das cortes europeias. Portanto, com esse recorte hegemônico europeu, a dança de salão era vista como uma forma de melhorar a conduta pessoal e as vivências sociais entre as pessoas, em geral, brancas e ricas. Essas regras ainda são vigentes, vale continuamente lembrar e resistir, contestar, com argumentações e rechaçar. Importante ressaltar que existem danças, hoje caracterizadas como dança de salão, que são de origem africana,

como a Kizomba, por exemplo, porém são disseminadas com base na mesma hegemonia trazida das cortes.

Consoante aos estudos de Zamoner (2017), o comportamento humano é baseado em um conjunto de normas e de regras, mais comumente conhecido como código de ética, em que cada sociedade prevê a finalidade de estabelecer ordem no ambiente. Ainda de acordo com a autora, a dança não caminhava junto com as regras de etiqueta. Porém encontraram-se nos salões de festividades, no momento em que a dança passou a fazer parte da vida social das pessoas da corte e um dos elementos de etiqueta.

Os estudos feitos por Zamoner (2017) apontam que durante o reinado de Luiz XIV as atividades culturais foram muito estimuladas, principalmente as danças. Foram, pelo rei da França, custeados vários bailes nos quais eram difundidas técnicas de danças e regras de etiqueta envolvendo as mais variadas vertentes da Arte, como música, dança e teatro. A “Academia Real de Dança,” criada pelo rei Luis XIV (1661), aplicava danças padronizadas tanto de maneira solo como em grupo. A academia perdurou até por volta de 1780, ano em que a valsa surgiu nos salões europeus. Essa dança tinha característica acentuada de ser dançada em par, momento em que a história aponta, segundo a autora, para o início das danças de salão.

Habitado a realizar festas, o rei Luis XIV criou bilhetes, em formatos de etiquetas, que anexava aos convites. Eles eram entregues por escrito na entrada do baile e também colados nas paredes do Palácio de Versalhes, local onde ocorriam os bailes. Esses bilhetes receberam o nome de *L'Etiquette* (ZAMONER, 2016) e continham regras de conduta para ingresso e para a permanência nos bailes. A justificativa para a criação desses bilhetes se deu pelo descontentamento da linguagem utilizada e da maneira como os nobres se comportavam durante as festas. Foi uma espécie de exigência na imposição de limites. Tais regras iam desde a maneira como se dirigir ao rei, até os comportamentos entre homens e mulheres, incluindo a dança. A sentença que determina o que cada pessoa deve fazer e como se comportar pode aqui ser entendida como um dispositivo de dominação. A partir de então, ainda de acordo com Zamoner (2017), a palavra “etiqueta” foi popularizada como sendo um conjunto de regras e de boas maneiras.

Com o surgimento da valsa e o aumento das festas promovidas, a grande preocupação era a distinção entre o bruto e o civilizado, uma vez que o bom trato

social já se fazia presente nas práticas de danças. Alguns manuais contendo regras já haviam sido publicados até então, aponta Zamoner (2017). Porém, os livros que continham conhecimentos de danças só foram publicados após o surgimento da valsa.

**Figura 3** – Capa de um livro de dança de salão



Fonte: *Dança de salão: uma força civilizatriz* (1854) (ZAMONER, 2016).

O livro *Dancing and prompting, etiquette and deportment of society and ball room* (1854) funcionou como um manual que trazia a dança como sugestão de uma regra de conduta. Em suas primeiras páginas, um recado aos pais, solicitando colocarem suas filhas em aulas de danças com a finalidade de evitarem gastos com médicos, uma vez que além ajudar na conduta, a dança era benéfica no sentido de evitar enfermidades. Discutia também sobre algumas danças que aconteciam nos salões, como a valsa, por exemplo.

A etiqueta na dança de salão, relacionada nesta pesquisa como uma ontologia transcendente (MATURANA, 2001), é discutida há séculos e até os dias atuais é geradora de discussão, pois promove dúvidas e polêmicas. Apenas o homem convida para dançar? A mulher não pode recusar a um convite? Por que

causa estranhamento um casal que foge aos padrões heteronormativos dançarem? Ainda é muito comum professores ensinarem os comportamentos sociais que acreditam regerem as danças de salão, que vão desde a roupa adequada até a aceitação de um convite para dançar. As barreiras encontradas nas práticas de dança de salão poderiam ser transpostas, se esse modelo de cartilha, apontada pelos estudos de Zamoner (2016), não se fizesse tão presentes em suas práticas.

No livro *Etiqueta para a dança de salão: primeiros passos*, Maristela Zamoner (2017) elenca uma gama de normas de comportamentos que foram criados, a fim de colaborar para o bom convívio social. A autora analisa normas que vão desde o asseio pessoal, como tomar banho, usar um bom perfume, uma roupa adequada e envolve também a questão da aceitação de um convite para dança. A autora aponta também que ainda se mantém uma disposição obsoleta (e esta pesquisa afirma como violenta e autoritária) a recusa do convite para dançar.

É muito difundida uma regra pasteurizada para todos os salões: nunca se deve recusar uma dança. Seria uma das maiores gafes que podem ser cometidas. Há quem diga, a mulher que recusa uma dança ficará malvista, podendo não ser mais convidada pelo cavalheiro recusado nem pelos que notaram o ocorrido (ZAMONER, 2017, p. 61).

E ainda, se a mulher estiver acompanhada, deve-se solicitar ao seu acompanhante e só após prévia autorização, direcionar o convite à mulher. Esse ato afirma uma submissão que vem sendo questionada tanto nos salões quanto nas salas de aula, o posicionamento feminino. Após essa afirmação, Zamoner (2017) aponta que a recusa do convite pode acontecer caso se observe que o cavalheiro demonstre comportamentos de embriaguez, de assédio ou qualquer outro comportamento que venha importunar a mulher. A estudiosa aponta que:

Quando a pessoa a ser convidada não pertence ao rol de conhecidos, vale a pena conferir se está ou não acompanhada. É preciso muito tato, por exemplo, para convidar uma dama que está acompanhada do marido e vice-versa. É prudente certificar-se sobre o tipo de salão em que se encontra, para saber se não é uma gafe tirar para dançar alguém acompanhado. Se não for, vale verificar qual seria a melhor maneira de proceder naquele lugar: solicitar ao marido e depois para a dama ou pedir licença ao marido e, em seguida, convidar a dama. Quando a pessoa que se deseja convidar faz parte de seu grupo e está acompanhada, é apropriado pedir licença ao acompanhante. É muito desagradável para um casal

quando um dos dois é tirado para dançar, ignorando-se seu acompanhante (ZAMONER, 2017, p. 74).

Livros e documentos que trazem a etiqueta como ferramenta principal do conjunto de regras a serem seguidas nos salões objetivam apontar o comportamento “adequado” (transcendente, diga-se) em ambientes de dança. São importantes, como estudos e pesquisas, as reflexões trazidas por esses documentos, porém são plausíveis de mudanças, uma vez que as pessoas mudam, os interesses, a forma de comportar-se, a concepção de par (duas pessoas que dançam), por exemplo.

A Estudantina<sup>6</sup>, gafieira originária do Rio de Janeiro, é bem conhecida do público em geral por meio da TV, através de novelas como a “Força do Querer”, por exemplo, de 2017. O Estatuto da Gafieira está afixado na entrada do estabelecimento. Nele está listado o que pode e o que não pode ser feito, ou a maneira como pode ou não se comportar dentro do ambiente, a saber:

#### AOS CAROS FREQUENTADORES

A presença de vocês é primordial, tudo aquilo que vamos relatar é de grande importância, para que os nobres amigos possam permanecer à vontade. Não queremos ser radicais nem inoportunos, o que queremos é que todos sintam-se bem e anseiem voltar à Estudantina Musical.

Art. 1- Não é permitida a entrada de Cavalheiros:

- A) de camisetas sem mangas
- B) de bermudas
- C) de chinelo de qualquer tipo
- D) alcoolizados
- E) chapéu ou qualquer objeto que cubra toda a cabeça.

Art. 2- Não é permitida a entrada de Damas:

- A) de shorts ou bermudas curtas
- B) camiseta tipo regata

---

<sup>6</sup> Fundada em 1928, por um estudante de Direito, por isso o nome de “Estudantina”. Um local de encontro de compositores e de cantores da música brasileira. Seu início se deu no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro, anos mais tarde, em 1942, mudou-se para a Praça Tiradentes. Em 1978, a então professora Maria Antonietta passou a ministrar aulas de dança de salão no palco principal da “Estudantina”, de maneira que atraiu diversos amantes das danças de salão. Houve rumores que o espaço havia fechado em 2017 e reaberto, no mesmo local, em 2018, porém com outro nome “Nova Gafieira”, que mais tarde passou a se chamar de Centro Cultural Estudantina Musical, que recebeu da Prefeitura do Rio de Janeiro o título de Patrimônio Cultural Carioca, por seus anos de história e de resistência cultural, e ainda que segue os mesmos padrões da época em que abriu pela primeira vez. Disponível em: <http://guiaculturalcentrodorio.com.br/gafieira-estudantina-musical/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

- C) chinelos de qualquer tipo
- D) chapéu, lenços tipo turbantes ou qualquer objeto que cubra a cabeça, fazendo parte ou não da indumentária

Art. 3- No salão não é permitido:

- A) uso de bolsa tira-colo grande ou pequena
- B) portar cigarro aceso na pista de dança
- C) entrar na pista de dança com copos e garrafas com exceção dos garçons
- D) dançar mulher com mulher e homem com homem.

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

- A) beijar demoradamente ou escandalosamente
- B) Cavalheiro colocar Dama no colo ou vice versa
- C) provocar confusões
- D) berrar, gritar ou gesticular exageradamente
- E) colocar os pés ou subir nas mesas e cadeiras sob qualquer pretexto
- F) não é permitido dançar espalhafatosamente, incomodando os demais dançarinos.

Art. 5- A desobediência de qualquer um dos artigos citados do presente estatuto poderá implicar nas seguintes sanções ao infrator:

- A) advertência verbal
- B) retirada do recinto
- C) suspensão a critério do dono da casa.

Parágrafo Único: trajar aos freqüentadores desta gafieira: passeio ou esporte fino gosto.

E assim conseguirá divertir-se em um ambiente onde poderá trazer familiares e amigos, tendo a certeza de que você é, na Estudantina, um baluarte do respeito e do prazer<sup>7</sup> (VIEIRA, 2010 *apud* ZAMONER, 2017 p. 94-95).

Da corte de Luiz XIV ao Rio de Janeiro na atualidade, cada salão teve/tem suas regras de etiqueta e de conduta comportamental. Porém, algumas dessas regras dominam e transcendem a prática das danças de salão. Ainda imperam marcadores sociais, como o machismo. A mulher não é ouvida, ainda aguarda o convite e a condução. Pouco se discute sobre essas questões, que cada vez mais têm tomado espaço nos salões de baile e nas salas de aula.

A emergência na manutenção de padrões e de procedimentos heteronormativos se situa em um contexto social baseado em um machismo estrutural como um dos muitos pilares que sustentam a sociedade patriarcal na qual vivemos. As danças de salão foram e são influenciadas por essas estruturas. As

---

<sup>7</sup> Na Estudantina Musical, há uma placa na entrada do estabelecimento contendo tais informações. A foto é de autoria de F.B. Veiga, datada de 02 de junho de 2010.

práticas das danças a dois podem afetar as relações por meio de ações concretas que modifiquem esses mecanismos preestabelecidos.

O termo “patriarcado” se refere ao sistema em que, historicamente, o homem, considerado chefe da família, tinha, e na maioria das vezes ainda tem, plenos poderes, inclusive econômicos e legais sobre seus dependentes (LENER, 2019).

Patriarcado, em sua definição mais ampla, significa a manifestação e institucionalização da dominância masculina sobre as mulheres e crianças na família e a extensão da dominância masculina sobre as mulheres na sociedade em geral. A definição sugere que homens têm o poder em todas as instituições importantes da sociedade e que mulheres são privadas de acesso a esse poder. Mas não significa que as mulheres sejam totalmente impotentes ou privadas de direitos, influência e recursos. Uma das mais árduas tarefas da História das Mulheres é traçar com precisão as várias formas e maneiras como o patriarcado aparece historicamente, as variações e mudanças em sua estrutura e função, e as adaptações que ele faz diante da pressão e das demandas das mulheres (LERNER, 2019, p. 390).

O papel social determina a desigualdade entre homem e mulher tanto na sociedade quanto na arte, em especial nas danças de salão. E este discurso foi naturalizado a partir da observação de que a biologia da mulher é voltada para procriação, enquanto a biologia do homem é inclinada para a virilidade e a força. A mulher também é considerada como frágil, observação afirmada na expressão, errônea, mas comum na sociedade sexo frágil.

Estas questões refletiram e ainda refletem na maneira de se portar tanto do homem quanto da mulher dentro dos salões de baile, ainda se mantendo viva a “cartilha” que muitos seguem, afirmando assim um lugar de pouco esforço dos praticantes em tornar a dança acessível a todas as pessoas.

Segundo bell hooks (2017), é necessário criar estratégias para cultivação de um ambiente culturalmente diverso.

Os educadores têm de reconhecer que qualquer esforço para transformar as instituições de maneira a refletir um ponto de vista multicultural deve levar em consideração o medo dos professores quando se lhes pede que mudem de paradigma [...] as pessoas têm dificuldade de mudar de paradigma e precisam de um contexto onde deem voz a seus medos, onde falem sobre o que estão fazendo, como estão fazendo e por quê (bell hooks, 2017, p. 51-52).



Tais maneiras de tentar constituir novos olhares para a dança de salão já se faz presente, principalmente dentro das academias, onde têm emergido pesquisas que questionam o lugar da mulher na prática de dançar a dois. Tais pesquisas têm levantado também discussões outras, tão importantes e emergentes quanto o papel da mulher como praticante e/ou professora.

### 3 OPRESSÃO DOS SALÕES

De maneira geral, os levantes vêm mais da indignação, da recusa, da raiva, de uma condição em que se vê a dignidade, vinculadas aos limites morais do que se deve ser suportado, negada ou aniquilada. E essa indignação se propaga entre as pessoas, unindo todos aqueles que passavam despercebidos, que se curvavam ou de certa maneira estavam “caídos no chão”, pessoas para as quais o fato de se levantar e ter esperanças encarna, fisicamente, o risco de afirmar sua dignidade (BUTLER, 2017, p. 24)

Butler (2017) afirma que um levante é feito após a constatação de uma ação sofrida inaceitável. É preciso que haja o reconhecimento não só da pessoa que foi atingida, mas de um grupo que compartilhe a mesma sensação de limite ultrapassado. Para ela, “seres humanos fazem levantes em grande número quando se indignam ou estão fartos de se sujeitar, ou seja, o levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado” (BUTLER, 2017, p. 23). O levante, entendido como uma forma de manifestação e/ou ato de mostrar indignação contra algo, aqui funciona como um dispositivo para unir pessoas em prol de questões que atingem a um grupo social de qualquer natureza.

As mulheres nas danças de salão são exaltadas como sendo aquelas que abrilhantam o salão, demonstram leveza. Mas também são alvos fáceis de assédio, têm seus posicionamentos, enquanto professora e aluna, negados ou são instruídas a ser submissas.

Esse apagamento vivido pelas mulheres que praticam as danças de salão pode ser entendido como uma ontologia transcendente (MATURANA, 2001). Um argumento que apresento é que esse modo de ontologia se manifesta através de paradigmas dominantes (SANTOS, 2010), que estão presentes na ação de dançar em par. O discurso (dominante), como justificativa para tais ações, das pessoas praticantes, inclusive de algumas mulheres, são desenvolvidos e baseados em discriminações, afastando da prática dessas danças as pessoas que não compactuam com eles e seus modos de operar. Esses discursos são reiterados, há anos, por pessoas que aparentemente vivenciaram uma época em que não se questionava com tanto afinco tais discriminações, que sempre existiram, mas não eram questionadas e/ou estudadas de forma explícita.

É preciso gerar discussões, debater qual é o papel da mulher nas danças de salão, apontar qual tipo de ação tem causado o seu silenciamento, mesmo quando

este lugar de falar sofrer tentativa de bloqueio ou de invalidez, como traz Butler (2017):

O Levante é um pôr-se de pé junto a outros contra uma forma de poder, é se mostrar e se fazer ouvir em situações nas quais, justamente, não é permitido se por de pé, se mostrar e se fazer ouvir. O levante não se dá simplesmente pelo valor simbólico de parecer em público quando esse ato é proibido. Ele se faz com certa energia, força, com uma intenção física e visceral que não é apenas individual, mas compartilhada – o levante se dá com uma determinação que um dia vai por fim a uma condição comum por tempo demais suportada (BUTLER, 2017, p. 25).

As discussões existentes, principalmente as acadêmicas, que envolvem questões sociais e cognitivas na dança de salão, embora ainda escassas, são de grande valia e geram abertura para discussões que dão mais visibilidades às mulheres.

Quando pensamos em poder, em transcendência, em dominação dentro das danças de salão, pensamos automaticamente em força suprema, em alguém que a detém e a mantém. Esse poder recai sobre o homem. É dele o poder de decidir com quem dançar e como dançar, escolher os passos, em ser a figura mais importante na sala de aula. Ele, o poder, é atribuído a uma pessoa que exerce uma influência sobre outras (BRÍGIDO, 2013).

Discutir as relações de poder, contidas nas danças de salão, pode nos levar a refletir que tais relações estiveram, e ainda podem estar, ligadas ao convívio social. O pai tem poder sobre o filho, o professor tem poder sobre o aluno, o gerente tem poder sobre os funcionários, o homem tem poder sobre a mulher. Mas podem caber as perguntas: como surgiram essas relações? Como e por que as perpetuam até os dias atuais? São baseadas em quê?

### 3.1 PODER EXISTENTE NAS DANÇAS A DOIS

Esta pesquisa considera ser fundamenta aos estudos de Foucault (2004) para uma compreensão da complexidade do que seja poder:

É preciso não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e hegemônico de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros; mas ter bem presente que o poder não é algo que

se possa dividir entre aqueles que o possuem ou o detém exclusivamente e aqueles que não o possuem. O poder deve ser analisado como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles (FOUCAULT, 2004, p. 162-63).

Michel Foucault (2004), filósofo francês, aborda o tema “poder” diferente de concepções clássicas, como a política, por exemplo, que faz uso do termo como sendo a capacidade de impor algo que deve ser obedecido.

Para Foucault (2004), o poder não está localizado ou centrado em uma instituição, ele acontece a partir de uma relação de força, onde esta, por sua vez, está em todos os lugares. Assim sendo, não existe poder, e sim relações de poder. Por mais que possam parecer invisíveis, essas relações acontecem nas danças de salão, de maneiras imperceptíveis. Desde verbalizações como cavalheiro e dama, condutor e conduzido: a mulher aguarda o comando; seja homem dançando e rebole menos; não se preocupe é assim mesmo. A relação de poder também pode se manifestar em um abraço mais apertado, uma mão inconveniente, ou até mesmo em uma rejeição. Há bailes nos quais a mulher não é retirada para dançar até que “prove” que sabe realmente dançar.

Foucault (2004) também propõe uma reflexão sobre a maneira pela qual os espaços se organizam, como se poder abrangesse as pessoas inseridas nas relações, tanto as pessoas que exercem o poder quanto aquelas sobre as quais o poder se exerce. Assim, o autor aponta ser essa a forma de entendimento de poder característica das sociedades que se estabelecem na atual sociedade.

Foucault (2004) indica dois fatores que funcionam como “dispositivos”. O autor define “dispositivo” como sendo os meios pelos quais se utilizam para exercer esse poder, são formas, caminhos que são utilizados de maneiras discretas.

O dispositivo, portanto, está inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relação de força sustentando tipos de saber e sendo sustentados por eles (FOUCAULT, 2004, p. 218).

Os dispositivos apontados por Foucault (2002) são vigilância e punição. A vigilância funciona como uma espécie de observação. Na obra de Foucault *Vigiar e Punir* (2002) o autor aponta um estudo sobre a evolução histórica da legislação penal e os métodos coercitivos utilizados pelo poder público como forma de repressão. Para este estudo, não estará em foco a significação dos termos como Foucault (2002) apresenta, por meios jurídicos. Porém é com a identificação desses dispositivos, que Foucault (2002) desenvolve sua análise do poder disciplinar, que já não mais se apresenta de forma central, mas que atua nos diversos níveis sociais, um poder que ao invés de punir, negar ou proibir tenta produzir um indivíduo mais hábil.

Michel Foucault (2002) propõe que as relações de poder podem ser melhores entendidas quando damos uma atenção especial ao conceito de verdade, pois elas são construídas baseadas em verdades do que seja da natureza da pessoa (uma verdade ontológica transcendente, possível afirmar). O sistema elabora e reproduz a verdade, ancorada em suas necessidades. Para tanto, ele aponta que:

O importante, creio, é que a verdade não exista fora do poder ou sem poder. A verdade é deste mundo, ela é produzida nele, graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discursos que ele acolhe e faz funcionar como verdadeiros os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros, as técnicas e os procedimentos que são valorizados para obtenção da verdade, o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdade (FOUCAULT, 2004, p. 15-16).

Algumas pessoas acreditam que a história bíblica disseminada pelo poder religioso cristão é de que a mulher foi criada a partir da costela do homem (Adão). Por correspondência ontológica transcendente dominante, a mulher é devedora de obediência ao homem. Dos tempos mais remotos até os tempos mais atuais, ainda se vê esse pressuposto muito evidente nas relações sociais, a partir de uma específica concepção religiosa. Eva, a primeira mulher apresentada à sociedade, trouxe o pecado para a terra, expulsou o homem do paraíso, tornando-se então a figura representativa de desobediência, de culpa e de pecado.

A sociedade adotou um modelo genérico de ser mulher que até, infelizmente, às vezes, a própria mulher, pode questionar-se sobre esse lugar. Vestir cor de rosa,

não falar alto, sentar-se sempre de pernas cruzadas, obedecer ao homem (pai, irmão, marido), não questionar atitudes masculinas e a aceitar, mesmo que não concorde, e ser submissa. Tais comportamentos estão ligados a esse modelo social de ser mulher.

*“Amélia não tinha menor vaidade, Amélia que era mulher de verdade” (Ai que saudade da Amélia, de Ataulfo Alves)*

ou ainda

*“Eu nasci assim, eu cresci assim, eu vivi assim, eu sou mesmo assim, vou ser sempre assim, Gabriela.” (Modinha para Gabriela, de Dorival Caymmi)*

Flávia Biroli (2018) constrói a árdua caminhada das mulheres contra a desigualdade. Nela, as conquistas ainda enfrentam resistências e retrocessos. Inicialmente, ela levanta um questionamento, aparentemente fácil de discorrer, e logo em seguida aponta, de fato, a realidade da questão:

Onde estão as mulheres? Todas em posição desvantajosas. Separadas pelas marcas de classe, raça, etnia e região, compartilham, em diferentes graus, os prejuízos de um acesso restrito à cidadania. A inclusão precária do sexo feminino em nossa sociedade configura uma democracia incompleta (BIROLI, 2018, p. 3).

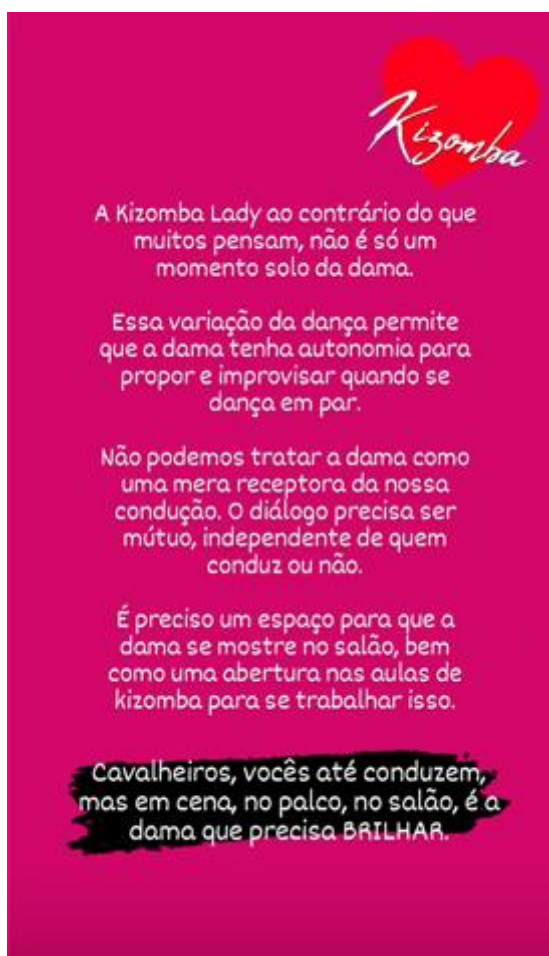
Os locais de dança de salão, de uma forma ainda escassa, têm dado espaço e abertura a discussões significativas para a arte de dançar a dois. E ainda assim alguns elementos atuantes das danças de salão continuam a reproduzir papéis que estimam como a mulher deve se portar, reafirmando as concepções machistas e heteronormativas. Esta diferença ainda é muito nítida em salas de aula onde há a reafirmação das relações de poder que, comumente, estão voltadas para o homem. Biroli (2018, p. 24) aponta que a posição das mulheres nas relações de trabalho está no cerne das formas de exploração que caracterizam a dominação de gênero (ou do patriarcado). Ela ainda afirma que:

[...] a divisão sexual do trabalho é produtora de gênero, ainda que não o seja isoladamente. Ela compõe as dinâmicas que dão forma a dualidade feminino-masculino, ao mesmo tempo em que posiciona as mulheres diferente e desigualmente segundo classe e raça (BIROLI, 2018, p. 38).

A autora defende que a divisão sexual de trabalho, reafirma esse lugar de não poder fazer, discutir ou realizar certas tarefas por parte das mulheres. Com essa divisão, as habilidades desenvolvidas para a realização de um trabalho doméstico, por exemplo, embora aponte ações significativas, são desvalorizadas e pouco reconhecidas. Denota nas ações que mulheres, feitas para o lar, e apenas para o lar, não dispõem de sabedoria para executar, de forma excepcional, qualquer outra atividade.

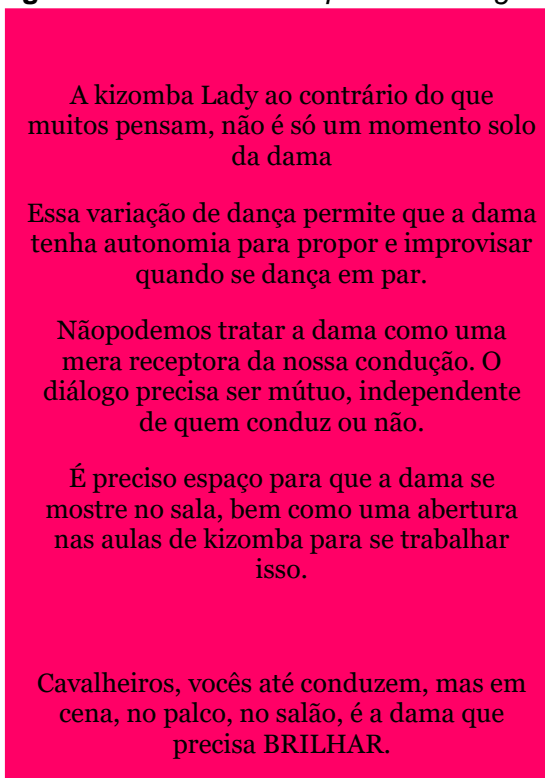
Tais observações vão de encontro a questões dos saberes dentro das salas de aula na dança de salão, colocando a mulher nesta posição de não ter capacidade necessária para repassar os ensinamentos de danças aos alunos. São alvos de preconceito e de ações que, por muitas vezes, podem as invalidar como professoras. Apresento a imagem:

**Figura 4 – Post do story do Instagram**



Fonte: Story do Instagram (2022).

**Figura 5** – Reescrita do *post* do *Instagram*



Fonte: Adaptado de *story* do *Instagram* (2022).

Um apontamento sobre a Kizomba: uma dentre tantos ritmos adotados pela dança de salão, é um estilo musical e de dança africana originário da Angola. Com passos curtos e passadas lentas, dançado a dois de forma muito junta, trabalha-se muito o rebolar e movimentos de encaixe e de desencaixe do quadril. Embora estejamos tratando de uma dança africana, e não europeia, os moldes, as morais, com os quais se dançam remetem àquela dança de salão surgida nas cortes, aqui já comentada, e que silenciam as mulheres.

A imagem faz referência a uma postagem feita na rede social *Instagram*, através de *story*, com visualização máxima de 24h. Assim sendo, não se encontra mais disponível para visualização. Trata da tentativa de quebra de um conservadorismo que ainda muito se percebe dentro das danças de salão.

A referida postagem traz com ela conceitos estabelecidos por pessoas praticantes de dança de salão, que entendem que a Kizomba, que sempre se mostra muito sensual, não pode demonstrar (a sensualidade). As pessoas esquecem ou não entendem que a sensualidade está no corpo de todas as pessoas, sendo exaltada ou não. Erroneamente, a interpretação dessa sensualidade para a Kizomba



se apresenta de duas maneiras: a primeira como sendo um momento lady (a mulher pode executar passos sem que seja necessária uma condução), ou que ela (a mulher) está querendo seduzir o homem com o qual está dançando.

A primeira interpretação, por muitas vezes, não é tão explorada em sala de aula, por entenderem que na dança a dois não existe, ou não pode existir uma exploração solo da mulher. E porque também a exploração em demasia dessa sensualidade pode acarretar em assédio. Não por parte da mulher, mas por, de maneira errada, o homem entender que aquele momento o qual ela rebola, por exemplo, é um convite para que ele a abrace com mais interesse.

Comumente, nas aulas de dança de salão, especificamente a Kizomba, não é, ou pouco é explorado as questões sensuais como algo parte do corpo. Porém, quando há a exploração mais acentuada, por parte das mulheres dessa sensualidade, ela é, erroneamente, compreendida. Pode parecer que a mulher quer se sobressair, quer estar na frente, quer aparecer. Sob essa forma errônea de perceber a sensualidade da mulher, Biroli (2018) aponta que os entendimentos sobre sexualidade, por exemplo, são profundamente políticos e que mesmo após décadas de transformações sociais e de conquistas de direitos, as reações ainda são conservadoras. Para a autora,

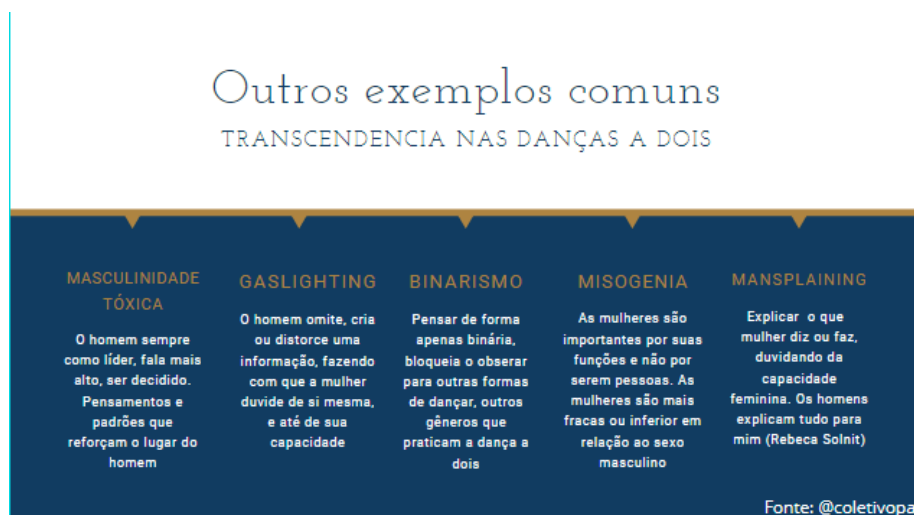
[...] sexualidade têm a ver, também, com o cotidiano da vida das pessoas, com o modo como elas organizam suas trajetórias em ambientes sociais, legais e morais que impõem e orientam, abrem alternativas tanto quanto tornam factíveis julgamentos e violências. Estão, assim, diretamente relacionados ao exercício da autonomia e ao modo como a vida das pessoas ganha sentido. Os corpos estão no centro das disputas, evidenciando o caráter político e social do que neles se passa, do que representam em uma economia simbólica e material mais ampla. Na regulação dos corpos é que emerge “o corpo”, afirmando e rejeitando identidades simultaneamente. As trajetórias das pessoas são impactadas pelo modo como esses corpos são visados por práticas normalizadoras e pela inscrição de violências fundadas não apenas no ódio, mas também em diferentes sistemas de crença e perspectivas morais (BIROLI, 2018, p. 127).

Na postagem, mesmo entendendo que há uma relação mútua que acontece no momento da dança, e que a dama não pode ser entendida apenas como receptora dessa condução, ainda assim há a afirmação de que é o homem quem conduz e que a dama deve “brilhar”. No entanto, este trabalho traz o entendimento

de que a condução não acontece apenas no momento da dança, mas desde o convite e a aceitação ou não para dançar, até o desejo das pessoas de estarem ou não no ambiente o qual se dança.

### 3.3 AÇÕES DE UMA ONTOLOGIA TRANSCENDENTE

**Figura 6** – Quadro de possíveis transcendências



Fonte: Página no *Instagram* @coletivopar.

O quadro acima demonstra situações que acontecem nas danças de salão e por inúmeras vezes são classificadas como normais, como se fossem inerentes à dança. Abordo aqui com mais ênfase o *Gaslighting* e o *Mansplaining*.

#### 3.2.1 *Gaslighting*

---

***O professor da turma precisou se ausentar da aula e deixou comigo a responsabilidade de conduzir toda a aula. Disse-me o que eu precisava fazer como deveria proceder, qual sequência de música utilizar, qual a sequência de ritmos na aula, mesmo eu ministrando aula com ele para a turma em questão a mais de um ano e já sabendo o funcionamento da turma a dinâmica da aula.***

***Para minha surpresa, mas não espanto, outro homem, que também se intitulava professor, e acompanhava as aulas conosco, veio me ensinar como ligar o som, em que momento ligar o ar condicionado, como dar início a aula, como aumentar e diminuir o volume tentou ainda me acalmar, dizendo que eu não ficasse nervosa, era só fazer tudo que o professor havia dito que ia dar tudo certo (depoimento pessoal).***

---

O depoimento caracteriza uma situação de *gaslighting*, quando uma pessoa diminui e/ou duvida da capacidade de outra pessoa. Nesse caso, o homem diminui a mulher, não a reconhecendo como detentora de conhecimentos para ministrar sozinha uma aula, nem em situações de tomada de decisão, e são oprimidas por uma ontologia transcendente.

Mais comum do que possa parecer, um *gaslighting* se apresenta através de um namorado controlador, de um colega de trabalho que leva os créditos por um trabalho que outra pessoa fez, de um assediador que culpabiliza a vítima, de um irmão que se exime da culpa e a colocando na outra pessoa e ainda sai da história como vítima. Importante lembrar que qualquer pessoa pode ser um *gaslighting*. Porém, aqui trataremos de homens com tais posturas, que conseguem convencer algumas mulheres de que elas estão erradas, de que têm algum problema ou ainda não servem para executar o trabalho em questão.

De acordo com Sarkis (2019), o termo foi cunhado pelo dramaturgo inglês Patrick Hamilton, em sua peça chamada *Gas Light* (1938). A história é contada a partir da manipulação do marido para com sua esposa, para enlouquecê-la, diminuindo a intensidade da iluminação a gás da casa onde residiam na tentativa de atestar que sua esposa estava ficando louca, vendo e ouvindo coisas que ele afirmava não acontecer.

Os *gaslighting* usam as próprias palavras contra você; tramam contra você; mentem na sua cara; negam as suas necessidades; exibem poder excessivo; tentam convencê-la de uma realidade forjada; fazem com que sua família e os seus amigos se voltem contra você – tudo isso para vê-la sofrer, para consolidar o poder que exercem e para fazer com que você fique mais dependente deles (SARKIS, 2019).

As pessoas que praticam *gaslighting* têm a manipulação como um estilo de vida. Por muitas vezes, pode parecer que o praticante o faça sem perceber a gravidade do que seus atos podem causar.

---

***Assim que recebi o convite para ensaiar e passar a ajudar o professor durante as aulas, como monitora, fiquei sabendo de um workshop que aconteceria em uma cidade vizinha a minha. De imediato, me prontifiquei em procurar saber os valores e os horários e quem seriam os ministrantes, como intuito de tentar melhorar minha dança pessoal, ter contato com outras maneiras de ministrar aula que pudessem ser proveitosas para nossas aulas... Enfim, estava engajada em fazer o workshop, pensando nas possíveis melhorias que poderiam nos trazer benefícios enquanto parceiros, pois na minha cabeça estava nascendo ali uma parceria. E levei a proposta para o professor, toda animada, para saber o que ele pensava a respeito, eu o iria explicar que minha proposta era de melhoria, uma forma de ajudar mais... Sem que eu pudesse terminar de explanar o meu pensamento, ele me cortou no meio da minha fala, me perguntou como eu tinha essa coragem, que mal estava chegando e já queria fazer aula com outro professor, que eu estava duvidando do trabalho dele, se eu achasse que ele não era um bom professor estria livre para sair das aulas, que eu nem tinha começado, mas já havia desapontado ele, e que a partir daquele momento ele iria repensar se valeria a pena me ter como monitora (depoimento pessoal).***

---

Podemos entender que uma influência benéfica é muito diferente de uma manipulação. Podemos ser influenciadas a cuidar de nós mesmos, por exemplo, todavia, com atenção, influência não ser uma ação persuasiva. No entanto, a manipulação e a que é ligada ao *gaslighting* tem por objetivo ter controle sobre a outra pessoa. O depoimento acima trata de uma, das inúmeras vezes, em que me senti mal, por achar que eu poderia estar atrapalhando ou querendo ser ou saber mais que a figura do professor, principalmente quando ele expunha seu descontentamento relacionado às minhas investidas de melhoria. Embora muitos homens ajam dessa forma, e talvez nem saibam que esse comportamento é denominado de *gaslighting*, essa ação é recorrente e está ligada às condutas machistas, muito fortemente nas danças de salão. Sobre sua conduta, Sarkis (2019) afirma que:

O *gaslighting* diz respeito essencialmente a controle, a obter controle sobre os outros – seja no trabalho, em casa ou numa escala mais global. Você conhecerá as táticas de persuasão que eles usam para corroer sua autoestima. Eles aumentam o nível de manipulação lentamente; quando percebem que você aceitou um comportamento ligeiramente manipulativo, sabem que você caiu na rede. Então, certos de que continuará engolindo a isca, aumentam o grau de manipulação. Eles sabem que, se você aceita determinado

comportamento, será muito mais previsível e condescendente (SARKIS, 2019, p. 15).

É muito comum, e até pode ajudar para as mulheres que estão iniciando na dança de salão, ter outra mulher como referência, assim como, erroneamente, é comum que surjam comparações. Enquanto monitora, já ouvi, e por inúmeras vezes, o professor comparar as atitudes da mulher “X” com as minhas, as roupas da mulher “Y” com as que eu costumava usar. O professor certa vez chegou a me dizer que havia mostrado um vídeo meu dançando para outra professora. Ela até tinha elogiado minha dança, mas que a minha roupa precisava mudar, quando na verdade aquela era uma opinião dele. Para não parecer tão “desrespeitoso”, preferiu colocar a responsabilidade do comentário sobre outra pessoa, a qual eu nem tinha acesso nem sabia de quem se tratava.

Após esse episódio, minha autoestima, na época, que não era elevada, piorou, pois para mim eu não era digna de estar ao lado dele para ministrar aula. Logo em seguida, vieram outras e outras comparações que sempre me punham para baixo e me fazia me sentir errada. Para a época, aquelas atitudes para mim eram normais, pois nunca havia ouvido sobre temas como machismo na dança de salão, muito menos *gaslighting*. Possível afirmar que mesmo o professor que se comportava assim tinha esse entendimento, entretanto, já caracterizava, e ainda caracteriza, comportamentos desrespeitosos para com as mulheres.

É urgente a observação e discussão desses comportamentos, ocultos em manipulações que podem aparentar influências “positivas”, dentro das práticas de dança de salão, mas que na verdade desrespeitam, invalidam ou provocam a baixa autoestima nas mulheres praticantes das danças a dois.

### **3.2.2 Mansplaining**

A mulher aqui em estudo é uma somatória de vários silêncios. Esses silêncios, e deles se impulsiona para levantar discussões, mostram força política, social, econômica e intelectual. Solnit (2017) aponta que as transformações dos movimentos feministas não têm modificado apenas leis, mas tem mudado a maneira de entender o consentimento, o poder, os direitos, os gêneros, a voz e a representatividade. Ainda assim, mulheres são inúmeras vezes silenciadas,

rejeitadas, às vezes ridicularizadas, ou suas/nossas conquistas são colocadas na linha do esquecimento diante da imensidão que ainda têm a conquistar, assim como aponta Solnit (2017):

O feminismo é um esforço para mudar algo muito antigo, muito difundido e profundamente enraizado em muitas culturas, talvez a maioria delas em todo o mundo, em inúmeras instituições e na maioria dos lares na Terra – e também na nossa cabeça, onde tudo começa e termina. O fato de que uma mudança tão grande tenha sido realizada em quatro ou cinco décadas é incrível; o fato de que nem tudo tenha mudado permanente, definitiva, irrevogável não é um sinal de fracasso. Uma mulher caminha por uma estrada de mil quilômetros. Vinte minutos depois de iniciar, proclama-se que ela ainda tem 999 quilômetros pela frente e nunca chegará a lugar nenhum (SOLNIT, 20017, p. 178).

Por inúmeras vezes, algumas mulheres, têm que provar o que dizem para que só então seja validada, pois aparenta-se que apenas o fato de ser mulher não é o suficiente para que ela tenha a mesma, ou mais, capacidade cognitiva que um homem. Surge, então, o termo “*mansplaining*”.

A narrativa que menciona a origem do termo parte de uma história contada pela autora Rebecca Solnit<sup>8</sup>. Em uma determinada festa, ela teve que passar um tempo considerável ouvindo um homem explicar-lhe sobre um livro que havia sido lançado e ela precisava lê-lo. Mal sabia o homem e não dava espaço para que ela lhe dissesse que a autora do livro era ela mesma.

Após esse episódio, ela fez o que chamou de ensaio do livro *Os homens explicam tudo para mim* (2017). Na mesma época, surgiu um site chamado *Academic Men Explain Things to Me* (Os homens acadêmicos explicam tudo para mim), onde muitas mulheres, que trabalhavam na universidade, compartilharam suas experiências de depreciações, de interrupções etc., surgindo assim, o termo cunhado pela autora. Mais tarde, em 2012, o termo “*mansplained*” foi escolhido pelo *The New York Times* como uma das palavras do ano de 2010, muito usado pela mídia (SOLNIT, 2017).

Obviamente, qualquer pessoa pode ter atitudes desagradáveis, mas dificilmente uma mulher vai desdizer o que um homem disse apenas com o intuito de

---

<sup>8</sup> Jornalista, escritora e historiadora. Autora de livros que trazem temas de mudanças sociais, de arte, de política e de feminismo, entre eles *River os Shadows – Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*. Ativista em questões ambientais e dos direitos humanos desde 1980.

mostrar que ele não tem capacidade para discorrer sobre um assunto qualquer, ou porque para ser validado o que ele diz e/ou faz é necessário de uma fiscalização feminina. Contudo, tais atitudes de homens para com mulheres parecem ser mais comuns do que deveriam – em casa, no trabalho, na escola, na rua, nos relacionamentos amorosos, paternais, sociais, acadêmicos. Na maioria dos relacionamentos, pode existir um homem que silencia uma mulher, que sente a necessidade de explicar o que ela diz, ou mesmo de reafirmar seu pensamento, subjugando-a ou, mais perigoso ainda, fazendo-a acreditar que ela pode ser incapaz de dominar um assunto, uma reunião, uma sala de aula.

O *mansplainig* nas danças de salão, ocorre nos muitos silêncios que têm suprimido algumas mulheres. Quanto ao tema, Solnit (2017) explana:

O silêncio é o oceano do não dito, do indizível, do reprimido, do apagado, do não ouvido. Ele cerca as ilhas dispersas formadas pelos que foram autorizados a falar, pelo que pode ser dito e pelos ouvintes. O silêncio ocorre de muitas maneiras e por muitas razões; todos nós temos nosso próprio mar de palavras não ditas. [...] O silêncio é o que permite que as pessoas sofram sem remédio o que permite que as mentiras e hipocrisias cresçam e floresçam, que os crimes passem impunes. [...] E a história do silêncio é central na história das mulheres (SOLNIT, 2017, p. 27-28).

Podemos dizer que as palavras nos unem e o silêncio separa (SOLNIT, 2017). Mulher é colocada à prova na grande maioria do tempo. Em salas de aula, frases e interrupções como: *o que ela quis dizer, só explicando o que ela disse, afirmando o que ela ensinou...* são alguns exemplos de silenciamentos que fazem com que a mulher possa se sentir incapaz e crie uma dependência do professor, como uma sombra, suas atitudes precisam ser revistas e reafirmadas por ele.

---

***Ao chegar a uma aula, sozinha, fui indagada por um aluno pela presença do professor. Informei que eu iria ministrar a aula até que o professor chegasse. Mesmo com olhares distorcidos, a aula começou. Pouco tempo depois o professor chegou e perguntou o que eu havia feito, após explicação ele foi brincando e dizendo a turma que a aula iria começar naquele momento e passou (ou repassou) para a turma o que eu já havia feito (depoimento pessoal).***

---

*Mansplaining*, explicação masculina, assim como *gaslighting*, manipulação, são temas emergentes nas danças de salão, que podem levar a mulher a um lugar de dúvida, de descrédito, de incapacidade, tanto como aluna quanto como professora. Assim, fica muito em evidência que a submissão da mulher, orquestrada pelo patriarcado, leva a uma dominação que podem acarretar em uma negação da mulher como cidadã. Sob uma perspectiva patriarcal, Barbosa (2021) estabelece que:

Subjugar as mulheres a serem apenas emissoras de palavras sem efeito quando elas estiverem nos seus lugares de representação, no sentido de tornarem-se aptas a debater direitos e conquistas são formas que a sociedade machista desenvolve. Seu intuito é o de desvalorizar, ludibriar e hierarquizar os saberes e posicionamentos das mulheres durante seus processos de luta contra os símbolos patriarcais (BARBOSA, 2021, p. 27).

Em continuidade e corroborando com os estudos apontados, Barbosa (2021) explana que a repetição desses comportamentos negam ou tornam nulos o lugar de fala das mulheres que ocupam o papel de professora nas danças de salão:

Validar tipos de posturas machistas que restringem posicionamentos e conhecimentos femininos são mecanismos reverberados de modo a negar o lugar de fala da mulher dentro e fora dos contextos das danças de salão. Uma parcela significativa dos cavalheiros tende a silenciar sua dama quando ela deseja externar suas colocações pertinentes ao ritmo que esteja sendo mediado nas aulas. Ou opiniões que girem em torno das relações de sociabilidade e ensino/aprendizado. Sutilmente são silenciadas quando, em determinado contexto, a maioria do público é feminino e os cavalheiros, usando da masculinidade tóxica, executam comportamentos discretos e muitas vezes com tendências de um humor ácido para ceifar e silenciar qualquer atitude que venha por parte do público de damas presentes (BARBOSA, 2021, p. 29).

Sendo assim, mulheres estão em um constante sistema de opressão, em consequência de uma sociedade que não a julga digna e/ou capaz de qualquer direito público privado ou familiar, podendo ser alvos de assédios por ações cristalizadas de homens que podem se sentir no direito de tais comportamentos, justificando seus atos, na premissa de que homem conduz e mulher obedece.



### 3.2.3 Chegue, mas não se acheque

*“As imagens são ações corporais que propiciam a comunicação e materializam-se em forma de representações que descrevem as soluções necessárias nas relações com o ambiente”* (BITTENCOURT, 2012, p. 21)

Bittencourt (2017) aponta que os estudos sobre o corpo, no que tange à imagem, tendem a considerá-la apenas como o “reflexo do corpo no ambiente.” A autora argumenta que as imagens são veículos que podem transmitir sentidos afastando-se do entendimento, raso, de que imagens são apenas produções da realidade.

O lugar das imagens nos processos de comunicação se constitui na ignição inicial para o entendimento da imagem como dispositivo operacional de comunicação no corpo e do corpo como mundo. Imagens emergem como acontecimentos. Para empreendê-las ficou claro ser necessário tratar imagem como um tipo específico de informação, no qual a transitoriedade ocupa papel central (BITTENCOURT, 2017, p. 12).

Entende-se, então, que o corpo produz imagens para além de registros fixos, e tais imagens podem se tornar informações que, por sua vez, podem fornecer padrões: “suas configurações são acontecimentos que se transformam e se organizam constantemente, apresenta-se como texto em acordo como contexto”, nas palavras da autora (BITTENCOURT, 2017, p. 13).

Além dos discursos patriarcais, que ainda são recorrentes em aulas de dança de salão, as imagens construídas nessas danças afirmam um lugar quase estático da mulher. Embora já seja usual a utilização dos termos “condutor” e “conduzido”, a imagem que se monta é pautada como sendo o homem detentor de força, sendo direcionado como condutor e a mulher apenas aquela que é conduzida, mantendo assim a generificação binária dos papéis.

[...] a posse de um termo não dá existência a um processo ou prática; do mesmo modo, uma pessoa pode praticar a teorização sem jamais conhecer/possuir o termo, assim como podemos viver e atuar na resistência feminina sem jamais usar a palavra feminismo (hooks, 2017, p. 86).

É muito usual no ensino das danças de salão, o professor ser um modelo estanque a ser seguido. Ele (o professor), por sua vez, transmite uma imagem estruturada no reflexo do papel social que ele ocupa, o qual é carregado de significações construídas mediante perspectivas machistas e sexistas. A mulher além de, por muitas vezes, não ter o seu lugar de professora reconhecido, é ensinada apenas a fazer cópias dos passos, floreios, movimento de lady, copiando, ainda por vezes, as vestimentas, maquiagem e calçados.

Assim sendo, o ensino das danças de salão percorre uma direção contrária do que apontam Paulo Freire (2005) e bell hooks (2017), quando nos ensinam que devemos ter um compromisso com a diversidade cultural, mesmo que encontremos barreiras e dificuldades. A autora explana que algumas pessoas acham que apoiar a diversidade cultural, e incluo aqui a liberdade feminina, é querer trocar o bloco de pensamentos por outros, ou substituir um conhecimento por outro.

Aproximando da dança de salão, as pessoas acham que é preciso haver a inversão de papéis, por exemplo, e esta não é a questão. O que se torna emergente é o reconhecimento, na ação, de mulheres como fonte geradora de conhecimento tão capaz quanto à figura do homem, seja na sala de aula, na academia ou nos salões de baile. hooks (2017) revela que:

[...] o nosso compromisso com a diversidade cultural deve mudar porque ainda não criamos e implementamos estratégias perfeitas. Para criar uma academia culturalmente diversa, temos que nos comprometer culturalmente. Aprendendo com outros movimentos de mudança social, com os esforços pelos direitos civis e pela liberação feminina, temos que aceitar que nossa luta será longa e estarmos dispostos a permanecer paciente e vigilante. [...] Não podemos nos desesperar diante dos conflitos. Temos de afirmar nossa solidariedade por meio da crença num espírito de abertura intelectual que celebre a diversidade, acolha a divergência coletiva à verdade (hooks, 2017, p. 50).

O medo de não ser ouvida, como professora, ou de aparentar, de maneira errada, que quer ser melhor do que homens, ou de ser ofendida com insultos que afirmam posicionamentos sexistas, não pode, nem deve ser maior do que a vontade de avançar por um reconhecimento.

### 3.3 FEMINISMO?

Durante o percurso do Mestrado, fui interpelada a falar sobre feminismo, especificamente. Porém, entendo como parte constituinte desta pesquisa o levantamento do tema para uma melhor compreensão do lugar feminino, em lugares ancorados pela dominância masculina, como é o caso das danças de salão.

Em virtude do convívio com pessoas as quais me ensinaram a ser submissa, concretizei um pensamento, engessado, sobre feminismo, que arrisco dizer ser unísono para as pessoas que não têm contato nem aproximação com o termo. O pensamento era o de que as mulheres, e somente as mulheres, fossem feministas. Em seguida, que toda mulher que se declarasse feminista fosse contra os homens e quisesse tomar o lugar que os homens ocupam na sociedade. Em meu hábito cognitivo, equivocado, este era o objetivo principal dos movimentos feministas.

Ao aproximar-me de leituras acadêmicas, de experiência de convivências com várias mulheres com diversidade de posturas e de pensamentos, comecei a compreender o quão minúsculo era meu pensamento em relação a um movimento que se faz presente na vida das mulheres, sendo elas feministas ou não. Mulheres diversas com pensamentos diversos, mas que aparentemente objetivam a equidade de gêneros em ambientes denominados patriarcais. Aponto uma breve elucidação sobre feminismo à luz de bell hooks (2020):

Feminismo é um movimento para acabar com o sexismo, exploração sexista e opressão. [...] afirmo de maneira muito clara que o movimento não tem a ver com ser anti-homem. Deixar claro que o problema é o sexismo. E essa clareza nos ajuda a lembrar que todos nós, mulheres e homens, temos sido socializados desde o nascimento para aceitar pensamentos e ações sexistas. Como consequência, mulheres podem ser tão sexistas quanto homens. Isso não desculpa ou justifica a dominação masculina; isso significa que seria inocência e equívoco de pensadores feministas simplificar o feminismo e enxergá-lo como se fosse um movimento de mulher contra homem. Para acabar com o patriarcado (outra maneira de nomear o sexismo institucionalizado), precisamos deixar claro que todos nós participamos da disseminação do sexismo, até mudarmos a consciência e o coração, até despegarmos de pensamentos e ações sexistas e substituí-los por pensamentos e ações feministas (hooks, 2020, p. 13).

Os homens se beneficiaram e ainda se beneficiam do patriarcado, partindo do pressuposto que devem dominar a mulher a ter sob controle. Esse nefasto

pensamento, que por muitas vezes, na dança de salão, é praticado não apenas por homens, mas também por mulheres, reafirma a opressão e a dominação, podendo ainda usar de violência para sua manutenção.

Tem sido normalizado o pensamento machista de que o homem busca na dança de salão uma mulher nova, cheirosa e de preferência recém chegada à arte de dançar a dois. Há um intuito de não de dividir uma dança, mas o de “ficar” (entendido no meio como manter relações sexuais), como um pensamento fixo de que toda mulher que dança possui, obrigatoriamente, atributos que lhe concedam um bom desempenho nas relações sexuais, vinculando à dança a um erotismo de forma errônea.

Esse pensamento subjaz nas salas de aula, quando o professor normaliza, por exemplo, um abraço que deixa a mulher desconfortável. Quando a faz achar que é comum receber cantadas, quando são instruídas a não responder para que o aluno não se afaste das aulas, por exemplo. Muitas vezes, é apontada como louca, como mimada ou até como desrespeitosa.

---

***Certa aula, como de costume, havia o rodízio de damas, onde o homem permanece em seu lugar e a mulher vai trocando de parceiro de uma maneira que dance com todos que estão na aula. Comumente, eu abraçava a todos de maneira igual, da mesma forma como fui ensinada. Braço direito firme e o esquerdo envolto ente a escápula e o pescoço do homem, corpos juntos, porém sempre mantendo o respeito com quem dançava. Havia nesta aula, um homem, cujos traços dancísticos, não aparentavam ser uma pessoa iniciante na dança. Como ele estava na roda, todas as vezes em que eu passava por ele, sentia o seu abraço mais apertado do que o que é de costume, e inúmeras tentativas de repousar seu rosto no meu, o que por diversas vezes evitei. Ao final da aula, o aluno se achou no direito de me dizer, baixo e em particular, que eu tinha sido a melhor dança dele naquela noite e que tinha sentindo da minha parte uma retribuição, portanto tinha o desejo de me encontrar fora da sala aula. Quando sinalizei que estava havendo um engano, que em momento algum eu retribuí ou deixei transparecer um desejo de estar com ele fora da sala, senti um desprezo em seu semblante, e como despedida deixou um: “tão bonitinha, dança tão bem, mas muito fresca”. Para minha surpresa, o professor, o qual o acompanhava nas aulas como instrutora, ainda durante a aula afirmou que eu estava “dando bola” para o rapaz em questão e ao final da aula me disse que aquela não era uma conduta de uma instrutora de respeito, que eu havia dado liberdade para aquele tipo de comportamento. Insistiu várias vezes que a culpa era minha, e não achando pouco deixou explícito que não iria aceitar tais comportamentos e que se eu não estivesse satisfeita***

***poderia deixar de frequentar as aulas. Em momento algum se dispôs em me ouvir e a entender o que havia, de fato, acontecido (depoimento pessoal).***

---

A violência patriarcal aponta suas bases em convicções que os mais influentes, nesse caso a figura masculina, controle outras pessoas, denominadas de mais fracas, nesse caso, as mulheres, de maneira autoritária e abusiva.

Em uma cultura de dominação, todo mundo é socializado para enxergar violência, como meio aceitável de controle social. Grupos dominantes mantêm poder através de ameaça (aceita ou não) de que castigo abusivo, físico ou psicológico, será usado sempre que estruturas hierárquicas em exercício forem ameaçadas [...] (hooks, 2020, p. 99).

bell hooks (2020) afirma ainda que o pensamento sexista continua a apoiar a supremacia masculina, e como consequência a violência, que, em analogia às danças de salão, se mostram de maneiras silenciosas. Essas ações são frutos de pensamentos patriarcais e de dominação masculina. Pensamentos voltados para a mulher podem apontar soluções para uma descontinuidade do sexismo, porém, uma revolução feminista, sozinha, não mudará ações brutais.

Uma parcela considerável, da sociedade tem uma impressão machista do feminismo. O senso comum aponta, erroneamente, para um feminismo em que a mulher deseja ocupar lugares extremos, não quer casar, não deseja ter filhos, quer chamar atenção. Feminismo só é bom para mulheres, é o contrário de machismo, no sentido de espelho invertido. Ser feminista implica em não deixar o homem pagar a conta, abrir a porta do carro ou ainda carregar a mala.

Estará o feminismo, então, ligado às questões apenas de afeto, de sentimento? Só se luta por uma causa, quando ela, de alguma maneira, lhe afeta? Damásio (2018) ensina que é no agrupamento dos afetos que se encontram os sentimentos, e são esses sentimentos, bons ou ruins, que nos movem.

O afeto, portanto, é uma tenda bem ampla sobre a qual depósito não só todos os sentimentos possíveis, mas também as situações e mecanismos responsáveis por produzi-los, ou seja, por produzir as ações cujas experiências tornam-se sentimentos. Sentimentos acompanham a trajetória da vida em nosso organismo, tudo do que percebemos, aprendemos, lembramos, imaginamos, raciocinamos, julgamos, decidimos, planejamos ou criamos mentalmente. Conceber os sentimentos como visitantes ocasionais da mente ou como sendo

causados apenas pelas emoções típicas não faz jus à ubiquidade e à importância funcional do fenômeno (DAMÁSIO, 2018, p. 119).

Contudo, podemos enfatizar que as pessoas, diante da necessidade de lidarem com os conflitos que as cercam, podem fazer uso de questões advindas do sofrimento, do medo, da raiva, para buscar bem-estar. Podem, assim, descobrir formas outras de dançar, de cantar, de escrever, inclusive, de lutar por aquilo que julgam ser uma maneira de viver, da forma mais equitativa possível, em sociedade. Torna-se difícil promover o feminismo, quando não se confronta pensamentos sexistas, como:

*“Mulher no volante, perigo constante”*

*“Sente que nem uma mocinha”*

*“Você tem que se dar ao respeito”*

Verbalizações como essas ainda são, infelizmente, muito comuns na sociedade, principalmente nas danças de salão. Caminhar-se-á para um convívio, de fato, equitativo, quando se conseguir entender que se faz necessário cessar com ações sexistas, objetivo principal de movimentos feministas, de acordo com hooks (2020). O feminismo pode ser para todo mundo.

#### 4 PROCEDIMENTOS POR ONTOLOGIAS CONSTITUTIVAS

*É sempre bom lembrar  
Que um copo vazio  
Está cheio de ar*

*É sempre bom lembrar  
Que o ar sombrio de um rosto  
Está cheio de um ar vazio  
Vazio daquilo que no ar do copo  
Ocupa um lugar*

*É sempre bom lembrar  
Guardar de cor que o ar vazio  
De um rosto sombrio está cheio de dor*

*É sempre bom lembrar  
Que um copo vazio  
Está cheio de ar*

*Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho  
Que o vinho busca ocupar o lugar da dor  
Que a dor ocupa metade da verdade  
A verdadeira natureza interior*

*Uma metade cheia, uma metade vazia  
Uma metade tristeza, uma metade alegria  
A magia da verdade inteira, todo poderoso amor  
A magia da verdade inteira, todo poderoso amor*

*É sempre bom lembrar  
Que um copo vazio  
Está cheio de ar*

(Chico Buarque)

A música “Copo vazio”, composição de Gilberto Gil, gravada por Chico Buarque no álbum “Sinal Fechado” (1974) foi composta em um momento no qual Chico Buarque não tinha aprovação de suas músicas devido à censura federal na época da ditadura militar brasileira (1964 a 1985). A letra da canção mistura o vazio (sofrido pelas pessoas oprimidas), mas que na verdade este vazio se torna preenchido pelo ar, no caso da canção, pelo afeto, pelas lembranças, pelas lutas.

Em entrevista à “Músicaemprosa” (2016), Gilberto Gil narra a experiência de compor uma canção para um amigo que estava impedido de realizar suas canções e resolveu reunir os trabalhos de colegas como uma forma de protesto e de não estagnação de sua arte.

*“Quando Chico me pediu, pensei: ‘meu Deus, fazer uma música para Chico!’. Achei melhor procurar algo que ficasse entre o fazer e não-fazer. À noite, o pessoal já tinha ido dormir, peguei o violão, acendi um cigarro, pus vinho num copo e fiquei pensando. Quando olhei, o copo estava vazio. Mas estava cheio de ar. Aí bateu: ‘É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar’. ‘Isso é filosofia popular, o Chico vai gostar’, pensei Chico Buarque estava sendo hipercensurado [pela ditadura militar] naquele momento e quis responder a isso fazendo um disco só com músicas de colegas [trata-se do disco Sinal fechado, lançado por Chico Buarque em 1974]. Por isso, pedi ao Paulinho da Viola, a Caetano [Veloso], a mim e a outros que compusessem para ele. Eu estava em casa, sentado no sofá, já de madrugada,...”, aí eu já tomando o processo da criação: “...tinha tomado um copo de vinho no jantar e o copo tinha ficado na mesa. Pensando no que é que eu ia fazer para o Chico, eu, de repente, vi o copo vazio e concentrei o olhar nele para dali extrair emanações de imagens e significados. A princípio, como se para nada obter, mas logo constatando: ‘O copo está vazio, mas tem ar dentro!’ Disso, me vieram idéias acerca das camadas de solidificação e rarefação que vão se sucedendo nas coisas. E, disso, a música. A letra faz uma viagem ao mundo das coisas sutis, transcendentais. Mas suas primeiras frases são muito significativas nos termos do que estava acontecendo: regime de repressão, censura, o Chico privado de sua liberdade artística plena, etc. Embora não fosse essa a intenção principal, as dificuldades da situação contingencial estavam necessariamente metaforizadas e qualquer crítica à canção, em termos de fuga da realidade, esbarraria no fato de que, ao contrário, a letra parte da realidade e não foge dela. Foge com ela, se for o caso.” (GILBERTO GIL. Site: Músicaemprosa, 2016).*

Esta música traz inspiração para a abertura deste capítulo no sentido de não se deixar abater pelas adversidades. Assim como em toda e qualquer arte, exposta aqui a dança de salão, as resistências existirão, porém não devem ser motivo de desistência, e sim de resistência. A proposta é trazer compreensões acerca da dança de salão que colaborem com um pensamento em que corpos, praticantes dessa dança, e que sofrem opressões encontrem o “ar” dentro de sua arte. E que o vazio, a dor, a subalternização, o apagamento desses corpos possam servir de pulsão para a formação de um novo pensar e uma nova forma de se constituir a arte de dançar em par que não seja excludente, e sim inclusiva.



#### 4.1 TRAÇADOS EMERGENTES PARA UMA ONTOLOGIA CONSTITUTIVA NA DANÇA DE SALÃO

Santos (2019) defende que se fazem necessários pensamentos e ações descolonizadoras anticapitalistas e antipatriarcais. As epistemologias do Sul, termo cunhado pelo professor Boaventura de Sousa Santos (2010), traz enfrentamentos contra essas dominações ao propor *conhecer-com*, ao invés de *conhecer-sobre* os fenômenos sociais, culturais, éticos, políticos e aos corpos também. Conhecer-com, em uma articulação possível na dança de salão é um conhecer mais profundo de como as danças acontecem, de onde vieram, um porquê delas, quem dança, por exemplo. Os observadores da objetividade sem parênteses (MATURANA, 2001) que veem as danças sem ter um contato com ela mais aprofundado, ou seja, um observar sobre, contemplam, estereotipam uma dança cheia de ilustrações, de passos muito bem ensaiados, geralmente executados por um homem e uma mulher, com roupas características das danças de salão, por exemplo.

O observador (ideia de homem questionada nesta pesquisa), por sua vez, pode entender sobre o patriarcado, por exemplo. Entretanto, talvez não tenha conhecimento da opressão que aquela mulher que está ali à sua frente dançando pode ter passado, ou se ela precisou se submeter a algum tipo de assédio para estar ali, naquela condição de conduzida, ou ainda quantos embates ela teve que enfrentar para que sua opinião, em relação àquela dança, fosse aceita. “As epistemologias do Sul advogam a construção de pontes entre zonas de conforto e zona de desconforto, entre os campos de dominação e de luta que nos são familiares e os que nos são estranhos” (SANTOS, 2019, p. 178).

Podemos definir, como ponto de partida para ações constitutivas na dança de salão, uma atenção voltada para as ações da figura de maior impacto dentro da arte de dançar a dois, o professor. No padrão hegemônico, este trabalho aponta aspectos de que ele é a responsável pela disseminação da dança e das questões sociais que a dança traz consigo.

Maturana (2014) indica que estamos a todo o momento observando os fenômenos ao nosso redor, e que os queremos explicar, à nossa maneira. Como sei que aquilo que observo é o numeral “6”, por exemplo? Não haveria para este mesmo numeral a possibilidade de ser “9”?

**Figura 7 – Perspectiva de visão**



Fonte: Facebook Psicólogos Peru (2013).

A observação se sujeita a uma explicação, por parte do observador, e cabe à pessoa, àquele que escuta, aceitar ou não tal explicação. De acordo com Maturana (2017),

[...] vivemos um mundo centrado no conhecimento. Estamos continuamente atuando uns sobre os outros, exigindo uns dos outros esses ou aqueles comportamentos em função de petições cognitivas; “Você tem que fazer isto porque eu sei que isto é assim”, ou “Eu sei que isto é assim; se você não faz assim, está equivocado, não é consistente” (MATURANA, 2017, p. 24).

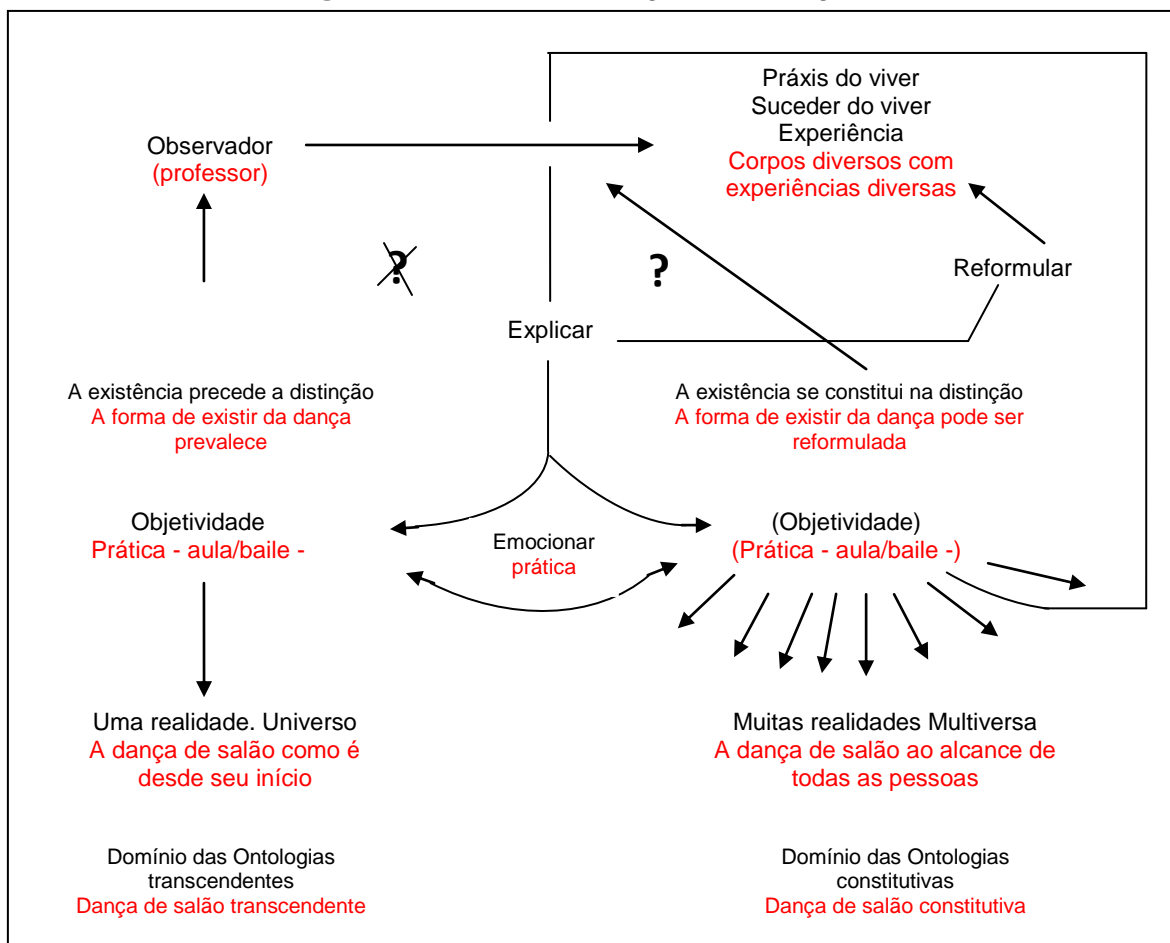
O hábito cognitivo de dizer o caminho a seguir é muito comum no ensino da dança de salão. O professor mostra e ensina o passo, induzindo aos alunos a copiarem o que observaram. Se o aluno executa o passo exatamente como mostrado, está correto. Se foge um pouco do ensinado, até como uma forma de adaptar o corpo ao passo, não é considerado válido.

Importante para o entendimento de ontologias constitutivas nas danças de salão, a partir de quem ensina separar a experiência e a explicação (MATURANA, 2001). De acordo com as palavras do autor, explicar é sempre uma reformulação da experiência. Se o observador de uma observação sem parênteses (a pessoa aluna) aceita a reformulação da experiência realizada pelo professor, esta explicação torna-se válida. Assim sendo, o explicar e as explicações têm a ver com aquele que aceita

a explicação (MATURANA, 2017). A aceitação da explicação para as danças de salão é, quase em sua totalidade, admitida e raramente questionada, uma vez que o professor, baseado em suas experiências pessoais e, como observador, admitiu a explicação de outro observador, repassa a dança em modelos patriarcais, como aprendeu, por exemplo. Assim, é disseminada uma corrente autoritária, podendo ser entendida como transcendental e dominante, que precisa ser pensada e entendida como emergente (SANTOS, 2018).

Para Maturana (2001) há duas formas substanciais tanto de escutar quanto de aceitar as reformulações da experiência. Essas formas foram ilustradas na figura 1 do primeiro capítulo. Aqui, é apresentada uma reformulação de acordo com uma atitude constitutiva, com intenção de tornar a dança de salão aberta aos corpos que nela estão inseridos, ou querem se inserir.

**Figura 8 – Releitura do diagrama ontológico**



Fonte: Arquivo pessoal (2022).

Em um desses modos, que está posicionado à esquerda do diagrama, o observador, nesse caso o professor (que nas incontáveis vezes são homens, heterossexuais e brancos), porta-se como se fosse o único detentor de conhecimento. Transfere às pessoas alunas uma dança que segrega corpos, quando, por exemplo, não reconhece a mulher como professora e/ou quando reafirma o discurso de que “homem conduz e mulher se deve deixar ser conduzida”, ou, ainda, quando afirma “deixa o homem te guiar”; “a sensualidade da dança de salão é da dama”, “deixa o rebolado para a mulher, homem não precisa fazer isso”.

Tais comportamentos caracterizam o que o professor Humberto Maturana (2001) denomina de “*caminho da objetividade*”. Nele, o aluno aceita as explicações do professor (na dança de salão) como sendo verdadeiras, não há espaço para questionamentos. O professor, comumente, referencia suas explicações em uma noção geral, que ele julga comum a todas as pessoas, ou pelo menos à grande maioria, não dando importância a outros corpos ou às maneiras de eles operarem. Com base nesta maneira ontológica transcendental de ensino, as atenções das ações (aulas/baile) configuram a predominância de um ensino voltado a uma sequência pronta de passos, previamente estabelecidos. Esta perspectiva de transmissão leva a refletir sobre o ensino transmissivo, ou seja, o professor repassa da mesma maneira que aprendeu, sem questionar ou duvidar. Este tipo de ensino prima pela execução da técnica e a estética do passo, e não às pessoas que dela participam.

Outro modo de ensino, núcleo dessa discussão, está exposto ao lado direito do diagrama. Humberto Maturana (2001) o aponta como ontologias constitutivas, que ele denomina de objetividade entre parênteses. Nesse modo de ensino, a pessoa que ensina dança de salão, apesar de saber da dança, sua formatação estrutural, da hegemonia que esta dança carrega, ela (a pessoa professora) busca não fazer uma cópia do que e de como aprendeu para “repassar”, mas pode buscar formas outras de acesso e de ensino.

Santos (2018) aponta que se faz necessário estarmos atentos a um “*paradigma prudente para uma vida decente*” (SANTOS, 2018 p. 60). De acordo com o autor, é aparente que estamos vivendo uma revolução. Entretanto, não aquela revolução do século XVI (Revolução Científica<sup>9</sup>). O paradigma que se faz necessário

---

<sup>9</sup> Uma reformulação de uma explicação teórica. Fazendo a união entre observação e explicação, onde tais explicações poderiam resultar na construção de meios tecnológicos capazes de medir e de

surgir talvez não possa estar voltado apenas a uma maneira moderada de viver, mas sim a uma maneira que inclua e se faça incluir o máximo de pessoas (adeptas à dança de salão, nesse caso) possíveis. Há questões nas danças de salão que sempre foram vivenciadas pelas pessoas que se sentem excluídas, apartadas da dança. Os professores entendem essas questões, como o machismo, por exemplo, mas continuam a ensinar uma dança patriarcal e dançada, na sua maioria, por pessoas brancas. O discurso que se ouve de alguns professores até aparentam ser inclusivos, e justificam suas falas, fazendo o uso inadequado do termo “politicamente correto”.

Santos (2018) explana que

O conhecimento do paradigma emergente tende assim a ser um conhecimento não dualista, um conhecimento que se funda na superação das distinções tão familiares e óbvias que até há pouco considerávamos insubstituíveis, tais como natureza / cultura, natural/ artificial, vivo / inanimado, mente/ matéria, observador/observado, subjectivo/ objectivo, colectivo / individual, animal / pessoa. Este relativo colapso das distinções dicotômicas repercute-se nas disciplinas científicas que sobre elas se fundaram (SANTOS, 2018, p. 64).

Importante refletir que para pensar uma ontologia constitutiva nas danças de salão, junto à tentar evitar discursos dicotômicos “não pensa no passo, só deixa fluir”, por exemplo, é importante estarem os corpos em posições proporcionais. Ademais, a pessoa professora, com a intenção de tornar as pessoas aprendizes tão importantes no processo de ensino/aprendizagem quanto à pessoa propositora.

No estudo dos paradigmas emergentes (SANTOS, 2018), o conhecimento do fenômeno se dá de maneira total, e sendo ele total também é local. Faz-se necessário, no processo de ensino/aprendizagem a presença da pessoa que tem, em determinado contexto e tempo, conhecimentos mais aprofundados da dança de salão, como conhecimento dos passos, da execução, dos tempos musicais, entendidos nessa relação dinâmica como o conhecimento total. Contudo, importante inserir e acolher as inúmeras singularidades, dentro daquele aprendizado, de maneira tal que ela (a pessoa aprendiz e também a pessoa professora) estejam

articuladas e sintam-se parte importante do processo de ensino/aprendizagem, tentando uma aproximação, assim, do conhecimento local.

No paradigma emergente o conhecimento é total, tem como horizonte a totalidade universal de que fala Wigner ou a totalidade indivisa de que fala Bohm. Mas sendo total, é também local. Constitui-se em redor de temas que em dado momento são adoptados por grupos sociais concretos como projectos de vida locais, sejam eles reconstituir a história de um lugar, manter um espaço verde, construir um computador adequado às necessidades locais, fazer baixar a taxa de mortalidade infantil, inventar um novo instrumento musical, erradicar uma doença, etc., etc. (SANTOS, 2018, p. 76).

## 4.2 CORPO E DANÇAS DE SALÃO

A dança de salão, assim como podemos entender qualquer arte, é uma ação cognitiva do corpo. Atuar cognitivamente para uma ontologia constitutiva é compreender mente como não separada de corpo. Corpo e mente não são duas coisas, mas aspectos de um mesmo orgânico processo. Como aponta Rengel (2007), mente e corpo não têm que se integrar, pois já são integrados.

Em sua tese, Rengel (2007) faz uma longa investigação conjunta com o artista plástico José Roberto de Aguiar, na busca de um termo que possa traduzir a palavra **embodied**. Chegando assim ao entendimento da palavra corponectivo. Um termo que não demonstra que ainda vai acontecer alguma ação, mas que a ação já está conectada com a situação. Nesses termos, ela afirma:

Assim, Corponectivo, corponectivar e corponectividade indicam mentescorpos em atividade. Sobretudo, em atividade conjunta. Claro que há várias instâncias sistêmicas corpóreas, porém codependentes. Claro, também, que podemos dizer padrões mentais, exercício mental ou experimento mental, por exemplo. Entretanto (e é disso que estamos tratando, fatos mentes são processos que coemergem com os sistemas sensórios-motores (RENGEL, 2007, p. 380, grifo da autora)

Por incontáveis vezes, nos deparamos com a frase “*vamos parar para pensar*”, mas pensar pode, e deve, ser entendido como um movimento que acontece no corpo. Ou seria esse pensar algo que se aparta da matéria (corpo), paira no ar, enquanto o corpo permanece lá, estático, após a conclusão do pensamento, retoma o seu lugar de origem, o corpo, e segue?

Corponectivo não apresenta a ideia de que vai haver uma conexão, ela já é corponectada, junta, indissociável. Contudo, Rengel (2021) aponta que:

Corponectivo engaja-nos a emanciparmos, a nos conhecermos, a nos decolonizarmos, como corpos. Não há uma mente vagando, intacta, um cérebro soberano que comanda, um corpo lascivo, fraco, carnal, pecador, ignorante porque não pensa, por exemplo. Esta hierarquia mente X corpo ou mente sobre o corpo, ou cérebro separado da mente gera inúmeros outros em múltiplos espaços de relações: em aulas de dança, no mercado de trabalho, entre países, entre pessoas, entre sociedades. Em múltiplos contextos educacionais as crianças, os jovens e os adultos têm o direito à mobilidade! Mobilidade de pensar, de se mexer no espaço, das ideias do corpo. A mobilidade para saber, para conhecer-se e refletir, sem medo de uma mente que comanda ou, o cérebro senhor do escravizado corpo (RENGEL, 2021, p. 266).

Somos a todo instante convocados a perceber – o movimento, o espaço, o outro, a nós. Porém, essa percepção muitas vezes, está ligada à ação de olhar, de perceber com os olhos, e poucas vezes se volta a atenção para o movimento que o corpo faz para executar esse perceber. A disposição corpórea, a atenção, a fixação de um olhar atento, a respiração, um cruzar de braços ou um encostar-se na parede são exemplos de ações que estão no corpo, quando em uma aula de dança, por exemplo, somos convocados a observar e perceber a tecnicidade do passo que será desenvolvido na aula.

Sentimento, percepção, observação, pensamento, sensação são ações que acontecem no corpo, e não apartadas dele. Assim sendo, talvez não caiba mais a afirmação dualista na dança de salão como: não pensa no passo, apenas sinto a condução, primeiro pensa depois executa. Essas são afirmações estagnadas e precisam ser repensadas, de maneira tal que colabore na construção da emancipação do corpo. Dançar evoca pensamentos e sensações que não podem ser deixadas de lado no momento da dança, por mais óbvio que possa parecer.

#### 4.3 EMERGÊNCIAS DE PARADIGMAS

*Sabemos hoje que a ciência moderna nos ensina pouco sobre a nossa maneira de estar no mundo e que esse pouco, por mais que se amplie, será sempre exíguo porque a exiguidade está inscrita na forma de conhecimento que ele constitui. A ciência moderna produz conhecimentos e desconhecimentos. Se faz do cientista um*

*ignorante especializado faz do cidadão comum um ignorante generalizado* (SANTOS, 2018, p. 88).

As experiências, particulares, vividas pelas pessoas são guia para sua forma de agir, servem de inspiração para partilha de conhecimentos. Contudo, podemos observar que os mesmos conhecimentos desfavorecem algumas pessoas, podendo fazê-las acreditar serem sem importância ou, na maioria das vezes, desvalorizadas.

Santos (2018) aponta que estamos divididos entre um passado e um futuro que pode ser descaracterizado. Esse temor de descaracterização é parte do pensamento de grande parte de praticantes da dança de salão. Julgam, de maneira precipitada, que modificar a dança de salão, estará abalando os pilares em que a dança de salão surgiu. Assim sendo, torna-se necessário que estudos e entendimentos emergentes estejam alicerçados na superação de ontologias que parecem ser insubstituíveis, tais como a firmeza do braço da mulher; a condução do homem; a espera da dama; deixa a sensualidade com a dama; a condução é papel do homem, entre tantos outros pensamentos que a dança de salão traz e que ainda estão estabilizados.

Duvidamos suficientemente do passado para imaginarmos o futuro, mas vivemos demasiadamente o presente para podermos realizar nele o futuro. Estamos divididos, fragmentados. Sabemo-nos a caminho mas não exactamente onde estamos na jornada. A condição epistemológica da ciência repercute-se na condição existencial dos cientistas. Afinal, se todo o conhecimento é autoconhecimento, também todo o desconhecimento é autodesconhecimento (SANTOS, 2018, p. 92).

Para os professores Maturana e Varela (2001), o que caracteriza o ser vivo é sua organização autopoietica. Perceber as pessoas como unidades independentes pode nos permitir perceber esse grau de liberdade. Entretanto, esta organização se dá no próprio produto reorganizado. Não há uma separação entre o produto a ser organizado e o organizador, é inseparável, e esse é um modo de organização único e específico.

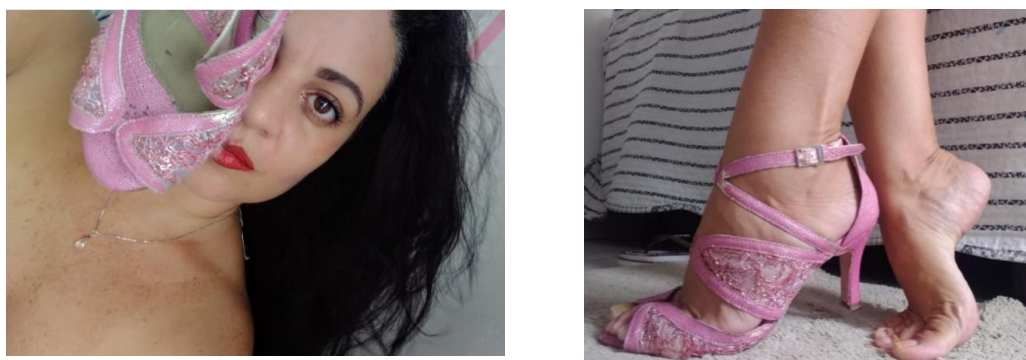
O surgimento das escolas de dança de salão trouxe consigo uma forma padronizada de ensinar, porém, de modo geral, cada professor procurou, mesmo copiando um modelo observado, como aluno, uma forma outra de dar sentido àquilo que ensina para seus alunos. Essa forma de produzir a si próprio, mas sempre em relação ao ambiente, ao conhecimento que foi aprendido, é uma relação que este



trabalho faz com a denominação de Maturana e Varela (2001) de organização autopoietica. A maioria das pessoas disseminadoras das danças de salão parecem iguais em organização – disposição física das aulas, todos em frente a um espelho, a figura do professor mais à frente que os alunos, passos do homem e da mulher. Mesmo assim, se diferem porque têm estruturas – maneiras de ensinar –, alguns se preocupam com a base dos passos, outros com a quantidade de passos a executar, preferem ofertar aulas para um público mais jovem ou mais idoso etc. Essa dinâmica encontrada nas mais diversas aulas de dança de salão, essa organização autopoietica, é o que se entende por diferencial na hora de optar com aulas de um professor A e não com um professor B.

#### 4.3.1 O uso dos sapatos de saltos

**Figuras 9 e 10 – O salto nas danças de salão**



Fonte: Arquivo pessoal (2021).

Ao longo da história da dança de salão, a mulher, como uma forma de demonstrar feminilidade, é instruída a estar de sandálias e/ou sapatos de salto, independentemente do conforto que o calçado proporcione. O uso de tênis, por exemplo, ainda é pouco explorado, assim como o uso de sapatilhas, próprias para jazz, que usualmente são utilizadas durante a execução de ritmos que possam levar ao desequilíbrio, como o Zouk, por exemplo, que possui muitos giros. As mulheres que optam por não fazerem o uso de sandálias de salto para execução da dança podem ser oprimidas, pois demonstram, de maneira errônea, que a mulher talvez não use porque não consiga se equilibrar, não sabe dançar, vai errar ou até mesmo que o calçado, que não seja o salto, não vá lhe conferir traços de feminilidade. Essa

mulher está sujeita, inclusive, em um baile, por exemplo, a não ser convidada para dançar.

### 4.3.2 O abraço

**Figuras 11 e 12 – Práticas de dança de salão**



Fonte: Arquivo pessoal (2021).

O abraço, ação mais comum na prática das danças de salão e que é característico da dança, por inúmeras vezes só é considerado quando acontece entre casais heteronormativos. Quando o mesmo abraço acontece entre pessoas homoafetivas, por exemplo, é visto como desrespeitoso ou não aceito como sendo dança de salão, como uma forma de descaracterizar a dança. Mesmo esse casal tendo em sua formatação duas mulheres heterossexuais, ainda assim são alvos de olhares distorcidos, como se estivessem fazendo algo de errado. Fazendo ainda a alusão de que o abraço pode ser a porta de entrada para um relacionamento mais íntimo, como já mencionado. Os entendimentos distorcidos das funções do abraço são, por vezes, confundidos com uma configuração que pode desencadear em situações de assédio.

## 4.4 TRAÇADOS EM AULAS

Articular o corpo na companhia de outra pessoa para executar movimentos é uma atividade desafiadora, mas que permite um encontro consigo, proporcionando um entendimento de espaço próprio e com quem se dança.

A prática da dança de salão é composta por vários elementos, e dentre eles cabe destaque para um de grande importância, que é chamado de condução.

Encontrarmos nos espaços de ensino de dança de salão o significado de condução como sendo uma ação em que o cavalheiro “dita” o que a dama vai fazer. Condução, nesse molde, reproduz a ontologia transcendente.

Reconhecemos que essa atitude contribui para uma postura política na dança. Porém apesar desse movimento contribuir para uma proposição da equidade corporal, ainda não está claro que nesse processo a condução está acontecendo reciprocamente em ambos os corpos, portanto essa mobilização não expande o conceito de condução, ou propõe uma revisão desse termo (FEITOZA, 2011, p. 28).

O termo conduzir, nas danças de salão, tem sido entendido como uma ação na qual um corpo subordina o outro. Para tanto, o professor Jonas Karlos (2011), em seus estudos, proporcionou uma revisão no termo conduzir, que possibilita o entendimento mais amplo sobre as ações cooperativas dos corpos que dançam.

Os corpos, na dança, produzem intenções mútuas, ou seja, as ações dos corpos, mesmo sendo eles singulares e distintos, objetivam a realização da dança, chegando ao termo *cocondução* (FEITOZA, 2011), compreendido como uma igualdade de propósitos. Portanto, faz-se necessário repensarmos o corpo na prática de dançar a dois. Importante intentar que os corpos atuam conjuntamente na produção de movimentos, não desprezando nem diminuindo as possibilidades de cada pessoa.

A ação de conduzir está muito além de “guiar”, de “comandar”, de “mostrar o caminho”, como, infelizmente, muitos ainda pensam. Estão inseridas nessa ação intencionalidades de condução como cocondução, desde o desejo de estar no local onde acontecerá a prática, até o momento da dança ou não, pois a recusa da dança também pode ser entendida como uma intenção de não se querer compartilhar daquele momento, e isto também é condução, entendidas pelos estudos de Feitoza (2011) como *cocondução*.

Como uma forma inovadora, para minha cidade natal, João Pessoa/PB, durante a minha graduação em Dança na Universidade Federal da Paraíba (2014 a 2018), utilizei o componente de Estágio (2017) para ofertar aulas de dança, junto com um colega de turma que também pesquisava sobre dança de salão e com uma perspectiva diferente do que já se trabalhava na cidade. Busquei durante, as aulas de dança de salão para iniciantes (grupo de pessoas que estão tendo o primeiro

contato com a arte de dançar a dois), exercícios que colaborassem com o entendimento dos corpos em sua diversidade.

A turma tinha de adolescentes até pessoas mais idosas, de diferentes classes sociais e religiões. As pessoas participantes tinham uma noção básica de dança de salão, no ritmo de Forró, que tem sua prática mais acentuada na cidade. Foram inseridos durante o processo os ritmos Bolero e Soltinho. O local onde as aulas de dança de salão aconteceram (2017) foi o Anexo da Universidade Federal da Paraíba, conhecido como Núcleo de Teatro Universitário (NTU), que disponibilizou uma das salas, para execução das aulas de estágio. A turma era composta de 14 (quatorze) pessoas. As aulas tinham duração de 2 (duas) horas, uma vez por semana. Na primeira hora, ocorriam exercícios sobre posicionamento e sobre percepção corporal. Na segunda hora, a execução dos passos técnicos como base, leque, S, caminhada do Bolero, por exemplo.

No primeiro dia de aula, foi solicitado aos alunos que escrevessem sobre o que eles entendiam por condução, se poderia haver alguma mudança, quais seriam essas mudanças e se o papel que eles ocupam na sociedade colaboravam para a prática de dança de salão. As repostas, por parte das mulheres, foram surpreendentes, pois muitas tinham o olhar voltado para uma participação mais ativa da mulher na dança, como também houve respostas nas quais o pairar patriarcal permaneceu. Já com os homens, predominaram respostas machistas, no sentido em que eles deveriam sempre conduzir, e que a mulher deveria seguir os passos que ele propusesse.

A seguir, um depoimento. A identificação da pessoa é preservada. São exibidas as iniciais de nome, de sobrenome, de sexo e de idade.

---

***“Condução é o ato de transferir calor humano, um afeto, é conduzir a dama em uma dança, ou até mesmo a dama conduzir. O papel da dama na dança de salão é de extrema importância, pois assim como tem o homem para conduzir tem a dama para dançar e sensualizar se preciso. Acredito que a liberdade de condução pode mudar, para que a dama também possa fazer o mesmo” (E. B. Aluna, 26 anos. Estudante).***

---

Tanto os homens quanto as mulheres participantes tinham o entendimento de que mesmo ocupando espaços diferentes socialmente, em relação a salários e

cargos, na dança, era preciso estreitar estes espaços, com execuções mais igualitárias, e que a mulher é tão importante quanto homem na dança em par.

Os exercícios visaram colaborar para uma ênfase no posicionamento feminino durante o ato da dança em par. Um objetivo também era que houvesse mais entrosamento entre as pessoas, de maneira horizontal. Esses exercícios envolviam olhar, improvisação, desaceleração, foco, equilíbrio e respiração. Era a todo o momento solicitado que a execução dos exercícios pudesse ser colocada em prática no momento da dança dois.

O primeiro exercício foi chamado de “Gancho” (ver figura A). Em par, os alunos tiveram que seguir os passos um do outro. O contato era realizado pelas mãos, de uma pessoa, postas sobre o ombro da outra pessoa. Segurando a outra pessoa apenas pelo ombro, aquele que segurava tinha que seguir os passos da outra pessoa sem a possibilidade de manter contato físico, apenas o visual (nessa turma, todas as pessoas enxergavam). Inicialmente e como primeiro contato, houve uma resistência por parte dos homens, pois achavam “estranho” ter que seguir o que uma mulher, por exemplo, estava propondo, mas logo foi contornado pela vontade de executar os movimentos.

**Figura A** – Aula de dança de salão - Gancho



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Após o experimento do exercício, foi solicitado a execução dos passos bases do bolero: canoa e caminhada, com a base dois pra lá e dois pra cá. Os alunos já sabiam da execução, porém tiveram que mostrar ao seu par, como fazer a transição

de um passo para outro apenas com o contato do “gancho”. O objetivo foi a percepção do olhar entre as pessoas, que muitas vezes não acontece. É muito comum ver pessoas dançando com o olhar geralmente voltado para o chão. Não olham para a outra pessoa, ou mesmo para o espaço em torno delas. Embora não tenha sido muito fácil para eles, aos poucos foram conseguindo realizar o exercício.

O segundo exercício se deu através de caminhadas, chamado de “Caminhos distintos”. O exercício consistiu em andar à vontade, podendo mudar a direção (frente, atrás, lado) ou o nível (médio e alto). Em um dado momento era solicitado que ao passar por outra pessoa se formasse um par e continuassem caminhando. Para esse encontro, qualquer contato era possível – braço, ombro, costas, pernas. Só foi solicitado não segurar com as mãos em nenhuma parte do corpo do outro. E que continuassem com essa caminhada, sem ter uma direção certa, também podendo mudar de direção ou nível, só que agora juntos, conforme mostra a figura B.

**Figura B** – Aula de dança de salão – Caminhos distintos



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Nesse exercício, o objetivo era, além do foco, a capacidade de espera pelo outro e sentir um ao outro, pois não havia um que ditasse a direção, era preciso sentir para onde um iria e segui-lo, podendo a qualquer momento mudar ou não, o



nível ou a direção, sem que houvesse a comunicação verbal. Conforme os alunos iam entendendo a dinâmica do exercício, era solicitado a junção de duas três ou mais pessoas.

O terceiro exercício foi “Siga-me”. Foi solicitado que fizessem duplas. Uma pessoa da dupla precisava acompanhar com o olhar, sem perder o foco. Para aquele que estava desenhando. Cabia criatividade e improvisação, como demonstra a figura C.

**Figura C** – Aula de dança de salão – Siga-me



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Nesse exercício, muitas vezes, as pessoas que estavam desenhando faziam caminhos que passavam pelos passos de bolero que eles já haviam executado. Surgiram caminhos novos que algumas vezes não foram absorvidos, de imediato, pela pessoa parceira. Houve também momentos em que o desenho era rápido e mudava de nível, como outros eram lentos, e não passavam do nível alto. Como objetivo principal para o exercício estava o foco, a criatividade e a ligação entre os movimentos rápidos e lentos. Para a dança de salão esses pontos são primordiais, pois no momento da dança, tanto a mulher quanto o homem precisam estar atentos ao corpo como um todo um do outro para que ambos possam acompanhar-se sem perder o tempo, o ritmo, o momento, a dança.

O quarto exercício foi intitulado de “Me carregue” (figuras D e E). Foi trabalhado peso, transporte e suporte, equilíbrio e improvisação, em duplas, com de transporte e de suporte. Uma pessoa da dupla deveria repousar o antebraço e a mão, sem tencionar em excesso, no antebraço e mãos da outra pessoa da dupla. As

duplas caminhavam no espaço e levavam a pessoa parceira a experimentar diferentes formas, direções e níveis. Era importante não segurar nem a mão nem o antebraço. A pessoa que estivesse no repouso deveria apenas sentir as direções e colocar em atitude ativa de acompanhar. As duas pessoas da dupla, experimentaram tanto repousar dos membros quanto ser o movimentador.

**Figuras D e E** – Aula de dança de salão – Me carregue



Fonte: Arquivo pessoal (2018).

Em seguida, e após todos passarem pela experiência de guiar e se deixar guiar, foi solicitado que a dupla fizesse uma sequência curta. O único contato seria com uma parte do corpo e que a condução para execução da sequência poderia ser trocada de acordo com as necessidades que surgissem no momento. Todos apresentaram e se sentiram à vontade para demonstrarem suas sequências. Ver figuras F e G.

**Figuras F e G** – Aula de dança de salão – Apresentação da célula criada



Fonte: Arquivo pessoal (2018).



Nesse exercício, eles observaram a importância de estar com atenção e com foco na pessoa parceira, assim como em si. A ideia foi mostrar como na dança de salão é possível sentir, buscar compreender a movimentação da outra pessoa, podendo assim ajudar, caso necessário, ou ainda propor saídas e/ou finalizações diversas. As pessoas participantes dessa ação de Extensão observaram que essa escuta atenta e conectiva, tanto no momento do exercício quanto no momento da dança de salão, é emancipatória e facilita a ação do dançar. Colaborou muito para melhor conectar não só os passos, como também a musicalidade e a ajuda que ambos podem proporcionar no momento da dança.

Em depoimentos, participantes relatam que a execução da dança de salão ficou mais fácil após os exercícios a eles propostos.

---

***“[...] uma novidade foram os exercícios de leveza e condução do outro por dupla. Achemos interessante, porque quebra um pouco aquela barreira de distanciamento dos corpos que, às vezes, culturalmente, a gente coloca na dança. Acreditamos que esses exercícios ajudam a criar um ambiente mais descontraído e confiante entre os participantes. Certamente facilita na dança de salão. [...] tanto o homem quanto a mulher podem conduzir na dança de salão” (J. T., 48 anos, aluno participante das oficinas).***

---

Ao final, foi perceptível o engajamento das pessoas durante as aulas. Houve aulas em que elas também propuseram exercícios, como, por exemplo, uma pessoa da dupla ficar de olhos fechados durante a execução da dança. Muito ainda se tem para estudar, para pesquisar e para aprimorar. É necessário salientar que este estudo apresenta limitações, tanto pela, ainda, pouca disponibilidade de material acadêmico como um número reduzido de participantes para as novas formas de execução da dança de salão.

Na maioria das vezes, pessoas que procuram a dança de salão já vêm com um desenho formado de como seja a dança, e quando entra em contato com formas outras de operar o corpo dentro dessa dança, perdem o interesse, pois procuram passos técnicos e quantidade de passos.

#### 4.4.1 O reconhecimento, na ação, do lugar transcendente e da constituição emergente

---

***Já faz algum tempo que eu decidi romper como ensino tradicional. Os termos que vou usar agora eles não são oficiais é só pra eu me achar né, pra eu me organizar aqui nas minhas ideias. A dança de salão tradicional é um conceito que eu uso pra organizar o que a gente entrega como conteúdo. Então a dança de salão tradicional seria aquela em que dança o homem com uma mulher, onde a agente usa os termos cavalheiro e dama, aonde a gente ensina que é o homem que conduz, que é o homem quem convida, que a mulher enfeita, que a mulher é linda, que não nega dança, que a gente não convida. O ensino tradicional é um formato que eu rompi, só trabalho nesse formato quando eu percebo que precise em função do contexto da turma ou quando a própria turma me sugere esse formato que é o quê: ensinar a dança de salão do jeito que todos ou a maioria dos profissionais e das profissionais ensinam que é ensinar passo, ensinar sequência, ensinar falando sobre o que está certo o que está errado, ensinado esse aqui é o papel do condutor esse aqui é o papel da conduzida, ou esse é o passo do cavalheiro esse é o passo da dama, e também ensinar todo mundo de frente para o espelho, o professor na frente e os alunos e alunas atrás copiando e fazendo todo mundo a mesma coisa do mesmo jeito ao mesmo tempo, querendo chegar no mesmo resultado, então isso eu chamo de ensino tradicional. A tendência da formação da dança de salão é a gente ensinar do jeito que a gente aprendeu. Então o ensino tradicional da dança de salão ele tem essa característica de todo mundo fazer a mesma coisa, do mesmo jeito ao mesmo tempo para obter o mesmo resultado. Ignorando em absoluto a individualidade das pessoas, a capacidade, as dificuldades, as habilidades que cada pessoa tem. Então só pra contextualizar de que forma eu penso essa diferença, da dança de salão tradicional e o ensino tradicional da dança de salão (KLEIBER, 2022).***

---

A professora Tatiana Assinelli Kleiber<sup>10</sup> argumenta, em uma visão geral, que as aulas de dança de salão são, na maioria das vezes, muito animadas, com músicas alegres. Os professores e as professoras geralmente são animados, divertem e dão atenção a estudantes. Contudo, a inclusão de maneira emancipatória e emergente nas danças de salão ainda se encontra omissa, tanto em relação aos professores (homens) quanto a participantes. Algumas pessoas têm o conhecimento e discursam ser importante a participação mais ativa das mulheres, por exemplo, porém o que se observa, majoritariamente, é que tais questões não estão sendo utilizadas de fato. De modo geral, quando um casal homoafetivo dança, por

---

<sup>10</sup> Mestra em Artes pela Universidade Estadual do Pará, pesquisadora e professora de Dança de salão com foco na autonomia da mulher que dança.

exemplo, eles não estão ali praticando uma dança deles, mas sim reproduzindo o que lhes foi ensinado. Existe uma pessoa condutora e existe uma pessoa conduzida executando os movimentos de maneira heteronormativa e patriarcal, ou seja, reproduzindo a dança como em seus moldes tradicionalistas e as suas maneiras singulares de operarem. Os corpos ficam estagnados, aguardando a oportunidade de mostrarem presentes.

Em continuidade à sua narrativa, a professora Kleiber expõe que é possível pensar nas questões interseccionais nas danças de salão, como heteronormatividade, branquitude, homoafetividade, submissão da mulher, entre outros temas tão importantes e poucos falados e/ou discutidos.

---

***Eu não posso chamar um homem de cavalheiro e querer que a pessoa que está ouvindo isso não tenha na mente a imagem do que seria um cavalheiro, no sentido de comportamento, da forma de vestir de ser cordial, de ser cortez, da mesma forma que eu quando falo que uma mulher tem que ser uma dama, eu já to colocando um monte de estereótipos em cima dessa mulher porque a palavra dama ela tem um significado. Então muitas vezes quando eu vou dançar com outra mulher elas perguntam assim pra mim “você vai fazer o homem?”, e eu digo não, eu vou continuar sendo mulher, só vou ser a pessoa que vou estar nesse papel aqui, nessa função de conduzir, de te propor o movimento. Então pra mim hoje é muito importante trabalhar através, a partir das danças em pares a questão da autonomia, autonomia de quem? De todas as pessoas envolvidas, mas principalmente da mulher, porque na dança de salão tradicional ou no ensino tradicional da dança de salão, só quem é estimulado a ter autonomia é o homem, ele é estimulado a conduzir, a escolher o passo, a convidar com quem ele quer dançar, ele tem toda a responsabilidade de fazer aquela dança dar certo, o que eu não acho legal, porque se eu também faço parte dessa dança, se essa dança também é minha, eu acredito que eu também tenho responsabilidade para que essa dança der certo. Qual é a mensagem que eu to passando para uma mulher quando eu digo para ela que ela não pode escolher com quem ela quer dançar, ela não pode escolher porque ela não pode convidar e porque ela não pode negar uma dança, então ela fica refém de ser sempre escolhida. Quando eu digo para uma mulher que ela não pode negar uma dança, independe do desconforto que aquela dança possa proporcionar, qual a mensagem que estou passando para essa mulher enquanto cidadã, enquanto pessoa nas relações, uma relação abusiva por exemplo. A mulher de hoje não é a mulher de 50 anos atrás, eu não sou a mulher que eu era quando comecei a dançar. Faço essa pergunta no primeiro dia de aula, eu pergunto: “qual seu nome, ou como você gostaria de ser tratado ou tratada, qual é a atividade que você tem no dia a dia seja profissional ou qualquer atividade que você tem que você faça, e o que você veio buscar”. Porque eu quero te chamar do jeito que você gostaria de ser chamado ou chamada.***

*Na última aula eu senti muita dificuldade das meninas proporem o movimento, elas sabem fazer o movimento quando elas estão sozinhas, mas elas sentem dificuldade, as mulheres normalmente sentem dificuldade de como fazer ou de por onde começar. Então meu objetivo da aula pode ser trabalhar essa tomada de decisão, ou a transição de um movimento para o outro, ou as mulheres propondo movimentos. Então, eu decidir, mas a partir de uma necessidade que a turma apresentou. Como pode ser também a turma pedir, como o que vocês gostariam de fazer na próxima aula? O que vocês gostariam de fazer hoje na aula? Tem dias que eles falam pra mim assim oh: “hoje a gente não queria passo nenhum, a gente queria só dançar. Pode dançar de tudo um pouco?”*

*Pode, eu vou lá boto música, isso é uma proposta aberta, sou eu proporcionando uma aula que tem como objetivo alguma coisa que foi a turma que me pediu. Esses dias eles me pediram “a gente que fazer aula de picadilho”, eu falei: aula de mecânica de movimento? É a gente queria fazer pra lembrar, porque as vezes eu erro, eu não lembro. Ai eu fiz um ensino bem tradicional, técnica de passo, de movimento, como ele começa como ele termina. Porém a proposta continua sendo aberta, porque foi a turma que me pediu que fosse uma aula de mecânica de movimento, não foi eu quem decidi. Mas quando sou quem faço algum tipo de proposta, dificilmente eu trago uma proposta de passo de sequencia de movimento. Então o meu planejamento de aula, é um plano aonde a turma tenha em algum momento em algum grau, tomada de decisão, a decisão não e tomada só por mim. E é muito interessante e muito libertador, e o resultado tem sido muito positivo. Então o objetivo e o conteúdo da aula é a partir do contexto, ou trazido pela turma ou a partir das características que essa turma tem. As estratégias das aulas que também entram nesse planejamento é: de que forma eu vou trabalhar esse conteúdo, ou o que eu vou pensar para atingir esse objetivo, e é aí que entra o rompimento mesmo do ensino tradicional, que jamais no que depender de mim vai ser de frente pro espelho, todo mundo fazendo a mesma coisa ao mesmo tempo do mesmo jeito. Então na hora de escolher a estratégia eu normalmente penso por caminhos, penso em algum método, e para ser método é preciso que já tenha sido feito uma vez. Não dá apenas para olhar, copiar, ler um livro e fazer. Normalmente quando eu penso em uma estratégia para atingir os objetivos ou para entregar esse conteúdo, eu penso em uma aula que esteja rompendo ao máximo com o ensino tradicional. Então eu uso bastante analogias, dinâmicas, dificilmente eu uso espelho, ficamos muito em roda, eu uso travesseiro, elástico, venda, marcação no chão, giz. A gente foi trabalhar equilíbrio uma vez e risquei a roupa deles toda. Eu pedi antes que fossem com uma roupa que pudessem sujar e aí a gente marcou os pontos do corpo para entender o que é alinhamento corporal, quando estou em equilíbrio e quando estou em desequilíbrio, o que é postura, porque a gente pensa em postura, todo mundo com a mesma postura sendo que para cada tipo de dança, é importante, mais interessante ou mais eficaz uma postura diferente. A postura que eu uso em um bolero não é a mesma postura que eu uso em um Lindy Hop, ou na salsa cubana, ou no forró pé de serra. Trazendo materiais e concepções de estratégia de ensino que não seja eles me copiando, mas de vivência, de percepção corporal. Um dia fomos trabalhar a salsa cubana, eu queria que o pessoal entendesse da onde que vieram aqueles movimentos e não simplesmente me copiassem, então eu pedi para trazerem panos, trazerem saias, trazerem lenços, contava um pouco da história: vocês sabiam que os*

***cubanos inventavam, criavam os movimentos da dança, da rumba, a partir da observação do dia a dia, então no ambiente onde eles vivam, eles observavam o galo, a galinha, como que o galo fazia para conquistar a galinha para cruza, qual movimento que o galo fazia, então esse movimento de ombro é imitando o movimento das asas do galo, como é que você pensa isso, e fazendo aquele corpo e construindo a partir da própria perspectiva da sua vivência, do seu imaginário, daquilo que a pessoa já tem, porque eles não vêm vazios, eles trazem um monte de vivência. Então eu tento valorizar o máximo essas vivências, essas potencialidades para dentro dessa aprendizagem. Então eles fazem parte do próprio aprendizado, eles fazem parte das tomadas de decisão, eles são responsáveis pelo próprio aprendizado, tanto quanto eu. E é muito, muito, muito legal. Além de trabalhar a dança em si, o passo, a gente trabalha um pouco de fator histórico da questão da música, da época, do porque, do como aquele movimento aconteceu para ficar muito mais orgânico e aquele corpo perceber o que consegue fazer do que simplesmente imitar um passo meu. E é muito legal porque nós vamos trabalhando também os conceitos que a gente tem a cada tempo sobre cada dança (KLEIBER, 2022).***

---

Vimos por meio desse depoimento que é possível propor no ensino das danças de salão uma forma não bancária (FREIRE, 2005), ou seja, fazendo com que a pessoa praticante se sinta parte importante no processo de ensino/aprendizagem, e não mero depósito de armazenamento de dados. A proposta do mestre Paulo Freire é a de que a pessoa aprendiz não aceite de forma acrítica o que lhe é ensinado ou o que lhe é atribuído socialmente em termos de posição submissa. Também é possível um ensino transgressor (bell hooks, 2017) a começar pela professora e valorizando, de fato, a presença de cada pessoa presente na aula. É preciso reconhecer que a singularidade influencia na dinâmica da aula de modo construtivo. Com referência na mestra bell hooks (2017) as contribuições das pessoas envolvidas podem ser recursos abarcados em procedimentos metodológicos que as incluam e as façam se sentir parte importante do processo. Elas são “corponectivas”, pensam, sentem, inferem, e não pessoas que copiam mecanicamente passos, como lhes é imposto. Sabe-se, também, que de acordo com processos cognitivos dos corpos reproduzirem uma cópia, é impossível, pelo simples fato que não é a mesma pessoa que está executando os passos, por exemplo.

Entender as danças de salão como sendo parte de uma ontologia transcendente é reconhecer marcadores sociais que apontam essa forma de fazer arte como sendo hegemônica e patriarcal. É reconhecer que é necessário constituir formas, olhares, empatia. É atentar para a diversidade de dominação existente

durante uma dança. É saber que é possível transpor essas barreiras e criar aberturas, respeitadas, que incluam o máximo de pessoas que dessa dança fazem parte, na constituição de uma ontologia transcendente.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo levante é um risco: os que se levantaram contra um poder são vencidos por esse poder ou o levante se prolongará até se tornar uma situação revolucionária, chegando a uma emancipação? Levantes procuram sempre mudar de nome e se tornam insurreições ou revoluções, mas duráveis, inaugurando um futuro de emancipação (BUTLER, 2017, p. 30).

Para Butler (2017), o levante é um evento pontual, que se finaliza. Oponho-me a esta assertiva, pois as ações têm suas reverberações que marcam, umas com continuidade, outras adormecidas para e levantarem em outro momento, mas não findam (a não ser em uma data cronológica). Estão lá sendo estudadas, criticadas, de alguma forma lembrada.

Esta pesquisa trouxe análises e críticas nucleadas nas danças de salão, com foco nas ações das mulheres, referenciada em ontologias transcendentais que, na maioria das vezes, ainda se mantêm estabilizadas e/ou são consideradas normais. Importante pontuar que essas ontologias não alcançam apenas a imagem de mulheres, aqui estudadas, mas, de pessoas dos mais diversos marcadores sociais e interseccionais.

O estudo feito acerca das ontologias revelam que elas (as ontologias) não podem ser entendidas apenas como o estudo de uma espécie viva, de uma existência ou de uma realidade. Há uma pessoa inserida nesta ontologia que precisa ser ouvida e acolhida, que se modifica e que nem sempre é levada em consideração. Ela é, por muitas vezes, levada à imposição de fazer algo porque subtende ser da sua própria natureza.

Para tanto, uma distinta forma de observar essas ontologias podem os levar ao entendimento de outras maneiras cognitivas de operar o corpo que não seja apenas pautada em um único modo de conhecer, de criar e/ou de produzir conhecimentos. Maneira essa que aponta uma pessoa ouvinte, que vai absorver o ensinamento/conhecimento de uma pessoa emissora, como se esta fosse a única detentora de saberes, por exemplo.

As compreensões ontológicas analisadas são referenciadas nos estudos do Professor Humberto Maturana (2001), que propôs a ontologia do observar. Nela, o autor indica dois caminhos explicativos que fazem referência a dois caminhos ontológicos. O primeiro faz uso do caminho explicativo com suas bases na

objetividade sem parênteses, ou seja, aquela em que a explicação parte da ciência ou de um deus dominantes, fazendo referência à realidade do universo como ele é. Para tanto, o autor nomeia esse caminho explicativo como sendo do domínio das ontologias transcendentais. O segundo faz uso do caminho explicativo com suas bases na objetividade entre parênteses, ou seja, aquele que leva em consideração a pessoa e suas modificações culturais, emocionais e intelectuais, por exemplo. Leva em consideração a pluralidade de realidades, nomeando assim como domínio das ontologias constitutivas.

Ao reconhecer as danças de salão não isoladas dessa discussão proposta pelo professor Humberto Maturara (2001), percebo que sua forma de ensino/aprendizagem está mais ligada ao domínio das ontologias transcendentais do que das ontologias constitutivas. Esse é um motivo que leva algumas pessoas a ainda fomentarem as danças de salão em seus moldes patriarcal e heteronormativo, não oferecendo outros modos de ensinar e de aprender, por estarem baseadas em um ensino entendido e apontado nesta dissertação como bancário (FREIRE, 2005). Um ensino em a pessoa chega para a aula de dança, absorve e guarda a tecnicidade (passos) passada durante o período em que esteve na aula, para posteriormente tentar reproduzir da maneira mais fidedigna possível.

Esses meios de reprodução têm feito com que a mulher, por sua vez, não seja reconhecida como parte importante da dança de salão, e sim como uma mera peça de enfeite. Por vezes, ela não é reconhecida como professora, cocondutora, e sim subjulgada como antagonista ou silenciada, por ser mulher. Essas ações se dão em virtude de uma construção hegemônica e patriarcal que apontam o homem como sendo detentor de força e conhecimento.

Ainda seguindo essa direção, aponta-se como transcendente as ações, que de forma explícita ou silenciosa, colocam a mulher em um lugar de inferioridade. Relacionando os estudos aqui produzidos com as experiências vividas, é notório que algumas mulheres “aceitam” (escrito entre aspas porque esta aceitação muitas vezes é coagida como sendo parte do aprendizado das danças de salão) este lugar de submissão e se culpam, algumas vezes, por entenderem e concordarem que a formatação das danças de salão é assim, de subserviência ao masculino/homem hétero.

Entendamos, pois, que as observações e as discussões sobre o corpo que dança nos conduz a entendimentos de que ela não se restringe, nem pode se



restringir, apenas à execução de uma técnica, engessada, que não viabiliza mudanças de hábitos cognitivos. Logo, questões que perpassam essa ação, como dualismos, educação, comportamentos, corpo, sensações, lembranças, ajudam no melhor entendimento que tem sido construído no decorrer da organização da dança a dois.

Alguns ambientes são mais acolhedores com tais questões do que outros que ainda se preocupam veementemente com a técnica e com a execução dos passos. Mais uma vez, reforço e valido os diversos marcadores sociais e interseccionais, presentes nas ações de dança de salão e que devem ser levados em conta nas constituições e nas reformulações de seus lugares quanto às mulheres.

Uma abordagem sobre assuntos relacionados ao corpo, por muitas vezes, pode partir de comentários, que podem aparentar não ter uma intencionalidade de diminuir a outra pessoa, ou são absorvidos com normalidade. Como exemplo, temos a ideia de que homem não rebola ou mulher apenas aguarda e deixa o braço firme, como se estes comentários fossem inerentes às danças de salão. Por esses motivos é que se torna relevante promover espaços de discussões, mesmo em locais onde o direcionamento esteja voltado apenas para o desenvolver técnico, ou seja, para a execução de passos.

Significativo também o entendimento emancipatório de corpo, não como algo separado do pensamento, com a supressão do dualismo corpo e mente. As ações acontecem no corpo (corponectivo). Essas ações podem, e são, entendidas como formas de pensar, de observar, de analisar, de apreciar, bem como andar, correr, tocar, dançar. Ações não indicam um local específico para seu acontecimento. O observar não está necessariamente nos olhos, assim como o dançar não está necessariamente nas pernas ou nos braços. Constituem ações corporais que estão corponectadas juntas e partilham emoções, esforços, desejos ao mesmo tempo, e não de maneira separada.

Os corpos praticantes de dança de salão, principalmente o feminino, como arguido nesta dissertação, apontam serem tratados como alheios aos estudos sobre o corpo, existindo sobre eles um olhar social hegemônico que o marca pelas diferenças físicas e sexuais. É preciso tentar se afastar desses padrões, já que estudos, pesquisas e descobertas têm levantado a urgência de constituir novos paradigmas, como aponta Santos (2018).

A constituição desses novos paradigmas, que reconhecem a mulher como detentora de conhecimentos, que acolhe a todos os corpos produtores de ações dancísticas, que buscam formas outras de propagar as danças de salão, admite fazer parte das ontologias constitutivas propostas por Maturana (2001). Elas intentam para o domínio de realidade que pode ser diferente do vivido pelo particular, mas que é validado. Não há, nas ontologias constitutivas, a negação do outro, mas há respeito, assim como o mencionado autor nos aponta:

**O conhecimento do conhecimento obriga.** Obriga-nos a assumir uma atitude de permanente vigília contra a tentação da certeza, a reconhecer que nossas certezas não são provas da verdade, como se o mundo que cada um vê fosse **o mundo** e não **um mundo** que construímos juntamente com os outros. Ele nos obriga, porque ao saber que sabemos não podemos negar que sabemos (MATURANA, 2001, p. 267, grifo do autor)

Pela argumentação aqui apresentada, o saber, ainda que particular, nos leva a não podermos desprezar os saberes alheios. O cerne consiste em assumir uma estrutura biológica e social das pessoas, colocando-as no núcleo da questão e refletindo sobre aquilo que ela (a pessoa) é capaz de realizar, e que também a distingue. Observar as situações por uma perspectiva mais abrangente de um “domínio experimental e que o outro também tenha lugar e no qual possamos construir um mundo juntamente com ele” (MATURANA, 2001, p. 268).

Como resultado, espera-se contribuir para constituir uma dança de salão na qual não exista dominante nem dominado, como uma forma de (re) conhecimento e de possibilidades de cada pessoa nas danças de salão. Por isso, é importante investigar e propor modos de ensino/aprendizagem constitutivos que surgem como paradigmas emergentes.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Ataulfo. **Ai que saudade da Amélia**. Disponível em: [https://www.google.com/search?q=am%C3%A9lia+que+era+mulher+de+verdade&oq=am%C3%A9lia+que+era+mulher+de+verdade&aqs=chrome..69i57.12658j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8#wptab=s:H4sIAAAAAAAAAAONgVuLVT9c3NExJKa\\_MKqpMf8RowS3w8sc9YSn9SWtOXmPU5OIKzsgvd80rySypFJLmYoOyBKX4uVB18uxi0ktJTUsszSmJL0IMsspOttLPLS3OTNYvSk3OL0rJzEuPT84pLS5JLbLKqSzKTC5exKqfWAJUn5avkjhTllqskJipUFiaqICcWJqSmALkpyQqJOYeXpmTmaiQk1pSIFgMALY4D2evAAAA](https://www.google.com/search?q=am%C3%A9lia+que+era+mulher+de+verdade&oq=am%C3%A9lia+que+era+mulher+de+verdade&aqs=chrome..69i57.12658j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8#wptab=s:H4sIAAAAAAAAAAONgVuLVT9c3NExJKa_MKqpMf8RowS3w8sc9YSn9SWtOXmPU5OIKzsgvd80rySypFJLmYoOyBKX4uVB18uxi0ktJTUsszSmJL0IMsspOttLPLS3OTNYvSk3OL0rJzEuPT84pLS5JLbLKqSzKTC5exKqfWAJUn5avkjhTllqskJipUFiaqICcWJqSmALkpyQqJOYeXpmTmaiQk1pSIFgMALY4D2evAAAA). Acesso em: 22 jul. 2022
- BARBOSA, Marlyson de Figueiredo. **Homem não chora?** Uma crítica-analítica do patriarcado nas danças de salão. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. Salvador. 84f. 2021.
- BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades**: os limites da democracia no Brasil - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2018.
- BITTENCOURT, Adriana Machado. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Coleção pesquisa em artes. 93p. Salvador – EDUFBA, 2012.
- BRIGIDO, Edmar Inocência. **Michel Foucault**: Uma análise do poder. Revista Direito econômico socioambiental, Curitiba, v.4, n.1, p.56-75, jan/jun. 2013.
- BUTLE, Judith. Levante. **Catálogo Levantes. Organização Georges Didi-Huberman**; tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza Bosco; Eric Eneault. São Paulo; ed. Sesc São Paulo. 2017.
- CALIXTO, Rayane. NEVES, Raquel. RIBEIRO, Larissa. **Dança sem assédio**. Belo Horizonte, 2020.
- CAYMMI, Dorival. **Modinha para Gabriela**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/356571/>. Acesso em: 22 jul. 2022
- DAMASIO, Antonio. **A estranha ordem das coisas**: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura; tradução Laura Teixeira Motta – 1ª Ed. – São Paulo: Companhia Letras, 2018.
- FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Dança de salão**: Os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança), Faculdade de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 23. ed. São Paulo: Graal, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**: História da violência nas prisões. São Paulo: Ática, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa – 70ª ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 2005.

GALOB, Inaiara. **Eu percebo**, 16 de novembro de 2019. Disponível em: <https://eupercebo.unb.br/2019/11/16/figuras-ambiguas-e-neurociencias-por-que-nossa-percepcao-muda-diante-de-um-mesmo-estimulo/>. Acesso em: 07 de jan. 2022.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla – 2ª Ed. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras Tradução de Bhuvi Libânio – 13ª Ed. – Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 2020.

KASTRUP, Virgínia. TEDESCO, Silvia. PASSOS, Eduardo. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KATZ, Helena. GRENER, Christine. **Arte & Cognição**: corpomídia, política e educação – 1ªed. São Paulo: Annablume, 2015.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução Cristina Magro e Victor Paredes. – Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001.

MATURANA, Humberto. VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. Tradução: Huberto Mariotti e Lia Diskin – São Paulo: Palas Athena, 2001.

PACIEVITCH, Thais. **Valsa**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/sociedade/patriarcalismo/>. Acesso em: 28 Jan. 2022.

POLEZI, Carolina. SILVEIRA, Paola Vasconcelos. **Contracondutas no ensino e prática das danças de salão**: a dança de sala queer e a condução compartilhada. Artigo Presencias Miradas desde y hacia La educación, N.2. Montevideo – Uruguai, 2017

RENGEL, Lenira Peral. LUCENA, Aline Soares de. **Ação corporal Labaniana com respeito ao comum**. – comitê Dança em Ações Educacionais. Anais do IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: 2015

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, p. 61. 2007.

RENGEL, Lenira Peral. **Rudolf Laban no hiperespaço do tempo** – dança/corpo/sentidos em múltiplos contextos educacionais. Anais do 6º Congresso

Científico Nacional de Pesquisadores e Dança – 2ª edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. P. 258-273

RIED, Bettina. **Fundamentos da Dança de Salão**. Londrina: Midiograf, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências** – 5.ed. São Paulo: Cortez, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do sul. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SARKIS, Stephanie Mouton. **O Fenômeno Gaslighting**: A estratégia de pessoas manipuladoras para distorcer a verdade e manter você sob controle; tradução Denise de Carvalho Rocha. – São Paulo: Cultrix, 2019.

SEBASTIAN. **Música emprosa**: histórias de canções e curiosidades musicais. Disponível em; <https://musicaemprosa.wordpress.com/2016/02/28/copo-vazio/#:~:text=A%20letra%20da%20can%C3%A7%C3%A3o%20C3%A9,copo%20%E2%80%93%20mas%20cheio%20de%20ar>. Acesso: 27/01/2022.

SILVA, Nadilene Rodrigues. **Dança de salão**: um olhar votado às questões de condução. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal da Paraíba – UFPB no curso de Licenciatura em Dança. 2018

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas**: reflexões sobre novos feminismos; tradução Denise Bottmann. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017

SOLNIT, Rebecca. **Os homens explicam tudo para mim**. Tradução: Isa Mara Lando. – São Paulo: Cultrix, 2017.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e arte**: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Expressão gráfica e Editora. Fortaleza, 2006.

ZAMONER, Maristela. **Etiqueta para dança de salão**. Primeiros passos. Curitiba: Comfauna, 2017.

ZAMONER, Maristela. **Dança de salão**: uma força civilizatriz. Curitiba. Confauna, 2016.